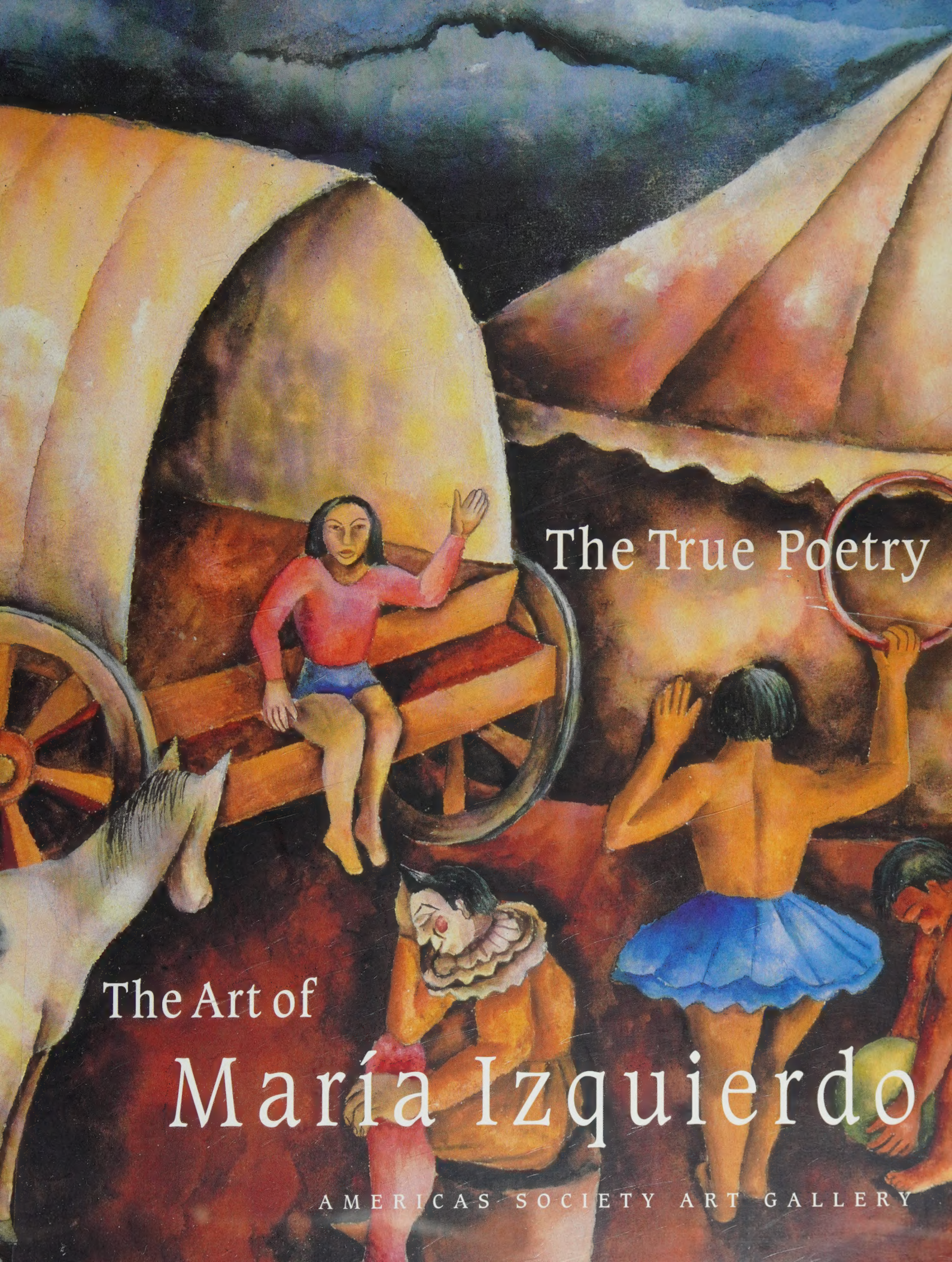




The True Poetry

The Art of

María Izquierdo

AMERICAS SOCIETY ART GALLERY



*If the aim of poetry is to make us think the unthinkable, perhaps the
object of painting is none other than making visible the invisible. . . . To make
visible the invisible! —XAVIER VILLAURRUTIA*

This catalogue has been published
on the occasion of a traveling exhibition
organized by the Americas Society.

EXHIBITION DATES

Americas Society Art Gallery

New York, New York

May 6–July 27, 1997

Santa Barbara Museum of Art

Santa Barbara, California

September 27–December 28, 1997

Art Museum of South Texas

Corpus Christi, Texas

January 13–March 8, 1998

COVER

La carreta (The Cart) detail, 1940

Gouache on board

15¾ × 22 inches (40 × 56 cm)

Collection Pascual Gutiérrez Roldán

Photo: José Ignacio González Manterola

HALF TITLE PAGE

Bernard Silberstein

Portrait of María Izquierdo, 1940

Gelatin silver print

5 × 4 inches (12.7 × 10.2 cm)

Courtesy Throckmorton Fine Art, New York

© Copyright 1997 Americas Society

"A Singular Path: The Artistic Development of
María Izquierdo" © Copyright 1997 Elizabeth Ferrer

"The Shared Studio: María Izquierdo and Rufino
Tamayo" © Copyright 1997 Olivier Debroise

"María Izquierdo, On Horseback" © Copyright 1997

Elena Poniatowska

Library of Congress Card Catalogue Number 97-071380

ISBN 1-879128-15-2 (pbk.)

Published by the Americas Society

680 Park Avenue, New York, NY 10021

Distributed by

The University of Arizona Press

1230 North Park Avenue, Suite 102

Tucson, Arizona 85717-4140

Editor: John Alan Farmer

Publication Coordinator: Regina Smith

Translators: Deanna Heikkinen and Ilona Katzew

Design and typography: Russell Hassell

Printing: The Studley Press, Dalton, Massachusetts

All works by María Izquierdo are reproduced with the
permission of Aurora Posadas Izquierdo.

PHOTOGRAPHY CREDITS:

Lourdes Almeida, page 15; Lawrence Beck, New York, plates 9–11, 32, 47; Courtesy Acervo Patrimonial, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Mexico City, page 57; Courtesy Albright-Knox Art Gallery, plate 23 and page 24; Courtesy Banco Nacional de México, S.A., plates 16, 22; Courtesy Centro de Cultura Casa Lamm, plate 59; Courtesy Christie's, New York, page 23, 61; Courtesy Galería de Arte Mexicano, Mexico City, plates 2, 37, 41; Courtesy Mary-Anne Martin/Fine Art, New York, plates 7, 13, 21, 26, 30; Courtesy Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico, page 56; Courtesy Museo de Arte Moderno, INBA, SEP, Mexico City, page 53; Courtesy Museo de Arte Moderno, INBA, SEP and Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., Mexico City, pages 13, 58; Courtesy Museo Nacional de Arte, INBA, SEP, Mexico City, plates 40, 57; Courtesy The Museum of Modern Art, New York, plate 29; Courtesy Private Collection, plate 33, 42, 54; Courtesy Private Collection, Monterrey, Mexico and The Museum of Modern Art, New York, plate 63; Courtesy Sotheby's, New York, plates 6, 8, 12 and pages 12, 54; Camilo Garza y Garza, Monterrey, Mexico, plates 34, 55, 56, 58, 60 and page 21; José Ignacio González Manterola, plate 28; Javier Hinojosa, Mexico City, plates 1, 3, 5, 14, 15, 38, 51 and page 26; George Holmes, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, plate 17; Juan José Márquez, courtesy Galería OMR, Mexico City, plate 46; Tim McAfee, City Light Studio, Miami, plate 39; Nita L. Roberts, pages 1, 19; Lynn Rosenthal, courtesy Philadelphia Museum of Art, plates 18, 24; Jesús Sánchez Uribe, Mexico City, plates 4, 18, 20, 25, 27, 31, 35, 36, 43, 45, 48, 49, 53, 61–62, 64 and pages 28, 29; Jesús Sánchez Uribe, courtesy Manuel Álvarez Martínez, page 50; Gerardo Suter, courtesy Private Collection, Monterrey, Mexico, page 25; Carlos Tardán, courtesy Cristina Brittingham de Ayala, Monterrey, Nuevo León, Mexico, plates 50, 52; Bruce M. White, New York, courtesy Inter Art, S.A., Mexico, and The Museum of Modern Art, New York, 22; Bruce M. White, New York, courtesy Club de Industriales, Mexico City and The Museum of Modern Art, New York, plate 44.

The True Poetry

The Art of

María Izquierdo

ELIZABETH FERRER, CURATOR

AMERICAS SOCIETY ART GALLERY

NEW YORK, 1997

The Americas Society is a national institution devoted to informing people in the United States about the societies and cultures of its Western Hemisphere neighbors. Its goal is to foster a broader understanding of the contemporary political, economic, and social issues confronting Latin America, the Caribbean, and Canada, and to increase public awareness and appreciation of the rich cultural heritage of our neighbors. To this end, the Society offers a variety of programs that are organized into two divisions: Western Hemisphere Affairs and Cultural Affairs. As a not-for-profit institution, the Americas Society is financed by membership dues and contributions from corporations, foundations, individuals, and public agencies, including the National Endowment for the Arts, the New York Council for the Humanities, and the New York State Council on the Arts.

David Rockefeller, *Honorary Chairman*

OFFICERS

Robert Mosbacher, *Chairman*
Martha T. Muse, *Vice Chairman*
Everett Ellis Briggs, *President*
James W. Trowbridge, *Senior Vice President*
Susan Kaufman Purcell, *Vice President*
Robert C. Helander, *Secretary*
Charles F. Barber, *Treasurer*

CULTURAL AFFAIRS

Elizabeth A. Beim, *Senior Director*
Linda Strong Friedman, *Assistant to the Director*

VISUAL ARTS

Elizabeth Ferrer, *Director of the Visual Arts*
Department and Curator of the Art Gallery
Joseph R. Wolin, *Associate Curator of the Art Gallery*
Regina Smith, *Visual Arts and*
Education Programs Administrator
Cecilia Lizárraga, *Exhibitions Coordinator*
Leigh Doran and Enoc Pérez, *Interns*
Susan J. Garner, *Volunteer*

VISUAL ARTS ADVISORY BOARD

Wilder Green, *Chairman*
Barbara D. Duncan
Mary Schneider Enríquez
Diana Fane
Yolanda Santos de Garza Lagüera
Arthur Gelber
Marifé Hernández
Anabelle Mariaca
Craig Morris
Mari Carmen Ramírez
Waldo Rasmussen
Edward J. Sullivan
Allen Wardwell

Acknowledgments	6
<i>A Singular Path: The Artistic Development of María Izquierdo</i> Elizabeth Ferrer	10
PLATES 1–29	32
<i>The Shared Studio: María Izquierdo and Rufino Tamayo</i> Olivier Debrouse	49
PLATES 30–52	64
<i>María Izquierdo, On Horseback</i> Elena Poniatowska	81
PLATES 53–64	88
Version en español	
<i>Un sendero singular: el desarrollo artístico de María Izquierdo</i> Elizabeth Ferrer	98
<i>El estudio compartido: María Izquierdo y Rufino Tamayo</i> Olivier Debrouse	110
<i>María Izquierdo, a caballo</i> Elena Poniatowska	117
Checklist of Works in the Exhibition	122
Selected Bibliography	126

Acknowledgments

This exhibition marks the thirtieth anniversary of the Art Gallery of the Americas Society, which has played a pioneering role in documenting the rich artistic legacy of the Americas from the pre-Columbian period to the present day. In its three-decade history, the Americas Society has presented the work of such preeminent twentieth-century figures as David Alfaro Siqueiros, Manuel Álvarez Bravo, Fernando Botero, Rufino Tamayo, Wifredo Lam, and Matta.

The True Poetry: The Art of María Izquierdo, continues in this tradition, honoring one of Mexico's greatest and most beloved modern artists. Izquierdo was part of a remarkable wave of painters active in Mexico in the 1920s, '30s, and '40s—the years of the great mural renaissance in that country. Like other women artists of the period, she was denied the opportunity to work in this monumental format. She became, however, a master of easel paintings, watercolor, and intimately scaled, intensely colored works of art. In addition, she was the first Mexican woman to have a solo exhibition in New York, at the Art Center, in 1930.

The Americas Society is most privileged to organize this, her second, solo exhibition in New York City, and to introduce her work to a new generation of museum-goers in the United States.

Numerous individuals and institutions have contributed to the realization of this project. We start with Aurora Izquierdo Posadas, who graciously received the curator in Mexico and provided her with much valuable information about her mother's life. Mrs. Izquierdo has generously granted us permission to use her mother's images in the exhibition and this catalogue.

The Americas Society also acknowledges the great dedication and enthusiasm that Elizabeth Ferrer, the curator of this exhibition, has brought to the project. Her informed passion for the art of María Izquierdo has been essential to every aspect of this project's development.

The True Poetry: The Art of María Izquierdo has been made

possible thanks to generous grants received from the National Endowment for the Arts for both the planning and development of the exhibition. This project also received important assistance from Mr. Enrique Bracho Madero, Mr. David Rockefeller, Mr. Lorenzo Zambrano, and the Mexican Cultural Institute in New York. Special thanks are due to Ambassador Jorge Pinto, Consul General of Mexico, New York, and to Mr. Juan García de Oteyza, Director of the Mexican Cultural Institute.

We are extremely grateful to every individual and institution that has lent works of art to the exhibition. Particular recognition is due Mr. Andrés Blaisten, Mexico City, for his profound commitment to the art of María Izquierdo, and for his generous loan of several important works from his collection. In Mexico City, we also thank the Club de Industriales, Mr. Patrick Desayve, General Manager; Arq. Manuel Reyero and María Rodríguez de Reyero; Pascual Gutiérrez Roldán, Lic. Rosalba Gutiérrez Ochoa-Ramos, and the Gutiérrez Roldán Family; the Museo Nacional de Arte, Mrs. Graciela Reyes Retana, Director; Galería OMR, Mrs. Patricia Ortiz Monasterio and Mr. Jaime Riestra, Directors; José and Beatriz Pintado; and Mr. and Mrs. Jean-Claude Savoir. In Cuernavaca we thank the Board of Trustees of the Fundación Robert Brady, A.C., and Mrs. Sarah Sloan, Director, Museo Robert Brady; as well as Mr. Leopoldo Villareal. In Monterrey, we wish to thank Mr. Ramis Barquet, Galería Ramis Barquet; and Mrs. Cristina Brittingham de Ayala. We also record here our thanks to several private lenders.

In the United States, we thank the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Douglas G. Schultz, Director; the Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, Jessie O. Hite, Director; Mr. and Mrs. Dennis P. Gehr, Pound Ridge, New York; Ms. Anne P. Harte, Santa Barbara, California; Ms. Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico; the Philadelphia Museum of Art; Mrs. Ada Mae

Stein, Teaneck, New Jersey; Throckmorton Fine Art, Inc., New York; and Mr. Michael Wornick, Sausalito, California. In Paris, we are thankful to Dr. Horacio Amigorena.

Numerous individuals and institutions have contributed to the realization of this project. First and foremost, we are privileged to thank our founder and Honorary Chairman, Mr. David Rockefeller, for his most valuable assistance. We also extend our deep thanks to Mr. René H. Arceo, Special Projects Director, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago; Ms. Yona Bäcker and Ms. Dina C. Mitrani, Mr. Spencer Throckmorton, Throckmorton Fine Art, New York; the Balbuena family, Mexico City; Mr. Ramis Barquet and Ms. Blanca Cárdenas, Galería Ramis Barquet, Monterrey, and Ms. Verónica Sánchez and Claudia Leño, Galería Ramis Barquet, New York; Mrs. Teresa Campero, Mexico City; Mrs. Magda Carranza, Curatorial Director, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Mexico City; Ms. Laura Catalano, Registrar, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; Mr. Armando Colina, Director, and Ms. Patricia Feria, Director, Galería Arvil/Arvil S.A. de C.V., Mexico City; Sergio Galvis, Esq., New York; Ms. Martha González, Secretary to Mr. Andrés Blaisten, Mexico City; Mr. Fernando Gutiérrez, Director, Latin American Department, and Ms. Ana Sokoloff, Senior Specialist, Latin American Department, Christie's, New York; Mr. Robert C. Helander, Esq., New York; Mr. Roberto Hernández, President, Board of Directors, Lic. José Ortiz Izquierdo, Executive Vice President, Ms. Cándida Fernández de Calderón, Director, Cultural Promotion, and Ms. Rosa Ma. Zaldivar Díaz L., Manager, Department of Artistic Heritage, Banco Nacional de México, S.A. (BANAMEX), Mexico City; Mrs. Alejandra Iturbe and Ms. Mariana Pérez de Amor, Galería de Arte Mexicano, Mexico City; Ms. Sue Ellen Jeffers, Registrar, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin; Mr. Julian Lockwood, Esq., Austin, Texas; Ms. Elsa Martínez Leal, Monterrey; Mrs. Mary-Anne Martin and Mr. Matthew

Rembe, Director, Mary-Anne Martin/Fine Art, New York; Lic. Julia Molinar, Curator, Museo Nacional de Arte, Mexico City; Ms. Tere Romo; Ms. Alexandra Schader, Marlborough Gallery, Madrid; Mr. Guillermo Sepulveda, Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey; Dr. Edward Sullivan, New York University, New York; Mr. August Uribe, Director, Latin American Business Development, and Ms. Isabella Hutchinson, Director, Latin American Department, Sotheby's, New York; Mrs. Martha Walmsley; Mrs. Sandra Wiesenthal, Director, Inter Art, S.A. de C.V., Mexico City; and Ms. Nancy Wulbrecht, Registrar, Philadelphia Museum of Art.

The Americas Society is most pleased that *The True Poetry: The Art of María Izquierdo* will tour to two venues in the United States. For the national exhibition tour, we thank Mr. Robert H. Frankel, Director, and Ms. Diana C. du Pont, Curator of Twentieth Century Art, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, California, as well as Dr. William G. Otton, Director, and Ms. Amy Kight, Associate Curator and Registrar, Art Museum of South Texas, Corpus Christi.

The catalogue for this exhibition presents a splendid overview of María Izquierdo's great artistic achievement and the times in which she lived. We wish to single out the contributions of the three catalogue essayists, Olivier Debroyse, Elizabeth Ferrer, and Elena Poniatowska, for offering their insightful essays on various aspects of Izquierdo's oeuvre. We also appreciate the work of the photographers, including Lawrence Beck, New York; Camilo Garza y Garza, Monterrey; Javier Hinojosa and Jesús Sánchez Uribe, Mexico City; and Tim McAfee, Miami, who provided the handsome color illustrations for this publication. Editor John Alan Farmer; translators Deanna Heikkinen and Ilona Katzew; and Regina Smith, publication coordinator,

provided much valuable assistance in the production of this exhibition catalogue. Finally, we must single out the immense talent, patience, and humor of graphic designer Russell Hassell.

I join Elizabeth Ferrer in acknowledging those individuals who have supported her in the realization of this project. Mariana Yampolsky, the Mexican photographer, is deeply thanked for her practical assistance and friendship. The curator is also most appreciative to Regina Smith, her assistant, for her hard work, intelligence, and boundless humor. Many thanks are also due Miriam Basilio, Magda Carranza, Beatrice Epstein, John Alan Farmer, Ilona Katzew, Clayton Kirking, James Oles, Daniel Shapiro, Ricardo Mazal, Juan Soriano, Edward Sullivan, Gerardo Suter, Arjen van der Sluis, and Joseph Wolin. The curator also wishes to note her deep gratitude to her family, Gilbert Ferrer and Allegra Ferrer, for their constant support, encouragement, and patience.

The Americas Society is very fortunate to have an extremely dedicated Visual Arts staff. We are most thankful for the hard work of Elizabeth Ferrer, Director of Visual Arts and Curator of the Art Gallery; Joseph Wolin, Associate Curator; Regina Smith, Visual Arts and Education Programs Administrator; Miriam Basilio, research assistant for the María Izquierdo exhibition; Cecilia Lizárraga, Exhibitions Coordinator; Enoc Pérez, intern; and Susan Garner, volunteer. We also extend our gratitude to Elizabeth Beim, Senior Director of Cultural Affairs, and Linda Strong Friedman, Assistant to the Senior Director for Cultural Affairs.

Finally, we thank the members of the Americas Society's Visual Arts Advisory Board for their continuing guidance and unflagging support.

Everett Ellis Briggs, *President*



A Singular Path

The Artistic Development of María Izquierdo

ELIZABETH FERRER

Esto es lo único. (This is the only one.)¹

—Diego Rivera, 1928

These words, spoken by no less an influential figure than Diego Rivera, played a crucial role in launching the career of María Izquierdo, a most remarkable twentieth-century woman and artist. In 1928, Izquierdo had enrolled in the Escuela Nacional de Bellas Artes in Mexico City; her short period at the nation's preeminent art school coincided with Rivera's brief, controversial tenure as its director.² The muralist's lofty appraisal, pronounced at an exhibition of student work, outraged Izquierdo's fellow classmates, many of whom were unimpressed with the overtly untrained, albeit exuberant, manner in which she painted. Rivera, in contrast, recognized the innate talents of a woman who, by mid-century, would rank among Mexico's best-known artists. Her history until then, however, did not suggest the important position she would ultimately attain in Mexico's modern art history.

María Cenobia Izquierdo was born in 1902 to Rafael Izquierdo Montoya and Isabel Gutiérrez de Izquierdo in San Juan de los Lagos, Jalisco, the state that produced an impressive number of painters associated with Mexico's artistic renaissance of the 1920s, '30s, and '40s.³ After her father's death in 1907, María was raised largely by her grandparents, spending her formative years in the small towns of Aguascalientes, Torreón, and Saltillo. Around 1915, she received her earliest art training, at the Ateneo Puente de Saltillo.⁴ The art historian MacKinley Helm, who spent time with Izquierdo during his travels in Mexico, wrote of her youth: "María remembers her childhood as a kind of diurnal penance of six o'clock Masses and solitary, friendless hours in a garden which rarely flowered. . . . María lived with her grandmother and an aunt, excessively religious ladies whose life, according to the custom of that time, daily revolved around the disciplines of the Church."⁵ Through an arranged marriage at age fourteen, Izquierdo was wed to Cándido Posadas, an army colonel, and soon gave birth to three children. The art critic Margarita Nelken

has described these years as ones of great tedium;⁶ but in 1923, when she was twenty-one, the family moved to Mexico City. Izquierdo soon reveled in an atmosphere utterly different from the intense conservatism that had circumscribed her earlier life. In Mexico in these years, few women would question their assigned purpose in society—to marry, bear children, and devoutly follow the Catholic faith. Those who did needed to venture well outside the boundaries of social convention to satisfy their progressive impulses. For Izquierdo, the intoxicatingly rich cultural environment of Mexico City in the 1920s—the heyday of its cultural renaissance—decisively nurtured her innate creative sensibilities.

The artistic production witnessed in Mexico in the 1920s had little parallel elsewhere in the world. When the nation's Revolution ended at the beginning of the decade, a centerpiece of President Álvaro Obregón's reformist policies was the widespread institution of social and educational programs aimed at enhancing appreciation of traditional Mexican values and culture among everyday people. In the previous century, culminating with the dictatorship of Porfirio Díaz from 1873 to 1910, European culture had been officially and strenuously promoted as the model of superiority, civility, and modernity. Now, things Mexican—the nation's pre-Columbian legacy, native popular arts and customs, regional styles of dress, and so on—would be exalted. Under the auspices of the country's Ministry of Education, led by the perspicacious lawyer and philosopher José Vasconcelos, Mexico's most talented artists were commissioned to create monumental mural cycles in schools and government buildings in the capital's center. Art schools flourished in this environment. They included both traditional institutions like the Escuela Nacional de Bellas Artes (known prior to the Revolution as the Academia de San Carlos), as well as the more recently established open-air schools of painting (*escuelas al aire libre*), which enabled

those of modest means to express themselves creatively under the supervision of professional artists. In addition, journals and newspapers published by artists and poets, as well as artists' groups dedicated to a variety of aesthetic and political stances, proliferated. Izquierdo, who separated from her husband in 1927, was drawn to this bohemian, intellectual world. Committing herself to becoming a serious artist, she enrolled in the Escuela Nacional de Bellas Artes in 1928. However, despite the enthusiasm with which she approached her vocation, she soon became frustrated with the school's conservative teaching, as well with the cool reception she received from her classmates when Rivera singled her out for praise.⁷ Izquierdo began working at home and, by June 1929, abandoned formal studies. Her preference for working independently, even while still studying to be an artist, may in part account for the idiosyncratic creative path she eventually took.

If remarkable for her sense of independence early in her career, Izquierdo was not without mentors. Her painting instructor at the Escuela Nacional de Bellas Artes was Germán Gedovius (1867–1937), a respected artist associated with the turn-of-the-century *modernismo* movement, but one who did not exert a marked influence on the young artist. Undoubtedly, it was the painter Rufino Tamayo (1899–1991), who began teaching at the Escuela Nacional de Bellas Artes in 1929, who most profoundly affected Izquierdo's early formation. For Izquierdo, the handsome young painter was surely an attractive, cosmopolitan figure, as familiar with the School of Paris and modernist trends in New York as with Mexican muralism and the cultures of Mesoamerica's pre-Columbian peoples.⁸ Tamayo had just spent nearly two years living in New York, where he visited exhibitions of modern art, such as that of Henri Matisse's paintings held at The Brooklyn Museum in 1928, and had come to know artists such as Stuart Davis. Izquierdo became involved with Tamayo in 1929, and for



FIGURE 1 Rufino Tamayo, *Overflowing Fruit Bowl (Frutera colmada)*, 1928. Oil on canvas, 26 $\frac{3}{4}$ × 18 $\frac{1}{2}$ inches (67 × 47 cm).

four years they were companions and shared a studio. Tamayo himself had yet to articulate the visual language and themes that were to characterize his mature art; but of significance to Izquierdo, he had rejected the path stridently advocated by Rivera and others aligned with social realism. These artists sought to cast art as a catalyst for change, believing it to be the ideal medium to communicate the social, political, and cultural values of the Revolution to Mexico's still largely illiterate masses.⁹ Tamayo, in contrast, maintained that art must convey the universal and the poetic. Izquierdo shared this perspective—likely in part out of necessity, since no major mural commissions were assigned to women—and had thus placed herself in an ideal position to elaborate the artistic modes of her own choosing.

With their many correspondences and cross influences, the works produced by Izquierdo and Tamayo in the late 1920s and early '30s attest to a close professional relationship. The two artists portrayed similar themes, including still lifes (often fruits and common domestic objects in

enigmatic juxtaposition), portraits, and nudes [figure 1]. Their color palettes were also similar—the ochres, reds, and other earthy colors that Izquierdo favored in these years remained characteristic of her work through much of the 1930s. In addition, both painted in a style that the art historian Raquel Tibol has termed a “voluntary, anti-academic primitivism,”¹⁰ one that demonstrates a debt to Paul Cézanne and to Fauvism. This mode—exemplified by Tamayo's *Woman in Grey*, 1931 [figure 2]—was enjoying something of a vogue among professional artists in Mexico in the 1920s, in good measure as a result of the influence of the open-air schools of painting, which had set aside the rigors of traditional academic training in favor of a methodology appropriate to their broad-based student populations. Izquierdo clearly possessed an affinity for this approach to painting, for it is visible in her student work and in such early paintings as *Portrait of Belén*, 1928 [plate 1], a depiction of the artist's sister. In her years with Tamayo, Izquierdo also grew in confidence. For example, her first important work in the still-life genre is *The Soup Tureen*, 1929 [plate 3], basically a study in curvilinear forms. The painting is an evocative rendering of simple, sensuously shaped objects, but Izquierdo's struggle with three-dimensional representation is apparent in the composition. Just two years later, with still lifes like *The Telephone* [plate 5] and *Still Life with Photographic Camera* [plate 2], both 1931, she exudes greater assuredness in the depiction of the simple objects of everyday life. Izquierdo, however, was uninterested in developing a sense of realism in her works. Favoring spontaneity over painterly refinement, she directed her artistic investigations toward invention and the transformation of the commonplace into a poetic metaphor for human existence.

On a practical level, Tamayo shared his skills with Izquierdo. According to Fernando Gamboa, who knew both artists in this period, Tamayo trained Izquierdo's eye,

and also taught her how to use the watercolor medium.¹¹ In the mid and late 1930s, in fact, she created some of her most important works in this medium, which was ideally suited to the intimate scale of her compositions. But ultimately, Tamayo's influence and teaching became a point of departure for Izquierdo. Even while still involved with him, she began to develop her own themes and to develop the watercolor medium in a manner that suggested what an intimate, intense act painting had become for her.¹²

*All of the paintings of María Izquierdo are developed around this color of cold lava, in this shadow of a volcano. And that is what gives them their disquieting character, unique among all the paintings of Mexico—they carry the spark of a world in formation.*¹³

—Antonin Artaud, 1936

In the 1930s, Izquierdo truly came into her own as an artist. Her work began to garner international attention in 1930, when it was the subject of an exhibition at the Art Center in New York, making her the first Mexican woman to have a solo exhibition in the United States.¹⁴ In the fall of that year, she traveled to the city to attend the exhibition, which was organized by Frances Flynn Paine, an American who had spent her childhood in Mexico and had become an enthusiastic promoter of Mexican art. In her month and a half in the city, Izquierdo went to many galleries and museums, and would have had the opportunity to view art by important modern artists.¹⁵ She also attended the theatre, toured Harlem, and visited various cultural and tourist attractions. In addition, while she was in New York, two of her paintings were included in *Mexican Arts*, a major traveling exhibition of popular and fine arts organized by René d'Harnoncourt and presented at The Metropolitan Museum of Art.¹⁶ These professional successes were followed by a momentous personal develop-



FIGURE 2 Rufino Tamayo, *Woman in Grey* (*Mujer gris*), 1931. Oil on canvas, 34 × 25¼ inches (86.5 × 64 cm). Collection Museo de Arte Moderno, INBA, SEP, Mexico City.

ment: in 1933, Tamayo left Izquierdo for his future wife, Olga Flores Rivas. A year later, when the photographer Lola Álvarez Bravo separated from Manuel Álvarez Bravo, she rented a room in Izquierdo's house. It was uncommon in these years for two unrelated women to live together; even more unusual was the fact that both were artists struggling to survive in the city and to earn reputations in fields dominated by men. But more than ever before, it was in these years that Izquierdo asserted her own personality and her own artistic voice.

During the 1930s, Izquierdo became visible in social and cultural circles. In 1934, she became active in the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (League of Revolutionary Writers and Artists [LEAR]), a leftist political activism union. A year later, she organized *Carteles revolucionarios del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes* (Revolutionary Posters by Painters of the Women's Sector of the Visual Arts Section,

FIGURE 3 María Izquierdo,
Saturn (Saturno), 1936.
Watercolor, 8¼ × 6½ inches (21 × 17cm).
Private Collection.

Department of Fine Arts), a traveling exhibition sponsored by the Partido Nacional Revolucionario (the nation's main political party), which included posters with political themes by ten woman artists, herself and Álvarez Bravo among them. Although Izquierdo infrequently treated political themes in her work, her affiliation with this organization signaled her growing presence within Mexico's creative vanguard, as well as her interest in the position of women in society. Izquierdo's own example as an independent woman and ambitious artist would suggest a thorough embrace of feminist ideology. She promoted the right of women to social emancipation and to follow such unconventional paths as art; nevertheless, her feminism was tempered by her conservative upbringing.¹⁷ Later in her career, in 1950, she would write, "I am not a feminist of the classical type; I am not one who believes that the future must be governed and managed only by women. Neither am I a feminist who hates men."¹⁸ By the 1930s, however, as she forged an atypical way of life and career, Izquierdo demonstrated herself to be one of Mexico's pioneering feminists and modern women artists.

In addition to her political activism during the 1930s, Izquierdo played a significant role in the forging of a vibrant cultural milieu in Mexico City. In particular, her home had become a magnet for artists and literati. She was especially close to individuals associated with *Los Contemporáneos*, a group that published an influential journal of the same name from 1928 to 1931. Including such writers as Carlos Pellicer, Celestino Gorostiza, and Andrés Henestrosa, as well as such artists as Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, and Agustín Lazo, the group was characterized by its apolitical nature and concomitant embrace of the European avant-garde. Recounting these years, Lola Álvarez Bravo stated that almost every night, diverse friends—including such prominent figures as the writers Henestrosa, Salvador Toscano, and Luis Cardoza y Aragón

would gravitate to Izquierdo's house, where they would talk, play guitar, sing, and drink.¹⁹ Olivier Debroyse has noted that Tamayo, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Méndez, and David Alfaro Siqueiros were also frequent visitors.²⁰ Izquierdo's parties have become legendary among those who remember them today, and they provided the artist herself with a circle of supportive colleagues. Regarding the difficulties facing the few women artists at work in this period, Carlos Monsiváis has written, "The support of their circle of friends was the only thing that nourished Frida Kahlo and María Izquierdo. . . . At the time, to consider a female artist seriously, without paternalistic condescension, was in itself a challenge to prejudice."²¹ Izquierdo's social life, then, was essential for her artistic maturation, providing her with strength and sustenance in the years when she was just beginning to gain broader validation.

Early in the 1930s Izquierdo began to paint scenes of the circus, a subject that would preoccupy her at various times during her career. A common theme in modern art, it was portrayed by well-known Europeans like Georges Seurat and Pablo Picasso, as well as by such Mexicans as Raúl Anguiano, Alfonso Michel, and Carlos Orozco Romero. For Izquierdo, the theme had a strong personal resonance, evoking childhood memories of the itinerant circus troupes that would perform in towns like San Juan de los Lagos when she was a girl. Indeed, the circus would have provided her with rare interludes of gaiety in her otherwise stifling, monotonous youth. Izquierdo's great friend, the artist Juan Soriano, recalls their visits to the circus in Mexico City, and her delight in the animals and bright colors.²² The circus works, nevertheless, evince a melancholic strain that would often assert itself in Izquierdo's oeuvre, especially later in her life. With the circus she constructed a closed, silent world, one in which an audience is rarely visible, and where performers seem suspended in motion. In *The Circus Performer*, 1932 [plate 16], a woman rides standing one-legged atop a horse. Seen from the rear



and riding toward a blank wall, the work has none of the animation or humor one would associate with the theme. Instead, the act of riding the horse is pictured as a ritualistic exercise in discipline and control. Likewise, in *Circus (The Horse Riders)*, 1939 [plate 20], Izquierdo depicts a scene that appears frozen in time, of two women standing on horses as the animals jump over a railing. Another performer applauds the difficult stunt, while in one corner, a clown peers outward. Here, we become the audience for the scene, but the clown's gaze suggests that his world is only nominally open and little comprehensible to the outsider.

Beginning in 1932 and simultaneous with the circus works, Izquierdo created a number of small-scale allegorical compositions, all watercolors, that are among the most poignant of her career. Only a year earlier, she had been creating images of conventional subjects, including still lifes of fruits and domestic objects, as well as often stilted portraits of herself and the people around her. These allegories, in

contrast, contain wholly imagined worlds, with scenes of nude women or mermaids inhabiting such settings as classical ruins with arches and broken columns, primordial worlds suffused with the color of raw earth, and cosmic environments replete with suns, moons, and stars. In *Two Women, Two Horses, and Columns* of 1932 [plate 6], for example, Izquierdo constructs a vision of humankind existing at an elemental level. Yet many of these works are marked by pathos and, at times, by an exaggerated theatricality: the female figures appear subsumed by anguish or, as in *Saturn*, 1936 [figure 3], encounter forces, human or supernatural, beyond their control. *Consolation*, 1933 [plate 8], for example, depicts a woman grieving while another tries to comfort her with a blanket. An angel with a horn stands at a window presiding over the scene. In *Mermaids*, 1938 [plate 13], a group of females is depicted as nearly helpless—the mermaids are immobile in their landlocked setting, and a woman entering the scene holds her head in her hands as if overcome by emo-

tion. Such a composition reveals Izquierdo's personal difficulties and soul searching in this period; Raquel Tibol has called the allegories testimony of a "profound wound of love."²³

Indeed, Izquierdo produced many of these works in the wake of her break-up with Tamayo, as a single woman trying to raise three children. The personal difficulties she faced during this period may have influenced her portrayal of women as weak, alone, and dependent, contradicting Izquierdo's own position as an independent woman and artist. In fact, upon closer analysis, the allegories also seem to reflect the artist's struggle to define a distinct visual language, independent from Tamayo's. Particularly intriguing is the fact that in these small paintings, Izquierdo created settings that were distinctly un-Mexican, a bold move in light of the nationalist-centered polemics then being carried out by the muralists. Picturing such elements as classical Greek columns and temples, and figures meant to broadly represent the female, Izquierdo showed her keen determination to speak to the universal.

While women are the protagonists of Izquierdo's early 1930s allegories, in the same period she also painted at least two small gouaches depicting men at work: *Peasants*, 1932 [plate 7], and *Construction Workers*, 1934. In contrast to the allegories, with their images of nude women in invented settings, these works are grounded in reality and underscore the hard toil that defined everyday life for most Mexicans. In *Peasants*, the workers are pictured from behind, causing them to function as anonymous symbols of labor, and suggesting Izquierdo's engagement with the world around her, regardless of her own circumstances.

When Antonin Artaud came to Mexico in 1936, he became deeply attracted to Izquierdo's small allegories and soon befriended the artist. The French poet and playwright traveled to Mexico with no less a goal than "to make contact with the Red Earth."²⁴ Believing that European culture was spiritually bankrupt, he sought to experience a world of

greater purity, where man lived in harmony with nature. Unsurprisingly, Artaud was soon disappointed. Mexico City possessed little of the "Indian spirit" that he so ardently sought, and its artists were creating works that reflected a thorough engagement with numerous facets of European modernism. In fact, it was only when Artaud traveled far from the city, to take part in the peyote rituals of the Tarahumara Indians who lived in northern Mexico, that he discovered a realm unsullied by the values of modern society.²⁵ Izquierdo's works of the 1930s, however, with their nude, unidealized figures, scenes of humans among ancient ruins or in primeval landscapes, and overall earthy tonalities, uncannily paralleled the qualities Artaud had hoped to discover during his Mexican sojourn. Artaud was also captivated by Izquierdo herself, with her sensuous features and warm personality. Indeed, she was one of the few in Mexico to welcome and support the poet, who had arrived in the country nearly penniless and possessed little of the stature of his compatriot, André Breton, who would make a celebrated visit to Mexico in 1938. In a Mexican weekly magazine Artaud wrote, "I came to Mexico searching for indigenous art, not for an imitation of European art. But imitations of European art in all forms abound, while truly Mexican art cannot be found. Only the painting of María Izquierdo gives off an inspiration that is truly Indian."²⁶ Although Artaud went on to note that Izquierdo's art was not "pure," and that traces of European influence were detectable, he wrote that he found her works to be "unique among all the paintings in Mexico." Insisting that that they "carr[ied] the spark of a world in formation," he singled out for praise Izquierdo's unusually powerful sense of invention.

In coming to Mexico, Artaud was seeking the kind of romanticized and ultimately imaginary vision of non-European cultures that attracted the Surrealists and earlier European travelers to the New World. But for Izquierdo, he entered her life at a crucial moment, when she was coura-

geously pursuing a challenging and individual artistic language. Not only did he provide her with the sense of validation she needed to follow the course she had set for herself, but he also provided practical assistance, writing about her and bringing several of her works to Paris for a show at the Galerie Van den Berg in 1937.²⁷ In addition, likely as a result of Artaud's influence, Izquierdo intensified the imagery in her allegorical works. In the enigmatically titled *Allegory of Work*, 1936 [plate 14]—certainly among her strongest compositions of this period—Izquierdo pictures a nude woman holding her head in her hands, seated amidst a range of gold and rust-hued mountains. Above her is a pair of muscular male legs; a large gold sphere with cosmic symbols hovers in front of the figure's genitalia. A second phallic reference is contained in the classical columns depicted, one perched atop a mountain, the other lying on the ground. Here, Izquierdo seems to be creating a classic image of male dominance. However, the figure is tellingly fragmented; with only his legs visible, he lacks both intellect and the capacity for effective physical action. In a work of the following year, *Allegory of Liberty* [plate 15], women are again represented as victimized and powerless as an angel in flight clutches the hair of a group of beheaded women, carrying them skyward.

*I strive to make my work reflect the authentic Mexico, which I feel and love. I avoid themes that are anecdotal, folkloric, and political because they do not have poetic or expressive strength, and I think that in the world of painting, a work is an open window to the human imagination.*²⁸

—María Izquierdo, "Artistic Creed," 1947

From the beginning, commentators on Izquierdo's work have noted its strong Mexican quality. As early as the catalogue of her first solo exhibition in 1929, Diego Rivera

wrote, "Her personality is like her painting: classically Mexican."²⁹ A few years later, Celestino Gorostiza remarked that her *mexicanismo* would not be found in the themes she treated, but in her very spirit, and in the way in which her taste and temperament were manifested in her art.³⁰ More recently, in comparing Izquierdo to her contemporary, Frida Kahlo, Octavio Paz has asserted that "Frida passionately wanted to be Mexican, but her Mexicanism is a mask; what counts in her case is not folklore . . . but poetic genius, imagination, humor. By contrast, María did not want to be Mexican, but there was no way for her not to be one."³¹ That Izquierdo did not want to be Mexican is questionable, but, clearly, her cultural and ethnic identity became bound up in her sense of self and in her artistic production. Although Izquierdo may have been disinterested in the polemics of artists like Rivera, Orozco, and Siqueiros, in the 1930s and 40s, strident nationalism dominated Mexican visual arts. Moreover, in this relatively small artistic community, it would have been exceedingly difficult for a painter not to be touched by its influence.

While Izquierdo's art was rarely political and never nationalistic, it frequently paralleled the values of the Mexican School in its embrace of *mexicanidad*—that which was singularly Mexican—whether this be defined as cultural traditions, spiritual values, and even psychological attitudes. This quality could be found in Izquierdo's exuberant approach to art, as observed by Gorostiza, in the kinds of subjects she portrayed (especially in the 1940s), and in her affection for things Mexican. Her daughter, Aurora Posadas Izquierdo has noted that she loved to decorate her homes in traditional Mexican style (she lived in many, having moved over a dozen times during her career), and photographs of the artist and her own self-portraits attest to her enjoyment in wearing traditional Mexican dress. Above all, art-making was a deeply personal endeavor for Izquierdo, who continually challenged

herself to achieve a deeply expressive and distinctive voice. In the 1940s—her most fruitful and accomplished decade—she demonstrated herself to be an artist whose work was Mexican, but international as well. Drawing from sources both local and distant, she created a visual language that was unmistakably her own.

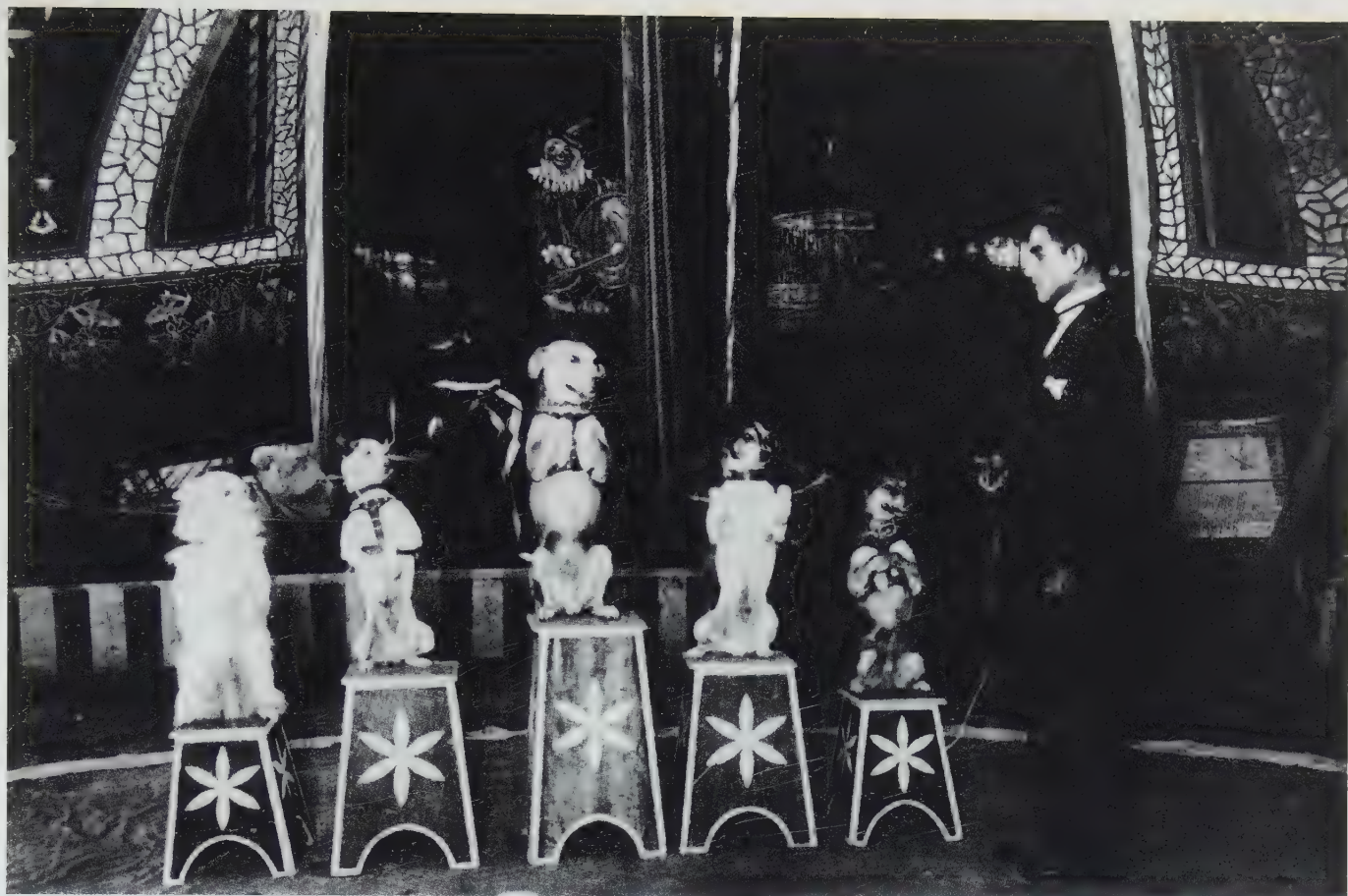
Many changes are visible in Izquierdo's work beginning around 1940. Most noticeably, she brightened her palette, relying less on the colors of the earth, while emphasizing brilliant yellows, reds, and blues—hues associated with Mexican popular arts, and, of course, Izquierdo's beloved circus. This is evinced in paintings like *The Circus*, 1939 [plate 22], and in *Balancing Dogs*, 1939 [plate 21; also see figure 4], in which she enlivens the circus scene with additions of pinks, purple, red, and yellow in the performers' costumes. *In the Circus*, 1939 [plate 26], is one of the rare circus works by Izquierdo that depicts an audience—an array of everyday Mexican people. Her circus works also began to take on different dimensions as she pictured activity outside the ring. In *The Cart*, 1940 [plate 28], Izquierdo pictures performers outdoors at rest or practicing routines, while *Circus Scene*, 1940 [plate 25], offers a glimpse into the backstage world of circus life.

In the late 1930s and early '40s, Izquierdo also began to elaborate upon the artistic genres that would preoccupy her in her mature years, among them the still life. From the beginning of her career, Izquierdo took special delight in depicting objects that were part of her world: her personal possessions, often those symbolic of femininity; flowers and fruit, frequently, those she found at local markets; elements of Mexican popular art; and unusual images that charge these compositions with an ambiguous or meta-physical air. Functioning in a manner akin to portraits, Izquierdo's still lifes vividly express her effusive personality and way of life, especially through their frequent inclusions of the decorative objects she displayed at home—figurines

of horses and other animals, crystals, and porcelains. Simultaneously, the still-life genre was an ideal vehicle for Izquierdo to probe her deeply imaginative mind, for even though she grounded these works in reality, they are filled with passages of pure imagination.

A group of still lifes Izquierdo created in the 1940s most directly conveys the spirit of *mexicanidad* fundamental to her work. These include depictions of home altars featuring assemblages of popular art objects, such as *Altar of Our Lady of Sorrows*, 1943 [plate 30], and *Offering for Our Lady of Sorrows*, 1943 [plate 33].³² Both depict framed pictures of dark-skinned, clearly mestizo Virgins at the center of altars decorated with such items as curtains of *papel picado* (intricately cut-out decorative paper work, typically in bright colors), fruits, flowers, painted clay figures, and other decorative objects. With her bold colors, unrestrained sense of decoration, and tender evocation of the Virgin Mary as a vital element of Mexican culture, these paintings reflect Izquierdo's profound connection to popular cultural and religious traditions. While artists aligned with social realism might cast such subject matter in essentially nationalist terms, Izquierdo consistently underscored its *personal* significance.

In the same period, Izquierdo painted a few altar-like compositions dedicated to the popular practice of the Day of the Dead. *Bread for Day of the Dead*, 1947 [plate 31], an important example of the theme, features an *hojaldra* (a large, traditionally decorated loaf of bread with raised sections symbolizing teardrops), a handmade cross painted with symbols of the Passion, a figurine representing a devil, and a toy tombstone. The composition recalls the kind of modest offering that a family might assemble for its Day of the Dead commemoration and eloquently expresses the frank and humorous confrontation with death that is part of this ritual. In one instance, Izquierdo borrowed directly from a popular Mexican art form to create a work:



Ex-voto of 1939 [plate 32], dedicated to MacKinley Helm—a visitor to her home and one of the first Americans to write about her work. She commemorated their friendship in this small, crudely painted scene of a man in prayer amidst Christian symbols and a tree-filled landscape.

In contrast to her paintings of the Virgin Mary or popular traditions, many of Izquierdo's still lifes are more personal, even intimate, explorations of her identity. She frequently repeated elements from one composition to another, underscoring her use of the genre to portray a private world in which the objects within functioned as a vocabulary of images meant to preserve or trigger memories. *The Racquet*, 1938 [plate 29], is Izquierdo's first mature still life of this type. A singular work in her oeuvre, it contains an array of unrelated items—a tennis racquet, balls, cigarettes, a hair brush, gloves, a party mask, a cone-shaped object, and to one side, the keys of a partially visible piano. The background shows weathered walls and a window revealing dark blue, early evening skies. Like some dreams, the composition is cryptic and open to myriad interpretations. It is also one of Izquierdo's earliest works

to picture an open window suggesting a realm beyond the readily visible.³³ This motif was to become highly characteristic of many of the artist's works of the late 1940s—powerful, melancholic compositions of sensuous still lifes foregrounding bleak landscapes.

The possibility of reading Izquierdo's still lifes as self-portraits is especially strong with a painting like *The Bridal Veil*, 1943 [plate 35], an intimate scene of a dressing area strewn with a bride's accoutrements. As in *The Jewelry Box*, 1941, another important still life of this period, Izquierdo used clothes and personal possessions to construct an image of female identity. Even with the absence of the human figure, both works evoke the feminine, particularly those aspects that the artist embraced in her own life—elaborate dress and adornment. Izquierdo also had a predilection for combining forms from disparate realms, suggesting the complexity of the human condition, as well as of her own personality. Her 1940 *Growing Wheat* [plate 37] is an altar-like arrangement of such objects as a clown's head, a lily in a glass goblet, a cut-open squash, a knight's piece from a chess set, and a *papel picado* rendering of the

FIGURE 5 María Izquierdo, *Woman with Umbrella* (*Mujer con paraguas*), 1936. Pen-and-ink on paper, 25¼ × 16½ inches (64 × 42 cm). Private Collection, Mexico.

Virgin. It is difficult to construe specific meaning from this seemingly casual arrangement of objects, but as Aurora Izquierdo has noted, her mother often painted the things with which she lived, combining them with things she imagined.³⁴ *The Wise Cat* of 1943 [plate 36], is similarly allusive. Laden with such symbolic objects as fruits, a male mannequin's head, a book (read by a cat) open to an illustration of a crucifix and symbols of the Passion, a pipe, and an ink bottle, the composition evokes some of the fundamental spheres of human experience—religion, sexuality, domesticity, and creativity. Its enigmatic quality points to an attraction to metaphysical realms and to a perception of reality as imbued with a spiritual or otherworldly dimension, an idea that grew in prominence in Izquierdo's work in the mid-1940s.

Although Izquierdo's reputation has never rested chiefly on her talent as a conventional portrait artist, she produced a substantial number of works in this genre, especially in the 1940s. Her best-known early portrait is *Portrait of Belén* [plate 1], a stiff but tender rendering of the artist's sister standing awkwardly next to a bureau. The painting uncannily predicts Izquierdo's later, unusual still-life compositions, seen in the appearance of unrelated domestic objects and, inexplicably, a single apple on the floor. Another notable early portrait is *Woman with Umbrella*, 1936 [figure 5]. The intimacy of this study of a partially dressed woman, as well as the figure's hair style—pulled back into a tight bun on her head—suggests that this may be a portrait of Izquierdo's friend and then housemate, Lola Álvarez Bravo.³⁵ Another close friend Izquierdo portrayed was the painter and sculptor Juan Soriano, whom she had met when he was a young man at the beginning of her career. Her 1939 portrait [plate 38] shows Soriano as a young, nattily dressed intellectual, seated and lost in thought while he smokes a cigarette. Fondly recalling Izquierdo's work on the portrait, Soriano recently observed that the

two artists purchased the paints together; and he still delights in the manner in which she depicted his tie, with dabs of bright red and blue that enliven the center of the canvas.³⁶

Within the realm of portraiture, Izquierdo seemed to prefer women subjects. Her oeuvre contains portraits of a range of female figures, including flower sellers, women of different races and ethnic groups, women with children, and members of her family. In a similar vein, *Tarascan Woman*, 1944 [plate 47], is exceptional for its depiction of the kind of embroidered *rebozo* (shawl) and jewelry worn by native women in the highlands of the state of Michoacán. Izquierdo dedicated special attention to portraits of relatives, whom she portrayed with vibrancy and affection. Both *My Nieces*, 1940 [plate 40], and *My Aunt, a Little Friend, and I*, 1942 [figure 6], depict figures wearing the kind of dress typical of late-Porfirian-era Mexico. Documentary photographs attest to the fact that these paintings faithfully recreate the world of Izquierdo's own childhood.

Despite her seeming preference for female subjects, one of Izquierdo's finest, most complex portraits is of a man, Henri de Chatillon. In this 1940 painting [plate 39], she portrays de Chatillon twice: One side of the canvas shows the urbane French milliner seated, posing for the artist, while the other depicts an easel holding a canvas with his nearly completed portrait. At the edge of the painting we see Izquierdo's arm, brush-in-hand, applying the last strokes of paint to the composition. *Portrait of Henri de Chatillon* is unique in Izquierdo's oeuvre because, with it, she connotes her keen awareness of the artist's power of interpretation and transformation. Not only does she alter de Chatillon's appearance (depicted posing for the artist, he wears a stylish white suit; depicted in the painting-in-process, he is shown as a tourist in more casual clothing and sporting a large straw hat), but she also inserts herself into the composition, underscoring that it is *she* who has





FIGURE 6 María Izquierdo, *My Aunt, a Little Friend, and I* (*Mi tía, un amiguito y yo*), 1942. Oil on canvas, 54 $\frac{3}{4}$ × 34 $\frac{1}{4}$ inches (138 × 87 cm). Private Collection. Courtesy Inter Art, S.A.

determined how he will be recorded for posterity. The painting is also unusual for its sly humor, remarking upon the presence of numerous American and European travelers in Mexico in the 1930s and '40s, and their often energetic pursuit of things Mexican.³⁷

While not a portrait per se, *The Indifferent Girl*, 1947 [plate 41], is a related canvas that also conjures the environment of the artist's early years. In it, a child of awkward proportions (Izquierdo herself?) is seated in a room, gazing impassively outward. She is surrounded by an array of incongruous objects—a giant squash and a gold-colored bar are at her feet, and a top is behind her. Visible in the sky above is a small hot-air balloon of the kind launched to celebrate certain saints' days.³⁸ The balloon's bright colors and sense of buoyancy contrast markedly with the child's

apathetic appearance and austere environment. A much later portrait, of Izquierdo's daughter Amparo, 1951 [figure 7], is unusual in format. It depicts the young woman dressed in a traditional Mexican embroidered blouse and posing on a window ledge, which becomes a trompe-l'oeil frame for the composition. The picture seems to have been inspired by the northern Italian Renaissance convention of portraying subjects in contrived architectural settings; in Izquierdo's composition, the "window" becomes an opening into the artist's private world.

Izquierdo also had a proclivity for portraying herself. Although her portraits are neither as numerous nor as psychologically compelling as those of Kahlo, her self-obsessed colleague, she had a fascination with presenting herself in different guises and dress. Moreover, in the case of both these pioneering women artists, self-portraiture became a critical act of repositioning a longstanding artistic relationship—that of male painter and female model. In their works, by assuming the role of both artist and model, Izquierdo and Kahlo were wholly responsible for determining the mode by which their image was constructed. In Izquierdo's remarkable *Self-Portrait* of 1940, [plate 42], she wears an elaborately ruffled dress, long red shawl, and matching head band. Painted at a time when the artist had attained substantial commercial and critical success, this portrait reveals a poised woman with a commanding presence and clear sense of self. Among her portraits of the 1940s is *Self-Portrait (?) (Oaxacan Woman)*, undated [plate 43], picturing a female figure dressed in a *huipil* (traditional embroidered blouse), framed by lush foliage. Two similar self-portraits made a few years later suggest a willingness to use portraiture to reveal varied aspects of her identity. In *Self-Portrait (?)* of 1943 [plate 45], she shows herself gazing outward with an ineffable sadness, free of adornment save for her trademark red lipstick, while in *Self-Portrait* of the following year [plate 46], she depicted herself with her head

FIGURE 7 María Izquierdo, *Portrait of Amparo, the Artist's Daughter* (Retrato de Amparo, la hija de la artista), 1951.
Oil on canvas, 27½ × 24 inches (70 × 61 cm). Collection Grupo Domos.





FIGURE 8 Giorgio de Chirico. *The Anguish of Departure* (La angustia de partir), 1913–14. Oil on canvas, 33½ × 27¼ inches (85 × 68 cm). Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, The Room of Contemporary Art Fund, 1939.

covered by a shawl, gazing steadfastly outward with determination and sadness.

During the 1940s, the paintings of the Italian Giorgio de Chirico (1888–1978), particularly those of the 1910s and '20s, became a key source of inspiration for Izquierdo. Earlier, in the years when she lived with Tamayo, both artists found in de Chirico elements that provoked creative elaboration. His compositions often included the motif of a fallen classical column, symbolizing the decline of European civilization. This is interpreted as a log in Tamayo's paintings, as well as in several of Izquierdo's allegories of the 1930s, such as *Allegory of Work*. It is also visible in several of her paintings of horses, another favorite, oft-repeated theme. *Pony with Electrical Wires*, 1938 [plate 48], pictures a grazing horse hemmed in by a log on one side and a stone wall and electrical wires behind. Here, Izquierdo seems to echo de Chirico's anxiety over the escalation of modernization. The Italian's paintings had become known among Mexican artists by the late 1920s. The August 1928 issue of *Contemporáneos* published several of

his paintings from the 1920s, some featuring horses, others with classical themes.³⁹ His compositions of the previous decade that had so captivated the Surrealists—of deserted townscapes, arcades, and piazzas with exaggerated perspectives, such as *The Anguish of Departure*, 1913–14 [figure 8]—also exerted an influence on several leading Mexican artists of Izquierdo's generation, including Carlos Orozco Romero, Jesús Guerrero Galván, and Raúl Anguiano. Giorgio de Chirico's "metaphysical" paintings, as they are termed, had great resonance for Izquierdo in the 1940s, particularly when she turned her attention to the landscape genre.

Izquierdo often painted landscapes early in her career, but most were simple backdrops for her human or animal protagonists. One singular work, *Landscape with Zebra and Ship*, 1935 [plate 4]—an oneiric, nocturnal scene of a zebra gazing at a ship and a zeppelin as a log glides in the water nearby—anticipates the fluid imagination which transformed her later landscapes into metaphysical explorations. In the early 1940s, Izquierdo produced a number of traditional, rustic landscapes related to her other works of this period featuring Mexican themes. Some depict the small verdant town of Cuautla, about sixty miles south of Mexico City. Works like *The Roosters*, 1944 [plate 53], and *The Corn Cribbs*, 1945 [plate 54], present sentimental visions of country life with depictions of farm animals, corn cribs, thatched houses, and varieties of foliage. A few landscapes of this period, however, contain the enigmatic elements that typified her late work: *The Red Tablecloth*, 1940 [plate 51], would be a common portrayal of rural life were it not for the incongruous placement of a clown's head—similar in appearance to the clown's head in *Growing Wheat*, 1940 [plate 37]—in one corner, peering at the woman beside him. Concurrently, Izquierdo created landscapes and scenes inspired by Biblical themes. In *Adam and Eve* of 1946 [plate 56], she situates paradise in a landscape resembling the northern Mexico of her youth, evoked through the dry expanses of land in the work's background. *The Creation*,



FIGURE 9 María Izquierdo, "Living" Still Life (*Naturaleza viva*), 1946. Oil on canvas, 17½ × 21½ inches (45 × 55 cm). Private Collection, Monterrey, Mexico.

1940 [plate 52], is a poetic, hopeful interpretation of a man inhabiting a more traditional paradisiacal setting, existing harmoniously in nature, while its companion piece, *Calvary*, 1940 [plate 50], eloquently reflects human loss and despondency.

In 1946, when Izquierdo began producing less traditional landscapes, de Chirico's role in her artistic development became more pronounced. In terming many of these paintings *naturalezas vivas* ("living" still lifes), a word play on the Spanish *naturaleza muerta* (literally, "dead nature"), she suggested the pleasure she derived from depicting organic elements, as well as how fruits, vegetables, and other foods embodied life, fertility, and sensuality for the artist. Izquierdo set these still lifes, such as "Living" Still Life, 1946 [figure 9], before eerily vacant landscapes with

deep vistas, amply recalling de Chirico's empty plazas. In "Living" Still Life with Red Snapper, 1946 [plate 59], a vivid arrangement of sea foods, vegetables, cheese, and eggs is set upon a delicate lace tablecloth. The grouping stands before a barren landscape with a deep perspective, a sense accentuated by a long row of poles carrying electrical wires that trail off into the distance. A barren expanse of land is also depicted in *Desolation* of 1947 [plate 62]; the landscape here is characterized by only a simple structure and a row of dead, leafless trees. With these vast and empty landscapes, Izquierdo consistently recalls the arid, open terrain of Mexico's northern provinces where she spent her youth, reflecting the haunting sense of nostalgia that was to pervade her work in her maturity. The sexual references in these works, however, with depictions of



FIGURE 10 María Izquierdo, *The Land (La tierra)*, 1945. Oil on canvas, 35¼ × 27 inches (89.5 × 68.5 cm). Collection Andrés Blaisten, Mexico City.

ripe, open fruits and frank allusions to female genitalia, stand in stark contrast to the melancholic air of the landscapes themselves. In this regard, Izquierdo alluded to the complexity of her own life, which comprised triumph and defeat, joy and sorrow.⁴⁰

Many of Izquierdo's paintings of the 1940s have led some commentators to analyze her works in the context of Surrealism. To varying degrees, many Mexicans of Izquierdo's generation fell under the sway of the movement, which had a substantial presence in Mexico in the 1930s and '40s. As a result of both the Spanish Civil War and World War II, Mexico welcomed numerous European intellectuals; and a community of artists was established in the capital, which counted among its members such figures as Leonora Carrington, Remedios Varos, Benjamin Péret, and Kati Horna. André Breton himself came to Mexico in 1938, and he conferred upon the country his highest accolade, pronouncing it "the Surrealist place, *par excellence*."⁴¹ During his Mexican sojourn, Breton took an interest in Kahlo's paintings, paralleling Artaud's relationship with Izquierdo.⁴²

Mexico experienced perhaps its greatest "Surrealist" moment in 1940, when Breton, along with the Austrian artist Wolfgang Paalen and the Peruvian poet César Moro, organized the *International Exhibition of Surrealism*, held at the Galería de Arte Mexicano. This watershed exhibition included the participation of many European artists, as well as such Mexicans as Raúl Anguiano, Augustín Lazo, and Manuel Rodríguez Lozano—but not Izquierdo.

Irregardless, this concentration of Surrealist activity in Mexico did not have a powerful impact on Izquierdo. Although certainly familiar with its presence, she moved in different social and cultural circles from that of the European emigrés, who did not regularly mingle with Mexico City's established community of artists. Izquierdo's own writings as a critic—she found time to write articles and criticism for Mexico City newspapers between 1942 and 1950—record her ambivalence toward Surrealism's significance in Mexico. In discussing its possible influence on her colleague, Antonio Ruiz, she noted that the small retablos painted in Mexico during the colonial period were "more surreal and interesting than modern surreal works."⁴³ Izquierdo, in other words, was keenly aware of the sense of the fantastic, the incongruous, and the eccentric that grew out of her own culture. And although she felt free to draw inspiration from abroad (de Chirico is the prime example), she was clearly conscious of what and why she borrowed. In the case of Surrealism, like her colleague Ruiz, she possessed little need to draw from a recent European import when her own culture provided her with such rich grounds for stylistic invention.

Account after account of Izquierdo's life emphasizes her vibrancy, sense of spontaneity, and love of people and parties. Her life, however, was not easy. Although she was a successful artist by the mid-1940s, wealth eluded her. She was raising three children, a task that became somewhat easier after 1944, when she married Raúl Uribe, a Chilean

painter of little talent with whom she had been involved since 1938. In the early 1940s, however, Izquierdo began to enjoy a period of success, exhibiting frequently in Mexico and the United States. In May 1944, she even traveled to several South American countries as a cultural ambassador for Mexico.⁴⁴ Among the highlights of her trip was an exhibition in Santiago, Chile, for which Pablo Neruda contributed a catalogue text (her friendship with the poet is commemorated in *Tribute to Pablo Neruda*, 1943 [plate 34]). Izquierdo returned to Mexico in September 1944; early in the next year, she signed a contract to produce a cycle of murals commissioned by the Palacio del Departamento del Distrito Federal, the capital district's administrative headquarters. This project held special importance for Izquierdo because female artists had been excluded from the mural commissions that led to international fame for men like Rivera, Orozco, and Siqueiros. The only women who had broken this barrier were two Americans, the sisters Grace and Marion Greenwood, who were part of an international group of artists who painted murals at the Mercado Abelardo L. Rodríguez in Mexico City in 1934.⁴⁵ For Izquierdo, a mural project in a prominent public edifice would mean that more people than ever before would be exposed to her work, as well as penetration of an elite circle whose members all but defined Mexican art in the second quarter of this century. She selected the arts as the theme for her murals; her studies on paper, primarily allegorical images of women, include representations of music, painting, literature, and related themes. Just before she was to commence work at the site, a committee consisting of "los tres grandes"—Rivera, Orozco, and Siqueiros—cancelled the project, based on their opinion that she lacked the necessary technical experience to execute it. The decision bitterly angered Izquierdo. She referred to the incident in an article she wrote two years later for a Mexico City newspaper, calling the muralists'

decision an "exposition of infantilism" and a "great crime" on the part of a "monopoly of the triumvirate."⁴⁶ Izquierdo's drawings for the ill-fated mural have been preserved, and one is included in this exhibition—*The Land*, 1945 [figure 10]. An allegorical representation of the land as woman, it pictures a nude, kneeling figure who appears robust, yet gripped with anguish. In conflating this figure with the earth, Izquierdo identifies women as fertile, powerful, and solid.

*Painting is so difficult!*⁴⁷ —María Izquierdo, 1942

Izquierdo's last years were plagued with difficulties: poor health, financial problems, and a failing marriage (she finally divorced Uribe in 1953). But even while reducing her artistic output, she never stopped painting. Her late period can be said to begin with a singular work created at the height of her career, *Dream and Premonition*, 1947 [plate 63]. Uncannily foreboding the problems that were to beleague her final years, the painting is the only one in Izquierdo's oeuvre that she based specifically on a dream.⁴⁸ It is a stoic portrait of the artist leaning out of a house's large window, holding her own decapitated head in her hands. Tears and fragments of hair become leaves as they fall into a holy water font at the base of the window. A series of decapitated figures flee into the background, while above, in tree branches emerging from another window, hang two decapitated heads. *Dream and Premonition* is steeped in Christian symbolism, with depictions of the font, a rosary, Calvary-like images of three crosses on hilltops, and suggestions of serpents, symbolized by hair entwined around tree trunks. This composition suggests that the body is the receptacle for pain, and that it must be sacrificed in the quest for ultimate redemption. Moreover, by employing a compositional motif common in her *naturalezas vivas*, Izquierdo gives new meaning to this group of paintings.



FIGURE 11 María Izquierdo, *Ponies (Caballitos)*, 1954. Gouache on paper, 10½ × 14½ inches (27 × 37 cm). Private Collection.

Along the long wall receding into the distance are a row of headless figures. The artist's typically empty landscapes are finally inhabited, but only by the dead, suggesting that she was not so much nostalgic for her past as haunted by it.

In February 1948, Izquierdo suffered an embolism, which left her unable to speak or to move the right side of her body. Her income dwindled, but artists rallied to her aid, organizing a benefit auction that included works by Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Dr. Atl, Olga Costa, Carlos Mérida, Orozco, Rivera, Siqueiros, and many others.⁴⁹ Although Izquierdo recovered, in 1950 a more powerful embolism left her fully paralyzed for a period. It is testament to her enormous dedication that she continued to work in these years. Among her late works are *Ballet of Clay*, 1951 [plate 60], an oneiric composition of black clay figurines—the kind created by artisans of Coyotepec, Oaxaca—arranged about a monochromatic landscape featuring an arched ruin and a pyramid. The work is haunting for its contrasts—many of the figurines are actually toy

whistles, and the cross-shaped object in the background contains bells—which heighten its eerie and disquieting quality. The melancholic air visible in *Ballet of Clay* now pervaded Izquierdo's work, whatever the subject matter. *The Cupboard (Toy Store Friday)*, 1952 [plate 57], features elements characteristic of her earlier still lifes, such as the colorful *papel picado*, candles, fruit, and figurines, as well as the small window looking out into a vista that is seen in as early a still life as *The Racquet* of 1938. *Toy Store Friday*, however, presents a sense of symmetry and solemnity absent in Izquierdo's earlier still lifes. Everything here seems frozen in time and with the more delicate application of paint upon the canvas, the objects have a fleeting, almost ethereal presence.⁵⁰

A key work of Izquierdo's late years is *Childhood of the Country*, ca., 1952 [plate 61], one of two works that functions as a culminating statement for the artist. It contains many of the elements which she had long favored, such as the vast, arid landscape, a long wall receding into the far distance, hot-air balloons in the sky, and unexpected still-



FIGURE 12 María Izquierdo, *Pomegranate with Peaches* (Granada con duraznos), 1955. Oil on canvas, 29½ × 39½ inches (75 × 100 cm). Private Collection.

life elements—here, a cigarette mysteriously perched on the rim of one wall and a small sphere balanced precariously on the wall opposite. In the background, three solitary, veiled women are seen making their way toward a church. With its architecture, lack of vegetation, and evocation of the culture of traditional Catholicism, the scene is apparently a remembrance of Izquierdo's birthplace, San Juan de los Lagos. Olivier Debrouse, in fact, suggests that it portrays the town's cemetery.⁵¹ Like the window exposing a blue sky in *The Cupboard* (*Toy Store Friday*), the dark heavy clouds in this painting open at only one point here, revealing a welcome glimpse of blue. Such a painting must have had a redemptive quality for Izquierdo, providing her with a means of visually transgressing the claustrophobic (psychologically and physically) culture of her youth that was clearly pervading her thoughts. Izquierdo went on to complete a few more works before she died in December of 1955, often recycling such old themes as horses [*Caballitos*, figure 11], the circus, portraits, and still lifes [*Pomegranate*

with Peaches, figure 12], many now painted with a hesitant hand. One work that she produced toward the end of her life, however, symbolizes her deeper cognizance of a plane of being to which she could only allude in her many earlier works containing metaphysical themes. *Toward Paradise*, 1954 [plate 64] pictures a brilliant flame set against an orange field and blue sky. A small box at the top of the composition schematically represents a room inhabited by two minuscule figures. It is as if Izquierdo, for once, revealed what she never could—or would—before. Instead of merely imagining what might exist in the realms beyond her small windows, we now behold a scene of radiant openness and fulfillment. María Izquierdo ultimately envisioned a world quite different from that which she painted for much of her career. As before, this world was aglow in radiant color, but it was also timeless, infinite, and universal—the spark of a world in formation.

This essay is dedicated to Mariana Yampolsky.

Notes

I wish to thank my friends John Alan Farmer and Miriam Basilio for their assistance and suggestions in the writing of this essay.

- 1 Quoted in Margarita Nelken, "María Izquierdo: Su exposición en México," *Norte* 4, no. 2 (December 1943), n.p.
- 2 Rivera was appointed to this post in April 1929. The radical changes he proposed to the institution's curriculum were poorly received by its conservative faculty, forcing him to resign in May 1930.
- 3 This phenomenon is documented in such exhibition catalogues as Victor M. Reyes and Adrian Villagomez, eds., *Arte de Jalisco* (Mexico City: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto de Bellas Artes, 1963); *Solar abierto: Historias del silencio y osadía, Artistas del siglo XX en Jalisco* (Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1993); and *Jalisco: Genio y maestría* (Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994).
- 4 This is stated by Raquel Tibol in her chronology of the artist, published in *María Izquierdo y su obra* (Mexico City: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971), n.p.
- 5 MacKinley Helm, *Modern Mexican Painters* (New York: Dover Publications, 1989 [1941]), p. 143.
- 6 Margarita Nelken, "Bellas artes, María Izquierdo," *Excelsior* (Mexico City), September 10, 1946; reprinted in Miguel Cervantes, ed., *María Izquierdo* (Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), p. 47.
- 7 Nelken, "Bellas artes," p. 48.
- 8 From 1921 to 1923, Tamayo was head of the Departamento de Dibujo Etnográfico at the Museo Nacional de Antropología in Mexico City, where he was responsible for drawing important pre-Columbian objects.
- 9 In 1910, at the onset of the Revolution, some eighty percent of Mexico's population was illiterate. With his appointment as Secretary of Education in 1921, José Vasconcelos embarked upon a major literacy campaign, reducing illiteracy by thirty percent in the 1920s.
- 10 Raquel Tibol, "En los 90 años de María Izquierdo (II)," *Proceso* (Mexico City), no. 828 (September 14, 1992), p. 53.
- 11 Quoted in Sylvia Navarrete, "María Izquierdo," in *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988), p. 62.
- 12 Tamayo and Izquierdo's relationship is summarily discussed here, as it is analyzed in much greater detail in the essay by Olivier Debroise in this publication.
- 13 Antonin Artaud, "La pintura de María Izquierdo: Comentario y posdata," *Revista de revistas* (Mexico City), August 23, 1936, n.p.
- 14 The exhibition was held from November 17 to 29, 1930, at the Art Center, located at 65 East 65th Street in New York. The Art Center was also the site of a group exhibition of Mexican modern artists in 1928, which included works by Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, and Rufino Tamayo, among others, as well as an exhibition of Mexican folk art in the same year. For an overview of exhibitions of Mexican artists in New York in these years, see Helen Del-

par, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992).

- 15 Among the modern artists exhibiting in New York galleries in October and November 1930 were Braque, Cézanne, de Chirico, Chagall, Gauguin, Matisse, Miró, and Picasso.
- 16 The exhibition was sponsored by the American Federation of the Arts and was held at The Metropolitan Museum of Art from October 13 to November 9, 1930. It then traveled to thirteen other cities in the United States from 1930 to 1932 to much public and critical acclaim. See René d'Harnoncourt, *Mexican Arts: Catalogue of an Exhibition Organized by the American Federation of Arts* (New York: Southworth Press, 1930).
- 17 See María Izquierdo, "Le mujer que pinta," *Hoy* (Mexico City), October 24, 1942; quoted in Raquel Tibol, "En los 90 años de María Izquierdo (I)," *Proceso* (Mexico City), no. 827 (September 7, 1992), p. 53.
- 18 María Izquierdo, "Carta a las mujeres de México," *Zócalo*, no. 2 (October 24, 1950); republished in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 145.
- 19 Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico* (Mexico City: Editorial Penélope, 1982), p. 104.
- 20 Olivier Debroise, "Like Cut Glass: An Approach to the Photography of Lola Álvarez Bravo," in *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light* (Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1994), p. 23.
- 21 Carlos Monsiváis, "Frida and Her Friends," in Erika Billeter, ed., *The Blue House: The World of Frida Kahlo* (Seattle: University of Washington Press in assoc. with the Museum of Fine Arts, Houston, 1993), p. 187.
- 22 Stated to the author in a telephone interview, January 6, 1997.
- 23 Tibol, "En los 90 años de María Izquierdo (I)," pp. 53, 55, 57.
- 24 This quotation is from Helen Weaver's translation of Antonin Artaud's "La culture indienne," in Susan Sontag, ed., *Antonin Artaud: Selected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 537.
- 25 Artaud wrote extensively about his experience with the Tarahumaras. His earliest article was published by the Mexico City newspaper *El Nacional* on October 16, 1936. Other essays and books were published in Paris in the 1940s and '50s. The complete body of Artaud's texts on the subject is published in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Gallimard, 1956-1994). Two principal texts, "The Mountain of Signs" and "The Peyote Dance," are published in Sontag, ed., pp. 379-382, 382-391.
- 26 Artaud, "La pintura de María Izquierdo," n.p.
- 27 Artaud's writings on Izquierdo include "Le Mexique et l'esprit primitif," *L'Amour de l'art* (Paris), 8 (October 1937), reprinted in translation as "México y el espíritu primitivo," *El Universal* (Mexico City), March 13, 1938; "La pintura de María Izquierdo," cited

- above; and "México y el espíritu femenino: María Izquierdo," *Revista de la Universidad de México* (Mexico City) 22, no. 6 (February 1968), pp. 2, 4. Octavio Paz recalls that at a chance meeting with Artaud in Paris in 1947, he spoke of Izquierdo with great devotion and stated that the paintings she sent with him for her Paris exhibition were stolen. When Paz inquired who did this, he replied, "Who? The envoys of. . . Well you know who. They're everywhere. They're the same ones who put Van Gogh away in a madhouse and later *suicided* him." Octavio Paz, "María Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place," *Essays on Mexican Art* (New York: Harcourt Brace & Co., 1993), p. 256. Artaud, in fact, wrote to Izquierdo with the news that the works were sold, but she never received the income from the Paris sales.
- 28 María Izquierdo, "Credo artístico," in *45 autorretratos de pintores mexicanos, siglos XVIII al XX* (Mexico City: Palacio de Bellas Artes, 1947); reprinted in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 145. Translation by the author.
- 29 From a text by Diego Rivera published in the catalogue for the exhibition held from November 6 to 17, 1929, at the Galería de Arte Moderno, Teatro Nacional, Mexico City, reprinted in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 52.
- 30 "Claramente se advierte que el mexicanismo de esta pintora no hay que buscarlo en los temas, sino en la actitud de su espíritu. . . y en la forma en que su gusto y su temperamento realizan." Celestino Gorostiza, "María Izquierdo, pintora mexicana," *El Universal Gráfico* (Mexico City), September 10, 1946, reprinted in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 31.
- 31 Paz, "María Izquierdo," p. 262.
- 32 The Friday of Our Lady Sorrows (Viernes de Dolores) is commemorated on Good Friday, the last Friday of Lent.
- 33 Izquierdo was not the only Mexican artist to utilize this pictorial device. It is also seen, for example, in paintings of such colleagues as Manuel Rodríguez Lozano and Alfonso Michel, the Guadalajara-born artist whose oeuvre shares certain similarities with Izquierdo's.
- 34 From an interview with Aurora Posadas Izquierdo, August 28, 1995.
- 35 Although the female figure in the drawing resembles Álvarez Bravo, Izquierdo's daughter, Aurora Posadas Izquierdo, adamantly denied that this work depicts the photographer in an August 28, 1995, interview with the author. On the other hand, in an August 17, 1995, conversation, Olivier Debroise commented to this author that he attended the 1988 Centro Cultural/Arte Contemporáneo retrospective exhibition of María Izquierdo. Upon viewing *Woman with Umbrella*, Álvarez Bravo said words to the effect of "that is me."
- 36 Stated to the author in a telephone interview, January 7, 1997.
- 37 For an overview of this phenomenon, see Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican* and James Oles, "South of the Border: American Artists in Mexico, 1914–1947," in *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914–1917* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), pp. 49–213.
- 38 I wish to thank my colleague Fatima Bercht for this insight.
- 39 It is also possible that Izquierdo had first-hand knowledge of de Chirico's work. In October 1930, Demotte, Inc., presented de Chirico's first New York exhibition in its Madison Avenue gallery. Given Izquierdo's interest in visiting galleries and museums during her stay in the city in the fall of 1930, this is certainly an exhibition that she would have wanted to see, but there is no clear evidence that she did so.
- 40 Juan Rulfo's 1959 *Pedro Páramo* presents a literary corollary to Izquierdo's nostalgic landscapes. In his short novel, Rulfo describes a village full of echoes, whose plaza and streets are empty. The walls of the village are "peeling, showing their rotted adobes." The author also writes of an itinerant circus that comes to the village, drawing people to the plaza, and producing a fiesta that starkly contrasts with the somberness of daily life. See Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, trans. Lysander Kemp (New York: Grove Press, 1959).
- 41 Rafael Heliodoro Valle, "Diálogo con André Breton," *Universidad*, no. 29 (June 1938). Reprinted in *México en el arte* (Mexico City), 14 (Fall 1986), p. 121.
- 42 Breton helped to promote Kahlo's work, writing an essay for her first solo exhibition in New York at the Julien Levy Gallery, 1938, and including it in a group exhibition in Paris at the Galerie Renou et Colle in 1939.
- 43 María Izquierdo, "Antonio Ruiz," *Hoy* (Mexico City), November 21, 1942, art sec., pp. 48–49.
- 44 Izquierdo published extensive accounts of her South American travels. Her series of articles, "Mi viaje al Sur de América," originally published in the Mexico City newspaper *Excelsior* between October 14, 1944, and April 27, 1945, are published in their entirety in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, pp. 136–145.
- 45 This mural project and the participation of Grace and Marion Greenwood are discussed in James Oles, "South of the Border," pp. 185–195.
- 46 "María Izquierdo vs. Los tres grandes," *El Nacional* (Mexico City), October 2, 1947, sec. 2, pp. 1, 4.
- 47 Quoted in Raquel Tibol, "María Izquierdo," *Latin American Art* (Scottsdale), 1, no. 1 (Spring 1989), p. 25.
- 48 Stated by Aurora Posadas Izquierdo in an interview with the author, August 28, 1995.
- 49 The records of the auction were reprinted in *María Izquierdo*, 1988, pp. 101–103.
- 50 It has also been suggested that the variable style of painting in Izquierdo's late works may be due to the fact that Raúl Uribe or others were assisting in their completion. See Sylvia Navarrete, "María Izquierdo," in *María Izquierdo*, 1988, pp. 82, 106.
- 51 Stated by Olivier Debroise in an interview with the author, Mexico City, August 25, 1995.

PLATES 1-29



1 *Retrato de Belén (Mi hermana Belén)*
(Portrait of Belén [My Sister, Belém]), 1928
Oil on canvas, 59¾ × 37 inches (152 × 94 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City



- 2 *Naturaleza muerta (Naturaleza muerta con cámara fotográfica)* (Still Life [Still Life with Photographic Camera]), 1931
Oil on canvas, 23 1/4 x 19 1/4 inches (59.2 x 49.2 cm)
Private Collection

- 3 *La sopera* (The Soup Tureen), 1929
Oil on canvas, 19 1/2 x 23 1/2 inches (50 x 60 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City

- 4 *Paisaje con cebra y barco*
(Landscape with Zebra and Ship), 1935
Oil on canvas, 19 1/2 x 23 1/4 inches (50 x 59 cm)
Collection Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca

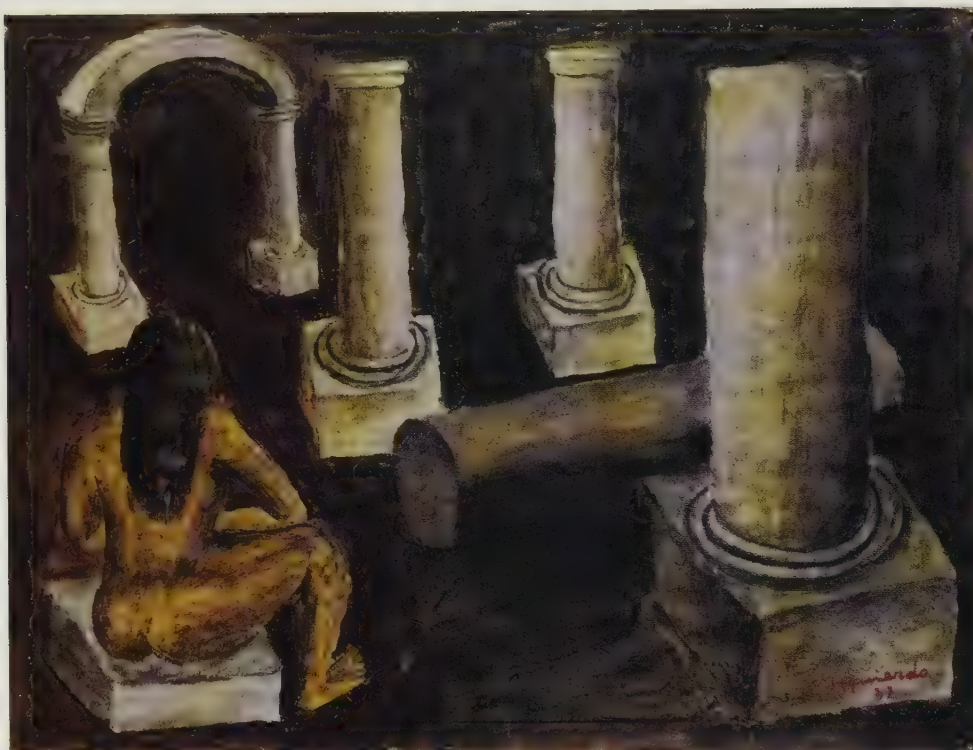
- 5 *El teléfono* (The Telephone), 1931
Oil on canvas, 16 x 16 inches (40.5 x 40.5 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City





- 6 *Dos mujeres, dos caballos y columnas*
(Two Women, Two Horses, and Columns), 1932
Gouache on paper, $8\frac{1}{4} \times 10\frac{5}{8}$ inches (21 x 27 cm)
Collection Leopoldo Villareal
- 7 *Campesinos* (Peasants), 1932
Gouache on paper, $8\frac{1}{4} \times 10\frac{3}{4}$ inches (21 x 27.3 cm)
Collection Michael Wornick, Sausalito, California
- 8 *Consolación* (Consolation), 1933
Gouache on rice paper, $10\frac{1}{2} \times 8$ inches (27 x 20.3 cm)
Collection H. Amigorena, Paris
- 9 *Mujeres con león* (Women with Lion), 1936
Gouache on paper, $8\frac{1}{8} \times 10\frac{5}{8}$ inches (20.7 x 27.3 cm)
Private Collection



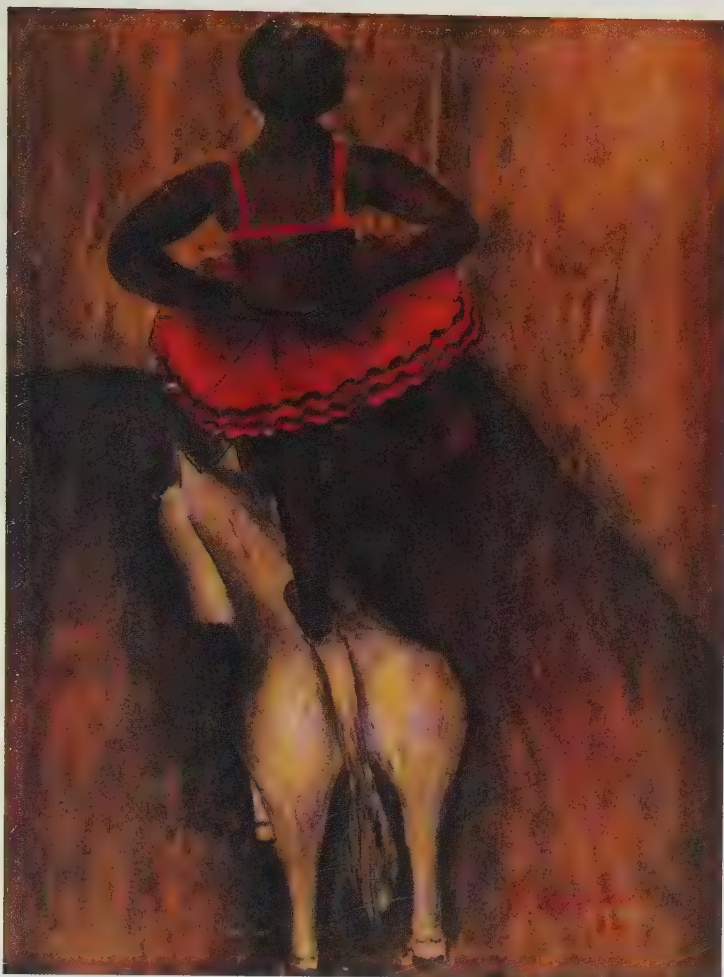


- 10 *Mujer de espaldas, tres columnas y un arco*
(Woman with Back Turned, Three Columns, and an Arch), 1932
Gouache on paper, 8¼ × 10¾ inches (21.2 × 27.6 cm)
Private Collection
- 11 *Cortejo fúnebre* (Funeral Procession), 1933
Gouache on paper, 8⅞ × 11¼ inches (22.5 × 28.3 cm)
Private Collection



- 12 *Mujer ante el espejo* (Woman before a Mirror), 1934
Gouache on paper, 8 $\frac{1}{8}$ $\times$ 10 $\frac{3}{4}$ inches (20.6 $\times$ 27.3 cm)
Collection Leopoldo Villareal
- 13 *Sirenas* (Mermaids), 1938
Watercolor on paper, 8 $\frac{1}{4}$ $\times$ 10 $\frac{3}{4}$ inches (21 $\times$ 27.3 cm)
Collection Mr. and Mrs. Dennis P. Gehr





- 14 *Alegoría del trabajo* (Allegory of Work), 1936
Watercolor and tempera on paper, 8¼ × 11 inches (21 × 27.5 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City

- 15 *Alegoría de la libertad* (Allegory of Liberty), 1937
Watercolor on paper, 8¼ × 10½ inches (21 × 26.5 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City

- 16 *La cirquera* (The Circus Performer), 1932
Watercolor on paper, 10½ × 8¼ inches (27 × 21 cm)
Collection Banco Nacional de México

- 17 *Caballista del circo* (Circus Bareback Rider), 1932
Watercolor and tempera on paper, 11 × 8½ inches (28 × 21.5 cm)
Archer M. Huntington Art Gallery,
The University of Texas at Austin,
Gift of Thomas Cranfill, 1980





- 18 *El domador de leones* (Circus Trainer of Lions), 1932
Watercolor and tempera on paper, 11 × 8½ inches (28 × 21.5 cm)
Philadelphia Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. James P. Magill
- 19 *Circo* (Circus), 1934
Gouache and watercolor on paper, 7¾ × 10½ inches (20 × 27 cm)
Collection José and Beatriz Pintado
- 20 *Circo* (*Les écuyères; Las caballistas*) (Circus [The Horse Riders]), 1939
Gouache on paper, 16¼ × 23½ inches (41.2 × 59.7 cm)
Private Collection
- 21 *Perros equilibristas* (Balancing Dogs), 1939
Gouache on paper, 16¼ × 19½ inches (41.3 × 49.5 cm)
Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico







- 11 *El circo* (The Circus), 1939
Gouache on paper, 15¼ × 19¼ inches (40 × 49 cm)
Collection Banco Nacional de México
- 12 *Caballos actores* (Horse Actors), 1940
Gouache on paper, 16 × 22 inches (40.6 × 57.1 cm)
Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York;
Room of Contemporary Art Fund, 1940
- 13 *Caballos circo* (Circus Ponies), 1939
Opatka, watercolor and graphite on paper, 17½ × 24 inches (44.5 × 61 cm)
Philadelphia Museum of Art, Gift of Dr. and Mrs. MacKinley Helm





25 *Escena de circo* (Circus Scene), 1940
Gouache on paper, 17 × 22½ inches (43 × 57 cm)
Private Collection

26 *En el circo* (In the Circus), 1939
Gouache on paper, 16¾ × 19½ inches (41.9 × 49.5 cm)
Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico



27 *Escena de circo con elefante* (Circus Scene with Elephant), 1939
Gouache on paper, 15 1/3 × 19 1/4 inches (39 × 49 cm)
Private Collection

28 *La carreta* (The Cart), 1940
Gouache on board, 15 3/4 × 22 inches (40 × 56 cm)
Collection Pascual Gutiérrez Roldán



14. *La raqueta* (The Racquet), 1938
Oil on canvas, 27½ × 19¾ inches (70 × 50 cm)
Collection: Andres Blaisten, Mexico City

The Shared Studio

María Izquierdo and Rufino Tamayo

OLIVIER DEBROISE

In the mid-1920s, a woman of remarkable appearance arrived in Mexico City. Not beautiful by conventional standards, she had a wide face, high forehead, prominent cheekbones, thick lips, and slanted and sunken eyes. With her straight dresses in austere colors, and soft berets covering one eye, she looked like a flapper—a woman of the twentieth century. However, she soon transformed her quintessentially modern appearance. She adopted a less fashionable, but more dramatic, look: in addition to braiding flowers and ribbons into her long black hair in the Oaxacan style, she began to wear outdated lace petticoats, hand-embroidered silk blouses, fine colorful shawls, and patent leather boots. She also began to wear intensely theatrical makeup. “Her face resembled a mask from all the makeup she wore,” the gallerist Inés Amor recalled, “so I cannot imagine what her real face looked like; she painted her eyebrows, eyelashes, eyeshadows, and cheeks, and she wore all the cosmetics in the world [figure 1].”¹ According to her close friend, the photographer Lola Álvarez Bravo, she even invented some cosmetics in earth, ochre, and yellow tones, which she made fashionable among the women who frequented the Café París, including María Asúnsolo, owner of a downtown art gallery, and Lola Olmedo, Diego Rivera’s young model.

Her name was María Cenobia Izquierdo de Posadas. She was born in San Juan de los Lagos, Jalisco, a strange and austere town of religious pilgrimages dominated by an immense church. San Juan, however, was not just any inland town; it was located on the traditional commercial route between the capital, the frontier regions, the United States, and the two oceans. This strategic location had made it one of Mexico’s most important trading centers since the colonial period. Many years later Izquierdo would evoke in paintings such as *Childhood of the Country*, ca. 1952 [plate 61], the neoclassical entrance to the town’s cemetery, as well as the arid landscapes, the truncated trees, and

FIGURE 1 Lola Alvarez Bravo, *Portrait of María Izquierdo*,
ca. 1935. Gelatin silver print. Lola Álvarez Bravo Archive,
courtesy Manuel Álvarez Martínez.



the ruins in the hills characteristic of Jalisco's highlands.

Those who have described Izquierdo as a child, bored in the patio of a large provincial house, virtually imprisoned by straight-laced aunts who married her without her consent, forget to mention the joyful experiences of her youth—such as the great fair that annually transformed San Juan. Right before Christmas, people from all over Mexico, as well as merchants from beyond the seas—English, German, French, and Chinese—would come to participate in the town's celebrated fair. San Juan was decorated with festive paper cut-outs, colored ribbons, and cloth banners hanging over the streets; it was filled with adventurers, gamblers, and prostitutes who would settle in the first inn they could find. In the public squares, stands for target practice, exhibitions of deformed animals, tents where itinerant theatrical companies performed, and a small circus were erected. The party had begun.²

At the age of fourteen, Izquierdo was married in Torreón, Coahuila, to a military man turned journalist, Cándido Posadas. In 1923, the couple and their first two children moved from Saltillo to Mexico City and the young family settled in the affluent Colonia San Rafael. Although Izquierdo lived in many neighborhoods in Mexico City, she preferred the area surrounding the square of Santo Domingo, the streets that President Plutarco Elías Calles renamed República de Brasil, Venezuela, and Belisario Domínguez—a few steps away from the Escuela Nacional de Bellas Artes (the old Academia de San Carlos), the Escuela de Medicina, the bookstores, and the improvised food stalls set up in the streets. She lived in a large house with a country patio, in which dogs and chickens wandered freely, and she soon transformed this house into a veritable guest residence for her real and fictitious relatives, as well as for her many old and new friends. Later it served as a bohemian salon where artists, writers, and intellectuals would convene.

Izquierdo's memoirs reveal that she wanted to paint to ease her boredom, just like the young ladies of high society had done in the nineteenth century. Cándido Posadas showed his benevolence by supporting her in this regard, and in 1927 she enrolled at the Escuela Nacional de Bellas Artes. Did she really intend to become a "great Mexican painter," as the Chilean poet Pablo Neruda later declared?

Izquierdo followed the teachings of Alfonso Garduño and Germán Gedovius, who allowed her to work at home so that she could care for her children (her studio was located on the sunburnt roof, away from the racket in the house). Gedovius, a portraitist and painter of genre scenes, a pillar of traditional academic teaching, "was far from being a modernist," as the critic Margarita Nelken correctly observes, "but he had a sensitive capacity to perceive that which was more foreign to him."³ He taught Izquierdo the basic rules of composition, while Diego Rivera, according to Izquierdo herself, later revealed to her the mysteries of the golden section. In an exhibition of the work of Gedovius's students that took place at the end of 1928, Izquierdo presented an aggressive painting with a political subject—a rather uncommon genre among Mexican artists of this period. Entitled *The Judgment of Toral* (whereabouts unknown),⁴ this painting was inspired by the trial of the caricaturist José de León Toral, who had shot president-elect Álvaro Obregón point-blank in La Bombilla de San Angel, a restaurant, on July 17 of that year. She also exhibited a curious still life entitled *Still Life with Photographic Camera* [plate 2], which attracted the attention of the critic Lúis Islas García.⁵

During this period, Izquierdo also painted still lifes and scenes of her domestic life—including portraits of her husband Cándido; her children Aurora, Amparo, and Carlos; her sister Belén; her adopted nephews; and her nursemaid, Altagracia. With the exception of *Portrait of Belén*, 1928 [plate 1], none of these early paintings has survived. Black-and-white photographs, however, allow us to appreciate

FIGURE 2 María Izquierdo, *Sleeping Girls* (Niñas durmiendo), ca. 1934. Oil on canvas, 20½ × 28 inches (52 × 71 cm). Collection Museo de Arte Moderno, INBA, SEP, Mexico City.

Izquierdo's simple and precise drawing, as well as her attempts to solve problems of mass and volume chromatically, which was probably influenced by the teachings of the instructors with whom she studied at the open-air schools of painting (*escuelas al aire libre*). At the Escuela Nacional de Bellas Artes, Izquierdo also dared to paint nudes—a genre in which very few women artists engaged at the time.

In 1929 Diego Rivera became director of the Escuela Nacional de Bellas Artes, which he wanted to transform into a modern, dynamic laboratory of artistic creation. Margarita Nelken relates the now celebrated anecdote of his “discovery” of Izquierdo: “Diego Rivera walked by the works of the most qualified students without stopping, and when he stumbled upon María’s paintings, he stated emphatically: ‘This is the only one.’ Indignation. Scandal. All-around protest.”⁶ Although the better-prepared students received Izquierdo with “buckets of cold water,” as her memoirs reveal, Rivera proceeded to organize (“by way of a challenge and support,” states Nelken) an exhibition of Izquierdo’s work at the Galería de Arte Moderno of the Teatro Nacional. Nevertheless, the controversy undoubtedly influenced Izquierdo’s assertion, also related in her memoirs, that “It’s a crime to be born a woman, [but] it’s an even greater crime to be a woman and to have talent.”⁷

In November 1930, Izquierdo traveled to the United States on the occasion of her solo exhibition at the Art Center in New York. As her memoirs describe, “during the month and a half that she remained in the port of New York, she spent all her time going to museums, exhibition halls, skyscrapers, the black neighborhood of Harlem, parks, zoos, New Jersey, the aquarium, concerts, theatre, the movies, Coney Island. She returned with the eyes and the soul full of new pictorial elements and human knowledge.”⁸ Izquierdo was obviously repeating the experience of Rufino Tamayo, whom she had met at the Escuela Nacional de Bellas Artes, where he was teaching at the end

of 1928. Tamayo was in New York preparing his first exhibition at Julien Levy’s prestigious gallery. During her stay, Izquierdo also discovered modern European painting, including the work of Paul Cézanne, Paul Gauguin, and Vincent van Gogh, as well as twentieth-century artists such as Georges Braque, Pablo Picasso (especially his neoclassical paintings), and the first Surrealists.

Thanks to the intervention of Frances Flynn Paine, a close friend of Abby Aldrich Rockefeller and director of the recently created association, Amigos de México, Izquierdo had an exhibition of twenty works at the Art Center, the gallery where Tamayo and José Clemente Orozco had shown their work two years earlier, and where Anita Brenner had organized an innovative group exhibition of modern Mexican painting at the end of 1928. At the same time, René d’Harnoncourt displayed two of Izquierdo’s canvases in *Mexican Arts*, an exhibition organized by the American Federation of the Arts and presented at The Metropolitan Museum of Art, as well as at museums in several cities in the United States.

Upon her return to Mexico, Izquierdo began to make her way into the small world of those shaping the capital’s culture. Teaching drawing in high schools of the Secretaría de Educación Pública gave her the income she needed. She also sewed and embroidered her own dresses and made *batiks* in her studio in San Pedro de los Pinos. As Lola Álvarez Bravo once observed,

*María was a very cheerful and popular woman, very provincial, like a jug full of spring water, fresh and pure. She liked everything folkloric, that which was directly Mexican: the market stalls, the songs, the fairs, the trees, the fruits, the cantinas, the corners of towns, the circus. . . . But María’s delight in the popular was not as an onlooker; she seemed almost to be part of it, like another element of the popular: she did not only like the circus tents, she also had a ton of friends who worked in the circus, as well as popular singers.*⁹



In addition, Izquierdo welcomed friends into her home—especially painters, poets, and writers, including Francisco Miguel, Tamayo, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Manuel and Lola Álvarez Bravo, Emilio Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, Lya Cardoza, and Olga Costa. Without intending to do so, she was becoming an artist: neither entirely revolutionary, nor stable; neither truly modern, nor traditional. In the panorama of Mexican art of the first decades of this century, Izquierdo shares with Abraham Ángel, Máximo Pacheco, Mardonio Magaña, and other members of the open-air schools of painting the rare privilege of having reached the summit of painting by traversing a tortuous road, guided more by a set of personal circumstances than by a sense of true vocation. Izquierdo began to paint because she was bored in the midst of a political family she had not chosen. Nonetheless, she possessed a rare intuition for drawing that she began to cultivate, thereby opening the doors to the Academia de San Carlos.

In Izquierdo's early portraits, from 1928 and 1929, the subject is placed in the center of the composition with

a fixed, haughty gaze. Evoking the conventions of discreet genre scenes, these works are distinguished by Izquierdo's precise description not only of the subjects themselves, but of the rooms in which they are situated—living rooms, dining rooms, or bedrooms, always distinctively furnished with such accoutrements as the then-fashionable, French-style, flower-patterned wallpaper common in bourgeois interiors; a chest of drawers surrounded by a vase of flowers as in *Portrait of Belén* [plate 1]; framed photographs; a *bibelot*; an open book, as in *Portrait of Cándido Posadas*, ca. 1928; a pipe; a plaster cast; a framed portrait of unidentified relatives, as in *Composition with Figures*, 1929; or an open bottle, as in *Nude*, of the same year. The human figure is surrounded by precious objects, which are more than simple adornments. The portrait seems to be a simple pretext for the evocation of a secret life that the painting reveals.

Even in those still lifes dating to the end of 1929 and the beginning of 1930, such as *The Soup Tureen* [plate 3], *Still Life* (Collection Instituto Nacional de Bellas Artes, Aguascalientes); and even *Sleeping Girls* [figure 2], Izquierdo



placed the figures and the objects surrounding them on a single plane—an archetypical characteristic of a kind of naïve painting that does not respect the linear perspective of classical European painting. In many works of this period, she emphasized the outlines of forms. For example, in the nudes she executed at the Escuela Nacional de Bellas Artes, the diagonals of interlaced limbs contrast with the severe geometry, the verticals and the horizontals, of the furniture, which not only supports the figures, but compresses three-dimensional space through brusque foreshortening. The exceptional *Composition with Figures* suggests an early understanding of Cubism, as does *Portrait of Belén* and *Girls Reading*, 1929. By emphasizing the outlines of forms, Izquierdo intended to create well-composed works based on sketches, to which academic rules were then applied.

Both the family portraits and the nudes dating from 1928 and 1929, in which Izquierdo freely places figures in obscure bedrooms to accentuate the atmosphere of privacy, do not clearly manifest the influence of her teachers.

Although the drawing seems slightly awkward, it is never child-like. Izquierdo did not aspire to be “primitive,” and she consciously converted awkwardness into expressiveness. In this regard, the broken outlines of her figures are in the primitivizing tradition of such works as Picasso’s *Les Femmes d’Alger* and Braque’s *Great Nude* painted twenty years earlier, as well as the watercolors that Tamayo exhibited in 1926, slightly before his first visit to the United States.

These works, which attracted Rivera’s attention, reveal a rare consistency, a certain sophistication, that distinguished Izquierdo from her contemporaries. Something that transcended the simply accidental appeared in every work, and very soon defined a style. This is what Rivera immediately perceived, and affirmed, in his description of Izquierdo’s first exhibition in 1929: “In María’s work there is neither the easy flattery of amusing improvisation, nor the picturesqueness of good taste; nor the literary straying capable of attracting rare sympathies in art.”¹⁰ If Izquierdo “was not born a painter,” she acquired the acute vision of a gifted one.

FIGURE 3 Rufino Tamayo,
Still Life With Hand (*Naturaleza muerta
 con mano*), 1928. Oil on canvas,
 19½ × 23⅝ inches (49.5 × 60 cm).

Rufino Tamayo was twenty-nine years old when he met Izquierdo. In the previous ten years he had studied and worked incessantly. He had returned from his first eventful stay in New York, where he had traveled in 1926 with the composer Carlos Chávez. By then his artistic career was sufficiently developed so that various phases of his production were discernible. Between 1919 and 1920 Tamayo produced his first Post-Impressionist paintings under the shadow of Alfredo Ramos Martínez—works that manifest a taste for color reminiscent of Émile Bonnard. During an escape to Jalisco and Michoacán in 1920, he studied for several months with Roberto Montenegro, and between 1921 and 1922, he explored the deliberate, Mexican “infantilism” proposed by Adolfo Best Maugard. However, it was his singular development from 1923 onward of an aggressive “primitivism,” defined by coarse traits seemingly inspired by his early incursions into the medium of woodcut, that first received significant critical attention. While these works aroused the anger of most critics, they immediately seduced the young poet Xavier Villaurrutia. Villaurrutia was the first advocate of Manuel Rodríguez Lozano’s work, which staged an *avant-la-lettre* “primitivist” recuperation of Mexican vernacular religious painting, although decanted and purified of its attachment to the folk or popular arts. While for Villaurrutia, Agustín Lazo was an “intellectual” artist, Tamayo was a “sensual” one.

Tamayo is at the same time sensual and obstinate. He was born, naturally, in Oaxaca, from where he received the gift of these two excellent qualities for a painter: sensuality and obstinacy.

From time to time, his friends lose him. He has announced in advance and categorically, that he is preparing to work. He abandons all with only one fixed idea: to paint. In a short time he has filled a dozen canvases with exemplary tenacity and abstraction. He has an undeniable talent for the decorative. Often, before his decorative exercises and projects, one wonders if it is not ornamen-

tation—or good scenography—the path that he will follow. He knows our popular arts in a disorderly, but accurate way, without altering the elements. The exercise of the senses (sensual culture) before the samples of our popular arts has filled him of motives that form the richness, decanted by a peculiar way, of his decorative studies. For these he keeps a warm color array, full of red, of orange. A primitive array—without giving this word a cultured historical meaning, belonging to a historical period, of sensual primitivism.

But if the decorator within Tamayo is of interest, the painter is no less interesting. Lazo’s theories, his conversations, have influenced his purification. His works are perhaps too faithful a reflection of their time. No eloquence. No desire for the picturesque. Rather, a marked desire for construction, relief, compressed subjects. No anecdote or subject fills the imaginary hollowness of the work. Instead, simple objects or groups of masses that bring with it a geometric harmony. Tamayo begins to be the painter of roofs and factories, just as he will later become, when he travels, painter of wharves, ships, machinery. The preference of modern painters for the “still life”—which in our spirit becomes confused with a predilection for Cézanne—is it not a symptom of our times? Tamayo now paints, like Lazo has painted, simple still lifes: a tablecloth, a mirror, a loaf of bread, and the inevitable apple.¹¹

By late 1928 Tamayo had already abandoned the hieratic representation of indigenous figures evident in the watercolors he exhibited earlier that year at the Pasaje América on Avenida Madero. At an Escuela Nacional de Bellas Artes revolutionized by Rivera’s grandiose curriculum, Tamayo appeared as the only “pro-Rivera,” as he later admitted.¹² Nevertheless, then he was fighting against the epic content of muralism, whose representatives, instilled with the pretenses of the Renaissance, were advocating a discursive type of painting with didactic aspirations. Tamayo, by contrast, was painting interior scenes, still lifes, and rigorous compositions with inert objects [*Still Life With Hand*, figure 3], all

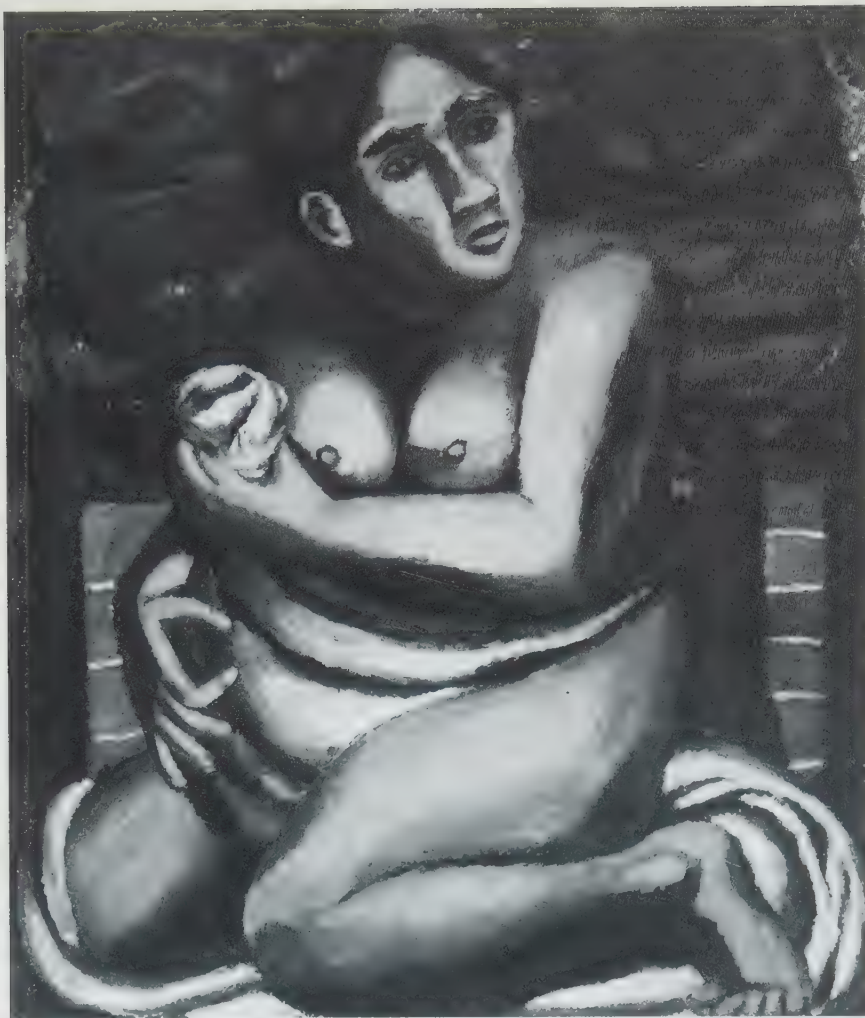


FIGURE 4 Rufino Tamayo, *Nude in Red* (*Desnudo en rojo*), 1930. Oil on canvas, 27½ × 23½ inches (70 × 60 cm). Private Collection.

of which revealed his fascination with the Italian metaphysical painters, especially Giorgio de Chirico, whose work he had discovered in New York.

Tamayo's bedroom interiors, spaces in which secret reminiscences accumulate in fantastic disarray, are exemplary in this regard. The accumulation of objects in these canvases of 1928 to 1940 is overwhelming. They are populated not only with the chairs, tables, stands, fruits, guitars, and mandolins of conventional still lifes, but also with the clocks of *memento mori*—an endless proliferation of disparate objects that become fetishized in their repetition. Scattered clothes, bulbs hanging from wires, opaque glass balls hanging from strings, light switches on the wall, framed photographs, corn cobs, cigarette boxes, playing cards, phonographs, radios—all framed by curtains, draperies, half-open windows, gratings—function as the

atrical paraphernalia. These objects are not painted in a desperate attempt to capture their essential forms in the style of Cézanne, but as if they were props on a theatre stage or the scene of a crime, in which objects assume the role of silent characters—witnesses and evidence.

These interiors, nevertheless, are not uninhabited. Tamayo's dark rooms, separated from the world, are occupied by available, earthy, fleshy women, more resembling Gustave Courbet's bathers, which so horrified visitors to Paris's Salon of 1852, than Jean-Auguste-Dominique Ingres's odalisques. In works such as *Nude in Red*, 1930 [figure 4], and *Photogenic Venus*, 1934 [figure 5], the poses of the models are unnatural, even unreal. Deriving objectively from the academic and photographic nude, they are bodies offered for the painter and/or the viewer's delectation; they have no other meaning than to represent nudity.



FIGURE 5 Rufino Tamayo, *Photogenic Venus* (*Venus fotogénica*), 1934. Oil on canvas, 29½ × 39¼ inches (75 × 100 cm). Collection Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Mexico City.

The clock with no hands, a leitmotif in Tamayo's oeuvre, clearly underscores the extent to which his work of this period is "not a window open to the world," but a world apart, devoid of time and populated with images of things—pure image. Without parallel in Mexican art from the late 1920s to the early '30s, Tamayo's paintings of this period reflect the influence of the European paintings he was able to see during his first and determinant stay in New York. They are distinguished by sharp angles, ruptures in scale, and above all, constructivist fragmentation of objects and space. In an interview published at the end of 1928, Tamayo explained his pictorial creed: "my painting tends towards pure art. Not a systematized post-Cubist purism, nor a simply intuitive surrealism. Sensitivity and intelligence together. Whoever does not fuse these two tendencies never becomes more than a fragmentary painter."¹³

These references, of course, tend to be parodic even when their intention is nostalgic. Some critics, such as Villaurrutia, wanted to see in Tamayo's work of this period an early influence of Surrealism—the *sui generis* application of the Count of Lautréamont's axiom regarding "the chance encounter of an umbrella and a sewing machine on a dissecting table," which would later be vindicated by André Breton to become the foundation of Surrealism. While de Chirico and Salvador Dalí in their early periods, as well as Max Ernst, René Magritte, and especially photographers ranging from Man Ray to Manuel Álvarez Bravo, constructed symbolic spaces filled with references, they used an extremely legible formal language, whether it be academic figuration or photographic representation, perpetuated in colored prints and signs, newspaper advertisements, and the archetypal, interrupted perspectives of "urban" paint



ing. “Since the emergence of meaning is related to the rupture of scales and unusual approaches,” explains Jean-Louis Ferrier, “the represented characters and objects must, according to tradition, be identifiable at first glance; otherwise, the message that the artist attempts to convey will not be perceptible.”¹⁴ Tamayo fused the legibility of classical representation to Symbolist painting and the formal contributions of the European avant-garde—especially the Cubists and neo-primitivists—to create an original visual space. In the process, he initiated a mode of “child-like painting” that influenced Izquierdo’s “primitivism.”

Child-Like Painting, 1932 (later renamed *Painting's Muses*)¹⁵ [figure 6] is one of Tamayo’s best-known works from this period in which he plays with the commonplace by turning it upside down. He paints his own studio and portrays himself with his back to the viewer, while he stands in front of

an unfinished canvas—a depiction of a horse that brings to mind Izquierdo’s circus watercolors, surrounded by the artistic elements and by the kinds of objects that Tamayo usually represents. This is a painting of a painting, a *mise en abyme* that reveals the multiple layers of the pictorial work—an ironic and intelligent reflection on the act of painting, particularly in contrast to the bombastic character of much of the “official” mural art of this period. In this sense, *Child-Like Painting* functions in the same fashion as *Monument to Juárez*, 1932 (Collection Museo de Arte Moderno, INBA, SEP, Mexico City). Here, Benito Juárez is no longer a national hero, but a plaster bust exhibited on a tabletop: the hero’s dimension is multiplied through the painting’s metalanguage; the civic hero becomes a relic abandoned in an attic as an object of a neglected tribute. *Child-Like Painting* may be understood as a reflection on the

FIGURE 6 Rufino Tamayo, *Painting's Muses* (Musas de la pintura), 1932. Oil on canvas, 29½ × 39⅓ inches (75 × 100 cm). Collection Museo Nacional de Arte, INBA, SEP, Mexico City.

determinant influence of the open-air schools of painting in the definition and canonization of Mexican art in the first years of the 1930s, as well as an ironic revision of Tamayo's own development. Given its implications, *Child-Like Painting* is therefore as complex a work as Courbet's *The Artist's Studio* of 1863, to which Tamayo also refers implicitly.

When Tamayo met Izquierdo in the classrooms of the Escuela Nacional de Bellas Artes, she was also painting interior scenes and compositions with objects and nudes. Was this a coincidence? Izquierdo's encounter with Tamayo was definitive, not only because the themes that attracted both artists were similar, but because their common traits were to become more accentuated, to the point that during the three or four years of their turbulent, romantic relationship their art and life became intertwined.¹⁶

Tamayo's first influence on Izquierdo, which can be detected in *The Soup Tureen*, two small landscapes of 1929, *Sleeping Girls*, and *Still Life* of 1930, is clear. The planimetric treatment, the naïve frontality that dominated her earlier work, suddenly disappears. For example, in *Sleeping Girls*, Izquierdo briefly foreshortens the bed covered with blankets, from whose creases emerge the heads of the children. Similarly, she decenters and imposes a bird's-eye view of the table in *Still Life*. In addition, the application of paint becomes heavier: Izquierdo no longer draws on the canvas with the paint brush, nor does she seek to include an interplay of light and shadow on the surface, as did Abraham Ángel, Julio Castellanos, and Manuel Rodríguez Lozano in their early periods, in imitation of nineteenth-century ex-votos on wood or tin. Instead, she applies pigments in a divisionist manner, with thick and short brush strokes or, eventually, with the aggressive use of a spatula. Her color scheme, like Tamayo's, becomes more opaque; in defiance of anti-academic canons, she abandons the array of pure colors favored in the open-air schools of painting, and resorts to grays, ochres,

and siennas that tend to bring out more vividly painted areas. With astounding speed, Izquierdo also assimilated Tamayo's handling of a theatrical space that recalls the Surrealists, as well as the anti-narrative dissociation between form and content and the modernity of post-Cubist and Expressionist representation. As a consequence of these formal transformations, the tone of her work immediately changes: the drawing, voluntarily coarse, as always, essentially remains the same, but the outlines blur with the pigment, endowing the surface with another dimension—with more sensuality, but, also, with more severity.

The formal symbiosis between Tamayo and Izquierdo, who literally painted side by side, is surprising. When comparing their portraits of the Mexican aviation martyr, Emilio Carranza—Tamayo's *Portrait of an Aviator*, 1929; Izquierdo's *The Aviator*, 1930—it becomes apparent that the composition and the pictorial treatment are identical; the only significant difference is the angle at which the subject is painted. The extremely simple table in a 1928 still life by Tamayo is the same one seen in Izquierdo's aforementioned *Still Life* of 1930. Likewise, the nudes in Tamayo's *Photogenic Venus*, 1934, and in Izquierdo's *Nudes*, ca. 1935, and *Nude with Mandolin*, 1935, seem to rely on the same model. Finally, without considering composition, the objects that invade the closed spaces of a number of the artists' works from 1936, including furniture, sculptures, musical instruments, broken columns, theatrical curtains, and winged allegories, demonstrate that even though each had his or her own predilections and obsessions, it is impossible to distinguish who contributed this or that element.¹⁷

There are notable differences, nonetheless, between the works of the two artists, particularly in terms of subject matter, that became more pronounced with time. Without rejecting it completely, Izquierdo tended to avoid the artistic irony and pictorial references of Tamayo's theatrical

FIGURE 7 Rufino Tamayo, *Clear Night*
(Noche clara), 1932. Oil on canvas,
21¾ × 30 inches (55 × 76 cm).
Private Collection.

scenes. After all, she was a painter of modern genre scenes who had preferred, since 1931, precise and direct descriptions of real subjects. A frequent visitor to dance halls, small itinerant circuses, church yards, corrals, and stables, she specialized in the transformation of mundane subjects into moving genre scenes.

Towards 1932 Izquierdo discovered a perpetual fair that reinvented itself every night in certain neighborhoods of Mexico City. This was a true bohemia in the heart of a city in an endless process of transformation—a city of displaced beings, like herself, who had migrated from the countryside. She became fascinated, and started visiting the small circuses that settled in the city's outskirts, the tents of the vaudeville shows near the Colonia Guerrero or the old Colonia Tepito, and low-life cabarets such as the Leda, a bar she made fashionable among her friends. She was unusually attracted to the nocturnal festivities that took place in these sites, and she took endless delight in the spree that ended at dawn, day after day. It was a way of life at the fringes of conventionalism, like the lives of the individuals who performed in the theatre or the circus.

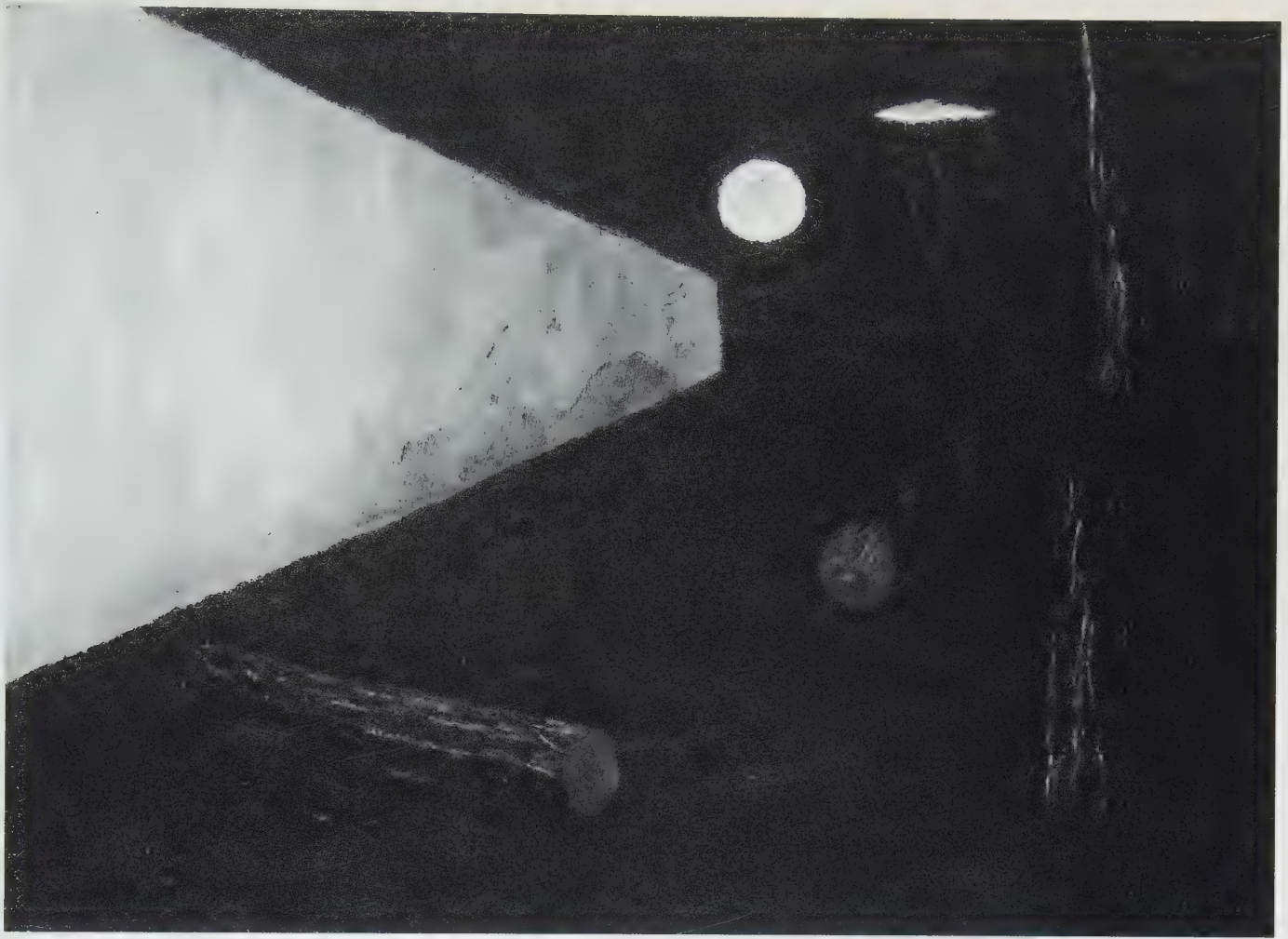
While some commentators have wanted to see in Izquierdo's attraction to popular culture an archetypical Mexican trait based on the arbitrary and demagogic axiom that "what is Mexican is popular," I do not agree. Izquierdo's images of circuses, for example, are not rigorously inscribed within an exclusively Mexican vein; instead, they are situated in the antipodes of the nostalgic rediscovery of rural culture—already archaic and in the process of extinction—but a culture that was defined as an official form of the nationalist culture promoted by the powerful Minister of Education, José Vasconcelos. In contrast with what painters of modern genre scenes aspired to achieve, Izquierdo revealed this suburban world from the inside, from an existentially poetic stance that transformed the descriptive and that

placed her closer to Abraham Angel than to Manuel Rodríguez Lozano or Antonio "El Corcito" Ruiz.

The circus, and its equestrians, tightrope walkers, jugglers, lion and elephant trainers, clowns, and so on, became in Izquierdo's work a sentimental evocation devoid of extravagances. As with her nudes and bizarre nocturnal landscapes, and her torn allegories from 1933 to 1937, the world of entertainment, the miserable circus and the stage, is transformed into a series of metaphors for a visual universe both beautiful and lamentable, sad and melancholic. They are located precisely on the fringes of insightful description and oneiric evocation.

During this same period, Izquierdo began a series of gouaches and canvases of deliberate allegorical content, which expanded upon the formal and thematic qualities of the nudes until they became delirious visions that point to the paroxysm of Tamayo's mocking mythological compositions. In 1935, for instance, Izquierdo painted *Landscape with Zebra and Ship* [plate 4]. In this work, a striped tiger (not a zebra), with its back to the viewer, is situated on a dark beach next to a metal derrick, looking at the sea. Above the sea is a fantastic ship about to set sail and a dirigible disappearing into the horizon. The composition, color treatment, and the subject itself are similar to Tamayo's more austere *Clear Night*, 1932 [figure 7]. However, certain elements, especially the broken column that disrupts the implicit planimetry of the composition and separates the earth from the sea, and the sky from the coast, make *Landscape with Zebra and Ship* appear like a humorous parody of Tamayo's work. The earth's silent tiger dreams about sailing to the islands—a symbol of the nostalgia for freedom.

For Izquierdo, Tamayo was a paradigmatic example of a well-trained, professional painter who deliberately wanted to feed on the European avant-garde. She appears to have ratified that complex and ambiguous notion of "primi



tivism" (frequently mistaken for literal spontaneity) that he pursued from 1923 to 1925, especially in his depictions of Indians superimposed on arid landscapes in earthy colors. Since his stay in New York, Tamayo had sensed that "primitivism" could be something more than a type of decoration; it could convey a pictorial purism detached from idealization. In this regard, he stands closer to Gauguin, Wassily Kandinsky, and Henri Matisse, than to those of his colleagues who proposed a form of Mexican art portraying the "richness of the country," which prolonged Symbolist speculations by employing decorative motifs derived from the popular arts. Tamayo did not care so much for nationalism, nor for constructing a quintessentially Mexican identity, as he did for *painting*; he did not believe that it was necessary to resort to "Mexican" subjects to be a Mexican painter. To be sure, guided perhaps by the authority of the muralist movement, his first works were of pronounced

nationalist character, even though he rejected early on the folkloric aspects then visible in Mexican cultural ideology. It was the same whether his subject be a coastal landscape invaded by chimneys, the funnel of a phonograph made in the United States, bathers at the river, an aviator or so on.

Similarly, Izquierdo's discreet interior scenes, as well as her nudes, were distinctly non-nationalistic. They did not depict Indian women in their daily occupations, nor popular types in a suburban environment; formally, they did not rely upon popular crafts, nor upon pre-Columbian sculpture. Instead, they reinvented the conventions of genre painting. Izquierdo's lack of artistic training limited her formal language, which, in Tamayo's view, was a virtue. She conquered her expressive freedom quickly, by inventing pictorial resources in the process and by applying preconceived recipes with the insight that supplied her with her naïveté. In this sense, every aspect of her art, from her

drawing, to her color schemes, added compositional elements, improbably banal subject matter, and even her media—thickened in her oils, while relatively diluted in her watercolors (which she handled in a curious way, as tempera, without making use of the transparency that this technique offers)—seem amply justified by her eagerness to create an evocative image on a timeless plane of a state of mind. Izquierdo selected the subjects of her images, circus scenes or cosmic allegories, for their evocative potential. To transfer these images onto canvas or paper meant to retain their essential elements in the compositions, translating them immediately. For this reason, Izquierdo repeated the same work as though looking to define with precision an emotional content that could only be released once the work was concluded, approaching her mental image to the best of her abilities. This is why she never made sketches, but painted directly on the canvas; each work in itself was an attempt capable of being perfected.

María Izquierdo was a visionary who relied upon painting to reveal her personal obsessions. Especially distinctive in this regard are the dreamed landscapes, the nocturnal scenes populated with columns, burning chimneys, telegraph poles, planes, balloons, broken statues, busts without arms, leafless trees, abandoned women, horses, and smiling tigers and lions that look like human beings disguised as animals. Equally distinctive are the cosmic allegories populated with hostile winged phantoms, begun in 1932 as a small series of watercolors and gouaches, whose common subject is the portrayal of a world in ruins. These works include *Woman and Column*, 1932; *Woman with Back Turned*, *Three Columns*, and *an Arch*, 1932 [plate 10]; *Two Women*, *Two Horses*, and *Columns*, 1932 [plate 6]; and *Sadness*, 1934. The series ends in 1937 with a complimentary group

of works influenced to a great extent by the French poet and dissident of Surrealism, Antonin Artaud, who, during his eventful stay in Mexico City, used to hide out in Izquierdo's large house on Calle República de Venezuela 34.

“... Those arches, those broken columns that we have found, before they were seen in the watercolors of María Izquierdo, in every shanty-town and village of Mexico, represent a reality in ruins, sometimes painful, sometimes merely contemptible,” wrote the critic José Gorostiza in 1933.¹⁸ But Izquierdo goes beyond what Gorostiza euphemistically expressed: before being nostalgic references, those ruins and architectural elements represent not only a desire for modernity, but are pessimistic metaphors of a gloomy vision of the world. Perhaps the most revealing work of this series is *Sadness*, painted in 1934. In that year, Izquierdo broke up with Tamayo, who then married a young piano student named Olga Flores, whom he had met at the end of 1934 while executing a mural painting at the Conservatorio Nacional de Música. Under a moonlit sky laden with clouds, three naked women with their heads between their hands run terrified, seized by hysteria. Similarly, in *Self-Portrait*, 1933, a white horse jumps gaily over a fence in the background, while Izquierdo's face manifests the latent sadness of a woman who finds herself compelled to accept her status, even when she cannot tolerate it—visual metaphors of the sordid and painful condition that she had previously expressed, though in a veiled way, in works such as *Wake* and *Woman and Cross*, 1933. Desperate illuminations, torn images of an emotional rupture filled with a latent sadomasochism, qualities which sets them apart from the eroticism and sensuality of her immediately preceding works.

Translated by Ilona Katzew

Notes

- "The Shared Studio" is an expanded and greatly modified version of portions of two previously published texts by the author, "El espíritu rojo no ha muerto," in *Figuras en el trópico: Plástica mexicana, 1920–1940* (Barcelona: Océano, 1984) and "María Izquierdo," in *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988).
- 1 Inés Amor, quoted in Jorge Alberto Manrique and Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor* (Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos del Historia del Arte 32, 1987), p. 45.
 - 2 In her unpublished memoirs, dictated in 1953 and now in the possession of her daughter, Aurora Posadas Izquierdo, Izquierdo states that she later celebrated these festivities in numerous paintings. Aurora Posadas Izquierdo Archive.
 - 3 Margarita Nelken, "Bellás artes. María Izquierdo," *Excelsior* (Mexico City), September 10, 1946, reprinted in Miguel Cervantes, ed., *María Izquierdo* (Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), p. 47.
 - 4 Unless stated in the text, the locations of early works by María Izquierdo cited here are unknown.
 - 5 Luis Islas García, "María Izquierdo," *El Gráfico* (Mexico City), October 13, 1929. In this article Islas García reviews Izquierdo's two exhibitions at the Escuela Nacional de Bellas Artes and admits that her first paintings did not "awake his trust."
 - 6 Nelken, "Bellás artes, María Izquierdo," p. 48.
 - 7 Izquierdo memoirs.
 - 8 Izquierdo memoirs.
 - 9 José Joaquín Banco, et al., *Lola Álvarez Bravo: Recuento fotográfico* (Mexico City: Editorial Penélope, 1984), p. 104.
 - 10 Diego Rivera, "María Izquierdo" [introduction to the catalogue for the exhibition held at the Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929], reprinted in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 51.
 - 11 Xavier Villaurrutia, "Los nuevos pintores," *El Universal Ilustrado* (Mexico City), September 24, 1925.
 - 12 Rufino Tamayo, "Mi lenguaje, la pintura," *Revista de la Universidad de México* (Mexico City) 25, no. 4–5, (December 1980–January 1981), p. 2.
 - 13 "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte," December 7, 1928, newspaper clipping with no reference, personal Archive of Rufino Tamayo, quoted by Judith Alanís and Sofía Urrutia, in *Rufino Tamayo, una cronología, 1899–1987* (Mexico City: Museo Rufino Tamayo de Arte Internacional, 1987), p. 19. This article probably derives from a Spanish-language publication from the United States.
 - 14 Jean-Louis Ferrier, *La forme et le sens* (Paris: Denöel-Médiations, 1969), pp. 206–207.
 - 15 The original title of this work, now in the collection of the Museo Nacional de Arte in Mexico City, appears in Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo* (Mexico City: Galería de Artistas Mexicanos Contemporáneos, Palacio de Bellas Artes, ca. 1934).
 - 16 In this essay I deliberately omit the art-historical controversy regarding Izquierdo's possible influence on Tamayo's work.
 - 17 See, for example, Tamayo's *Calls of the Revolution*, 1935, and Izquierdo's Untitled, 1935, and *Marina*, 1936.
 - 18 José Gorostiza, "La pintura de María Izquierdo," in *Exposición de acuarelas y óleos de María Izquierdo* (Mexico City: Salón Rojo, 1933); reprinted in Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 35.

PLATES 30-52



30 *Altar de Dolores* (Altar of Our Lady of Sorrows), 1943
 Oil on board, 23¾ × 19½ inches (60.3 × 49.8 cm)
 Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico





- 31 *Pan de muertos* (Bread for Day of the Dead), 1947
Oil on canvas, 24 $\frac{3}{4}$ × 21 $\frac{1}{2}$ inches (62.5 × 54.5 cm)
Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

- 32 *Ex-voto*, 1939
Watercolor and gouache on paper
7 $\frac{1}{2}$ × 12 $\frac{5}{8}$ inches (19 × 32 cm)
Collection Anne P. Harte

- 33 *Ofrenda de viernes de Dolores*
(Offering for Our Lady of Sorrows), 1943
Oil on Celotex, 23 $\frac{1}{2}$ × 19 $\frac{3}{4}$ inches (60 × 50 cm)
Private Collection

- 34 *Tributo a Pablo Neruda* (Tribute to Pablo Neruda), 1943
Gouache on paper, 12 $\frac{1}{4}$ × 10 inches (31 × 25 cm)
Private Collection





35. *El velo de novia* (The Bridal Veil), 1943
Oil on canvas, 26¼ × 38¼ inches (67 × 97 cm)
Private Collection

36. *El gato sabio* (The Wise Cat), 1943
Oil on Masonite, 25½ × 37½ inches (65 × 95 cm)
Collection María Rodríguez de Revere, Mexico City

37. *Creando la vida* (Growing Wheat), 1947
Oil on Masonite, 24 × 30 inches (61 × 76 cm)
Private Collection





Retrato de Juan Soriano (Portrait of Juan Soriano), 1939
Oil on canvas, 27¼ × 23¼ inches (69 × 59 cm)
Collection: Andrés Blaisten, Mexico City



39 *Retrato de Henri de Chatillon* (Portrait of Henri de Chatillon), 1940
Oil on canvas, 63 × 74¾ inches (160 × 190 cm)
Private Collection



100 *MI NIETA* (MY GRANDDAUGHTER), 1947
 Oil on plywood, 55 1/4 x 37 1/4 inches (140 x 100 cm)
 © Collection Museo Nacional de Arte, Mexico City



41 *La niña indiferente* (The Indifferent Girl), 1947
Oil on canvas, 33¾ × 26 inches (85.5 × 66 cm)
Private Collection





- 42 *Autorretrato* (Self-Portrait), 1940
Oil on Masonite, 35 $\frac{3}{4}$ × 25 inches (91 × 66 cm)
Private Collection

- 43 *Autorretrato (?) (Mujer oaxaqueña)*
(Self-Portrait (?) [Oaxacan Woman]), no date
Oil on Masonite, 24 × 19 $\frac{3}{4}$ inches (61 × 50 cm)
Collection Pascual Gutiérrez Roldán

- 44 *Autorretrato* (Self-Portrait), 1947
Oil on canvas, 36 $\frac{1}{4}$ × 28 $\frac{3}{4}$ inches (92 × 73 cm)
Collection Club de Industriales







45. *Autoportrait (Self Portrait)*, 1944
Oil on Masonite, 15 1/2 x 19 1/4 inches (65 x 49 cm)
Collection: Pascual Guerrero / Beldian

46. *Autoportrait (Self Portrait)*, 1944
Oil on board, 15 1/2 x 19 1/4 inches (65 x 49 cm)
Courtesy: Galeria OMR, Mexico City

47. *Indio Varisco (Tarascan Woman)*, 1944
Oil on canvas, 19 1/2 x 22 inches (49.5 x 55.8 cm)
Collection: Mrs. Fred Stein





- 48 *Caballito con cables de luz*
(Pony with Electric Wires), 1938
Watercolor on paper, 8¼ × 10½ inches (21 × 27 cm)
Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

- 49 *Paisaje con caballos (Idilio)*
(Landscape with Horses [Idyll]), 1940
Gouache on paper, 16½ × 21¾ inches (42 × 55 cm)
Collection Fundación Robert Brady, A.C.,
Cuernavaca, Mexico

- 50 *El calvario (Calvary)*, 1940
Watercolor and gouache on paper
16½ × 22½ inches (41.6 × 57.2 cm)
Collection Cristina Brittingham de Ayala,
Monterrey, Nuevo León, Mexico

- 51 *El mantel rojo (The Red Tablecloth)*, 1940
Gouache on paper, 15 × 19¼ inches (38 × 49 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City







82 *La creación* (The Creation), 1940
Watercolor and gouache on paper, 16 $\frac{3}{8}$ × 22 $\frac{1}{2}$ inches (41.6 × 57.2 cm)
Collection Cristina Brittingham de Avala, Monterrey, Nuevo León, Mexico

M a r í a I z q u i e r d o , O n H o r s e b a c k

ELENA PONIATOWSKA

The shots from the 1910 Revolution could still be heard. Now, in the 1920s, women crossed their *rebozos* across their chests the way they had previously crossed them with cartridge belts. Their strong legs opened the way for them. They gathered up their braids while on the move, trying to tame their manes. They were still made of earth and water. Corn shaped their teeth, straightened and strengthened their skeletons, emerged in their high cheekbones. The sun still outlined their faces. Zapata's cry, *Tierra y Libertad*—Land and Liberty—coursed through their veins. Upon reaching the villages, they lit fires in the twinkling of an eye, and tossed chickens stolen at bayonet point into pots of boiling water, their guns slung over their shoulders so that no one would prevent them from feeding those that followed behind.

They were the vanguard.

These women walked, sweated, loved, gave birth, became accustomed to death. Each carried her dead within. The only woman novelist of the Mexican Revolution, Nellie Campobello, recounts in *Cartucho* how she fell in love with the bullet-ridden cadaver under her window—*her* dead one—and how she missed him when he was taken away. She didn't cry; no one cried. There was no compassion; it was not a time of prayers or vigil-keeping. The only thing that mattered was the gunshots.

In the 1920s, women were free because they were themselves. They followed their instincts; they didn't comply with the dictates of society, religion, canons. There wasn't a great difference between their interior and exterior worlds. They stepped firmly, they tapped their heels, they were colorful whirligigs, merry-go-round horses, musical chairs.

They went through life wrapped in the banners of their own causes. Lupe Marín, Diego Rivera's wife—tall, slim, and wild with copper-sulfate eyes—broke the artist's pre-Hispanic idols over his head and served him a delicious *tepalcate* (pottery fragment) soup when he didn't give her

money for groceries. The actress Dolores del Río returned from Hollywood and traded ostrich feather boas for a straw hat from Oaxaca. Inés Amor, director of the Galería de Arte Mexicano, married a bullfighter named Pérez. Frida Kahlo, as a student, dared to yell to Rivera as he painted a mural from the scaffolding at the Secretaría de Educación: “*Gordo*, come down and tell me if you like what I paint.” At midnight, Juan Soriano and Diego de Mesa called out from the street: “Lola, Lola, Lola!” waking the whole neighborhood; Lola Álvarez Bravo got out of bed, dressed quickly, and joined them to dance at the Leda cabaret. Antonieta Rivas Mercado was the patron of the Teatro Ulises, and the muse of José Vasconcelos, Secretary of Education and government adversary. Unlike her pious aunt, the devout Conchita Cabrera—founder of the Orden del Espíritu Santo—the sensual Machila Armida prepared aphrodisiacal dishes, sautéed mortal sins, salt-and-peppered wishes, and drank better than any man. The beautiful and morally free Nahui Olín, who lived with the painter Dr. Atl, undressed on the roof of the Convento de la Merced, to be photographed by Edward Weston. She welcomed her guests by offering her breasts on a tray alongside the appetizers. Elena Garro turned Octavio Paz’s diplomatic life upside down; when he asked her to dress up for a reception at any embassy, she smeared her face black, wrapped her head in a polka dot scarf, and got into the car, broom in hand, to unnerve her husband: “Octavio, didn’t you ask me to dress up?” At fourteen, María Izquierdo married Cándido Posadas, a soldier, and painted him imposing, hulking, serious, dressed in dark clothing, a little threatening. Behind him, in the painting, a woman waited. Was it her?

From the time she was a child, Izquierdo stared directly into the camera, which held a strange attraction for her. The magic of photography recreated her in 1908 at age six, in her dark stockings, her dress with three ruffles, her hair pulled up on the top of her head, her thick eyebrows that she later reduced to a line as thin as the thread used by the women of Aguascalientes to monogram linen sheets and embroider the passing of time into handkerchiefs.

The camera’s sorcery was tremendous. The photographs taken of her were a projection into the future. There she was obstinate, with a single eyebrow across her face. The camera already knew her determination. Cándido had to be left behind. She could not continue being Señora Posadas. Her three children, Carlos, Amparo, and Aurora, were growing up, and no longer needed her. She was to be a *painter*. She was to dive head first into the blank canvas, to enter the Academia de San Carlos.

On August 14, 1929, Rivera became the director of San Carlos—by then officially known as the Escuela Nacional de Bellas Artes—and singled out Izquierdo’s paintings as the only ones of merit: “In María’s work, there is neither the easy flattery of amusing improvisation nor the picturesque-ness of good taste; nor the literary straying capable of attracting rare sympathies in art.”¹ Margarita Nelken, the art critic exiled in Mexico as a result of the Spanish Civil War, attested: “Diego Rivera passed by the works of those who received the best grades without stopping, and upon encountering María’s painting, he declared categorically, ‘This is the only one.’ Indignation. Scandal. General protest.”² The students greeted her with buckets of water. “It is a crime to be born a woman,” exclaimed Izquierdo in her memoirs. “It is an even bigger crime to be a woman and have talent.” Due to the circumstances, the envy, the lack of comprehension on the part of her classmates, and the proof of her talent, she decided to work at home.

The women were the vanguard.

The women of Mexico of the 1920s were able to pursue their own interests because they were free. Their feminine nature was their strength, their rich minds were as absorbent as the blue indigo applied at the base of the murals to protect them from the saltpeter. These women could not hide the pleasure they felt at being what they were: givers of life, but also of poetry and painting. The mass media had not yet homogenized them. The United States did not yet exercise political, economic, ideological, or social domination. There was no external manipulation. There was no political message in Izquierdo’s work. The

only censure was religious, although many did not care to kiss the priest's hand. Far from the depression caused by World War II, Mexico expanded, welcoming refugees. It gave them the sun, its violence and its gentleness, the Indians, the markets, the murals, the landscape, the volcanoes, the cure for all ills.

Mexico is a loud yellow scream, as Octavio Paz has said. It radiated life. No one in Europe remained indifferent to the newly discovered cultures hidden in the Mesoamerican jungle. The archaeologists could not believe the number of pyramids proliferating under the trees. Mesoamerica could have been considered the Greece of the new continent. Crouched like a tiger in the swamp, Mayan art stunned archaeologists, giving them the greatest shock of their lives. Jacques Soustelle would never be the same again, nor would other archaeologists such as Sylvannus J. Morley, Eric Thompson, Edward Seler, Alfonso Caso, or Alberto Ruz L'Huillier. Suddenly, the Mexicans had become admirable, the great Teotihuacán civilization had lent them prestige, had given them an attractiveness that they had never before experienced. Surely the heirs of such masters were the artists that the world awaited. For this reason, Mexican muralism overwhelmed many. When "Los Tres Grandes" (Rivera, David Alfaro Siqueiros, and José Clemente Orozco), appeared, their new movement was applauded, and the critics proclaimed a new renaissance in Mexican art. Artists from Europe and the United States wanted to paint alongside Rivera, the master. They included Jean Charlot, Pablo O'Higgins, and the Greenwood sisters, Grace and Marion. The writers D. H. Lawrence and Hart Crane; the photographers Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, Edward Weston, and his disciple Tina Modotti; the film director Sergei Eisenstein and Edouard Tissé, his cameraman, who ecstatically produced *Storm over Mexico*—all came to the earthly paradise. The Mexican Revolution of 1910 had preceded the Russian Revolution of 1917 in its quest for freedom: José Vasconcelos spoke of the emergence of a new race in our country—a cosmic race, the result of the mixture of natives and Europeans. In Mexico a new man was

forged; the future of the world was gestating on our continent. The combining of the blood of the two cultures would be invincible; the energy concentrated in our country was like the neurons in Mesoamerican brains: volcanic. Vasconcelos's autobiography, *Ulises criollo*, compared it to the Greeks. The euphoria was infinite. No visitor could help but recognize the magnificence that was not only found in the past; it exploded in all the expressions of popular culture.

For María Izquierdo, the most important visitor from abroad was, of course, Antonin Artaud, who chose her over all the rest. Inspired by Oaxaca, the mysterious city of palaces that blushingly seduced the sun, the gods of the past, replaced by the Spanish, reappeared from the earth. Tláloc was the god of rain; Coatlicue, with her skirt of serpents, the goddess of fertility; Tlazoteotl, the goddess of excrement.

Edward Weston and Tina Modotti photographed ingenious toys of the fair and the market with pleasure, almost with reverence. In Taxco, William Spratling encouraged the silversmith trade, while Jorge Enciso wrote a book on wrought iron and blacksmithing, and Dr. Atl published an important study, *Las artes populares de México*. The festivities in the different villages in honor of the saints, the ceramics from Patamban and Metepec, the black clay from Oaxaca, the wool from Tlaxcala, the chairs in the market that looked exactly like van Gogh's, the cardboard *Juanita* dolls, and the handiwork from Aguascalientes all invaded the homes. Women previously fond of French styles now wore *rebozos*, to which they rendered the same homage as they had to the Spanish *mantilla*. "Mexican" was *in*.

Izquierdo, enveloped in that whirlwind of recognition, was filled with vitality, with fantasies, with lyricism, with gratitude for this unique country that had attracted the eyes of the world's intellectuals. For women, enjoyment of these things became an aesthetic pleasure. María painted the fruits she liked to eat, the pears, the figs, the plantains, the mandarins. She painted the *huachinango* (red snapper) she prepared for lunch. Mexico, the region of the most transparent air, was a place where nothing was wasted and where nature was, above all else, a mighty calling to art.

They made soups of chrysanthemum, and teas of bougainvillea; they mixed flowers with scrambled eggs, and the nuns of the convent in the city of Puebla were tempted by chicken in chocolate sauce. Everything was possible. When firecrackers went off, Edward Weston thought they were gunshots, and if he heard gunshots he confused them with fireworks exploding at a village feast. What a country, my God, what a country! In Mexico, far from super-capitalism and technology, nothing spoiled in time or in space, nothing rotted, or multiplied, or was trivialized. María Izquierdo sewed her own dresses, treated her family with herbs from the woods, ate her works of art which didn't bother her stomach.

Nothing was more delicious than the fragrant red rice casseroles sprinkled with *chicharos* (green peas) from the street markets! Nothing was better than the tacos from the corner, the nights in the Plaza Garibaldi, the dance halls where the signs advised, "We request that gentlemen not throw their cigarette butts on the floor because young ladies will burn their feet." The painter established herself at República de Venezuela 34, in the heart of the city, among the vagabonds and the hawkings of the sweet potato venders and the knife sharpeners, the bustle of the most typical city people—the organ grinders and the mariachis, both experts at serenading.

María Izquierdo, who in the past had painted her lips in the shape of a little heart, accepted her large mouth, ardent, aching, a mouth that knew of sowing and reaping. Savage and refined at the same time, she carried her country in her womb. Although she lived in Aguascalientes, María was born in San Juan de los Lagos, Jalisco, the state that gave Mexico Orozco and the author Juan Rulfo. From there she brought the ochres, the hot reds, the yellow-golds, the colors of *moles*—not only black and chocolate but also green, white, yellow, red. She applied them to her palate as well as to her own face. According to Lola Álvarez Bravo, she concocted make-up derived from ochre and burnt sienna that she spread on her face, a face she finally accepted as it was. Other women with Olmec features imi-

tated her. Robust and short, with the body of a *soldadera* (female soldier), María adorned herself like an *altar de Dolores*. Dressing piñatas, making kites, building altars, arranging cupboards, and placing flowers on graves were tasks that belonged to the common people, and María fulfilled those duties until the end of her life.

Xavier Villaurrutia, Roberto Montenegro, Luis Cardoza Aragón (poet, critic, and Orozco's friend), Manuel and Lola Álvarez Bravo, Juan Soriano, Jorge Cuesta, Andrés Henestrosa, and Ali Chumacero frequented María's joyful parties. The food set the palate and the desires on fire; the sauces and the black ink of the octopi juices were extraordinary. By the third day the dinner partners went to kick up their heels at the Leda cabaret. To dance was to free oneself, to believe in oneself. María depicted herself as a Madonna with the Christ Child in her arms. She put her face and the curve of her lips on all the Virgins she painted. They were all round, solid, irresistible. A kind of contained fury reflected her inner life. That was how life had to be faced, with strength, without shame for what one held inside. María no longer wanted to be provincial, nor to ask for forgiveness; instead, she longed to reveal her desires, to admit to herself, to show the world what she carried inside, to burst open herself like a pomegranate that explodes and spills its red seeds, its blood, when it is bitten. María painted in huge bites—pained, fervent, she now knew much about life. On Sundays she took everyone to Xochimilco, the Venice of America. Many were Xochimilco devotees—René d'Harnoncourt, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Fred Davis, Tina Modotti and Edward Weston, Carleton Beals and D.H. Lawrence, and Lola Olmedo, future model and major collector of Rivera's works, as well as Francisco Goitia, the painter who lived simply on a *chinampa*, a floating fruit and flower garden in the waters of Xochimilco. All became enraptured by this landscape that confirmed the fact that Tenochtitlán, as it was seen by Bernal Díaz del Castillo—aquatic, musical, and full of birds, the most beautiful city in the world—was in fact constructed over the water.

But there was still more. Freedom to follow her dreams came to María Cenobia Izquierdo, the provincial little girl who had posed for the camera very seriously in her striped dress, like bars that incarcerated her, her legs sheathed in black, her little boots also black. “Let the dancing begin!” was the order of the day. In her paintings the rider danced on tiptoes on horseback, the tight-rope walker danced, the lions danced under the tamer’s whip, the horses danced. They did so with coarse, rough steps, in the most ancient and primitive spectacle: the circus. Sylvia Navarrete, the art critic, told of how a herd of wild horses almost trampled María when she was a child and how her fixation with horses was a result of that stampede.³ Well, all Mexicans have an obsession with horses. It should be remembered that during the Mexican Revolution, horses traveled inside railroad cars with the people on the roof, getting wet. Jesusa Palancares, the protagonist of my novel *Hasta no verte Jesús mío* explained: “The animals came first. The masses were outside, all muddy, and the herd of horses inside, covered by shawls, eating tortillas with brown sugar.”

As her works began to spin through their tour, her traveling circuses, her wheels of fortune, her horses, María began to spin like fireworks. According to Ermilo Abreu Gómez, the parties at her house lasted two days and were attended by the creative personalities of the period. Rufino Tamayo, who sang, painted, played the guitar, and wore rose-colored shirts, as well as shirts so blue they looked purple, fell in love with her. They lived together for four years (1928–1932), made love, observed together, and painted together in a studio on Calla de la Soledad where the muralist Pablo O’Higgins would later live. Their passion ran from one to the other and from the paint brush to the canvas. They didn’t compete; they complemented each other. They chose the same themes. They shared the same obsessions. María’s presence was so strong in Tamayo’s life that years later, his second wife, the pianist Olga Flores Rivas forbade her name to be mentioned ever again, and the world obeyed.

María punished herself after the break-up. Her paint-

ing spoke of the pain that tortured her. In her small paintings of the 1930s, she portrayed her women stripped bare, as if to further torment herself. Through them María begged, howled like an injured animal. Paintings like *Calvary* [plate 50], *The Request*, *Circus (The Horse Riders)*, [plate 20] and above all, *Sadness*, were the expression of her despair.

Antonin Artaud came to Mexico in 1936 and was entranced by María and her work, but his was a trying friendship because besides not having a penny to his name, he drank and used drugs. “This man, not very tall, bony, with a little blond hair, straw-like, loose, dressed in white, would stand on any street corner in Mexico, looking nowhere in particular, surely under the influence of some kind of stimulant, and when people greeted him he would grab them by the lapel and wouldn’t let you go until he said a few words,” wrote Fernando Gamboa, the Mexican museum curator.⁴ Many mornings María and Lola Álvarez Bravo—the latter separated from Manuel by then—had to pick him up off some sidewalk where he had ended up, completely lost, willing to die in ecstasy in the slums of the Colonia Guerrero or Buenos Aires. Artaud’s stay in Mexico lasted eight months. Neither of the two women clearly understood what this poet and man of the theatre said, but they sensed that he was a visionary. The forces of evil cruelly turned against him, pursued him, wanted to lock him back up in the insane asylum. He detected a conspiracy against him on every corner. Artaud’s three interests in Mexico were María, the sculptor Luis Ortiz Monasterio, and peyote.

In 1938 María traded her bohemian world for that of diplomatic service. The Chilean Raúl Uribe—a terrible painter according to Inés Amor, director of the Galería de Arte Mexicano—became her “manager” and in Chile, six years later, her husband. She appeared in the society sections of the newspapers toasting with ambassadors, and she continued to paint portraits, *alacenas*, *Mater Dolorosas*, *naturalezas vivas*, and *retablos*. She also dressed differently. Henri de Chatillon, the French milliner, created fashionable hats for her. Oh, the sins that are committed in the name of

fashion! Her dresses were black, fitted, difficult to put on and take off, and not very flattering. Uribe, a social climber, a man who lived off women, introduced her to the world of receptions and public relations. He taught María to paint with a second objective: to make money. He, the diplomat, was the one who made the money. The couple's life was a whirlwind of engagements and activities that are secondary to creating: those of self-promotion. María wrote about painting for the newspaper; the artists Antonio Ruiz, "El Corcito," Tina Modotti, Andrés Salgó, López Rey, and Fernández Leal were her favorite subjects. She taught art classes, attacked the muralists in print, and spoke out against the infamous monopoly they had on the murals. She caricatured her enemies, stood up for art teachers who received a pittance of a salary, and denounced the government's indifference and almost hostile attitude towards pictorial creation that did not follow Siqueiros's famous dictum, "No hay más ruta que la nuestra" ("There is no way but our way").⁵ She traveled to South America, and in Chile, Pablo Neruda welcomed her as if she were an apparition.

There were no women muralists in Mexico—only two North Americans, Grace and Marion Greenwood, the sisters who painted at the Mercado Abelardo Rodríguez. The poet Aurora Reyes painted at a school in Coyoacán and was criticized because, like Modotti, she was a communist and wore overalls. In 1945, the Regent, Javier Rojo Gómez, who was responsible for the City of Mexico, offered María more than 150 square meters in the stairway of the Departamento del Distrito Federal to paint murals. She planned to first paint *The Musician* and *The Tragedy*, and to continue along the length of the stairway with the history of the arts. She began to draw sketches to scale and to prepare her surfaces. "Los Tres Grandes" told Rojo Gómez that she was incapable of painting murals, that her mixtures were too rudimentary. María denounced the boycott and debated with Siqueiros in the newspaper. The caricaturist Freyre satirized the "rusophiles" and drew María Izquierdo with an immense head and apron, as the cook of the Left (a word play on her last name, meaning "left"). Rage and

bitterness overshadowed the painter. Denigrated, rancor invaded and contaminated her. Despite the fact that the critic Justino Fernández called her "the best contemporary Mexican woman painter," spite brooded in her heart.

With her change of status—becoming mundane, laughing at cocktail parties, no longer nibbling on corn, but rather on canapés—María's work also became more sophisticated. Giorgio de Chirico's influence entered her painting, the trees lost their leaves, the earth became covered with ashes, the branches beseeched the heavens, spaces emptied and the black horizon that unknowingly threatened her now defined her work.

In 1947 Izquierdo painted a prophecy: *Dream and Premonition* [plate 63]. Looking out the window, she held her decapitated head in her right hand. The head cried in a sinister landscape. In February 1948 she suffered her first embolism, which paralyzed her right side for eight months. Her noble and strong nature, nevertheless, led her in an extraordinary effort towards recuperation. Between 1948 and 1955, for almost six years, María showed exceptional heroism. She took the paintbrush in her almost useless right hand. That was how I met her, sitting in a chair, in front of a canvas that she was laboriously covering with paint, with awkward and clumsy right-handed brush strokes. She held up her right hand with her left for long hours, painful hours of torture, with a little blanket over her knees. At her side, one of her daughters, Aurora, spoke for her. Olivier Debrouse would corroborate this:

She never worked with her left hand, as numerous journalists assure, again playing with her last name. She placed her paint brushes in her right hand, which she supported with her left arm. Pushing herself as always, she painted cupboards, more landscapes. The brush stroke was crude, the subject and the color not very interesting. The effort, of course is commendable.

Moved by her misfortune, during the first years of her disability, her friends organized auctions, and held charity drives. María Asúnsolo, Lola Álvarez Bravo, Margarita Michelena, and the poet Elías Nandino mobilized them-

selves to help her, but time is corrosive—it weakens even the best intentions—and her house emptied out little by little. The diplomats, like swallows, abandoned the nest. The doorbell no longer chimed, María was no longer in the whirlwind, few visited any more. She distinguished herself with another act of courage: she divorced Uribe and accused him of doing business in her name. The debts accumulated along with the hospital bills.

Considering her condition, many said that from 1948 on Uribe substituted his hands for hers in painting. María's boldness was outrageous. She painted with a singular courage. Left far behind was the phrase: "Why do I paint, if I continue to be poor and my successes have brought me nothing but sorrow and disillusion?" Two things she told me in that interview of 1953 have stayed with me: "I owe a lot to Tamayo, but he also owes quite a bit to me," and "For a decade, I concentrated on only one color per year, and there are seven colors that matter to me: red, vermillion, crimson, ochre, pinkish white, Tamayo's pink, *chicle* (gray), and *tezontle* (blood red), the burned earth of Michoacán." The red soul that Artaud so admired had reappeared; outraged, she grew as a result of the punishment. Artaud had foreseen it: "The red soul is concrete and speaks. Without exaggeration, you could even say that it roars. Among the contemporary Mexican painters, María Izquierdo is the only one to have that impassioned side, so amazing, irascible, that comes from the original Mexican soul that can, without effort or exhaustion, playfully tame lions. María Izquierdo's painting takes us back to the fabulous times when lions more impetuous, more intelligent, more splendid than humans, ran behind the walls of a holy city."

She died at the age of fifty-three, from a fourth embolism on December 2, 1955, at her home on Calle Puebla. Frida Kahlo, who had died the year earlier, was resurrected in the 1980s. She became a totem, a fashion, a fanaticism. María, pushed aside by Fridamania, was barely mentioned until her work was reclaimed on a large scale. In 1988, the Centro Cultural/Arte Contemporáneo in Mexico City organized an extensive retrospective exhibition, accom-

panied by a comprehensive catalogue that determined María's place in the history of Mexican art. From that moment on she returned to walk from San Juan de los Lagos to the capital like one of the *Adelitas* of the Revolution, with her red *rebozo* crossing her chest. Her heart filled her breast, her movements were free, she walked on a *soldadera's* strong legs. In place of a Mauser, she carried her ochres and her yellows, the reds of her soul and the fire of her passion for colors. She walked erect, not giving in to defeat, although by then she would have liked a horse to carry her on its back. Her will made her look into the distance, past the horizon. She appeared to be looking at all the images she had portrayed: the jewelry box and the fan, the bride's veil on the chair, the soup tureen, the circus, the bathers, the lion tamer and the acrobat, the ballerinas and the tight-rope walkers, the elephants and the little dogs, the cupboards and the altars to the dead—her simple and familiar world, everyday and intimate.

Translated by Deanna Heikkinen

Notes

- 1 Diego Rivera, "María Izquierdo," [introduction to the catalogue for the exhibition held at the Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929], reprinted in Miguel Cervantes, ed., *María Izquierdo* (Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), p. 51.
- 2 Margarita Nelken, "Bellas artes, María Izquierdo," *Excelsior* (Mexico City), September 10, 1946, reprinted in Cervantes, ed., p. 48.
- 3 Sylvia Navarrete, "María Izquierdo," in *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988), p. 60.
- 4 Fernando Gamboa, "María Izquierdo: Recuerdos," in *María Izquierdo*, 1988, p. 14.
- 5 See David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* (Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1945).

PLATES 53-64



53 *Los gallos* (The Roosters), 1944
Oil on Masonite, 19¾ × 23¾ inches (50 × 60 cm)
Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

54 *Los coscomates* (The Corn Crib), 1945
Oil on canvas, 23½ × 31½ inches (60 × 80 cm)
Private Collection





55 *Los peregrinos (The Pilgrims)*, 1945
Oil on canvas, 23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)
Private Collection, courtesy Galería Ramis Barquet,
Monterrey, Nuevo León, Mexico

56 *Adán y Eva (Adam and Eve)*, 1946
Oil on canvas, 59 × 33½ inches (105 × 85 cm)
Private Collection

57 *La alacena (Viernes de juguetería)*
(The Cupboard [Toy Store Friday]), 1952
Oil on canvas, 30 × 26 inches (76 × 66 cm)
Collection Museo Nacional de Arte, Mexico City

58 *Alacena con dulces cubiertos*
(Cupboard with Covered Sweets), 1946
Oil on canvas, 24¾ × 19¾ inches (62 × 50 cm)
Private Collection





50 *Naturaleza viva con huachinango*
 ("Living" Still-Life with Red Snapper), 1946
 Oil on canvas, 23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)
 Private Collection, Mexico City



60 *Ballet de barro* (Ballet of Clay), 1951
 Oil on canvas, 23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)
 Private Collection, Monterrey, Mexico





61 *Infancia del país* (Childhood of the Country), ca. 1952
 Oil on canvas, 17 $\frac{3}{4}$ $\times$ 21 $\frac{3}{4}$ inches (45 $\times$ 55 cm)
 Private Collection

62 *Desolación* (Desolation), 1947
 Oil on canvas, 39 $\frac{1}{2}$ $\times$ 31 $\frac{1}{2}$ inches (100 $\times$ 80 cm)
 Private Collection, Mexico City

63 *Sueño y presentimiento* (Dream and Premonition), 1947
 Oil on canvas, 17 $\frac{3}{4}$ $\times$ 23 $\frac{5}{8}$ inches (45 $\times$ 60 cm)
 Private Collection, Monterrey, Mexico



64 *Hacia el paraíso* (Toward Paradise), 1954
Oil on canvas, 35 × 27 inches (90 × 70 cm)
Private Collection

Versión en español

Un sendero singular: El desarrollo artístico de María Izquierdo

ELIZABETH FERRER

*Esto es lo único.*¹ —Diego Rivera, 1928

Estas palabras, pronunciadas nada menos que por la influyente figura de Diego Rivera, desempeñaron un papel crucial en el lanzamiento de la carrera de María Izquierdo, una notable artista del siglo XX. En 1928, Izquierdo se había inscrito en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México; su corta estancia en lo que fuera la escuela de más prestigio del país coincidió con el breve y controvertido puesto de Rivera como su director.² El encumbrado elogio del muralista, pronunciado en una exposición del trabajo de los estudiantes, indignó a los compañeros de clase de Izquierdo, muchos a quienes no les impresionaba su forma deliberadamente cruda, aunque exuberante, de pintar. Rivera, en cambio, reconoció el talento innato de una mujer, quien a mediados del siglo, se colocaría entre los artistas más renombrados de México. Sin embargo, hasta ese momento su historia no apuntaba al importante puesto que eventualmente llegaría a ocupar en la historia del arte moderno mexicano.

María Cenobia Izquierdo nació en 1902, siendo sus padres Rafael Izquierdo Montoya e Isabel Gutiérrez de Izquierdo, en San Juan de los Lagos, Jalisco, estado que dio a luz un impresionante número de pintores asociados con el renacimiento del arte mexicano en los años veinte, treinta y cuarenta.³ Tras la muerte de su padre en 1907, María se crió mayormente con sus abuelos, transcurriendo sus años formativos en las pequeñas ciudades de Aguascalientes, Torreón y Saltillo. Alrededor de 1915, recibió su primera instrucción artística en el Ateneo Puente de Saltillo.⁴ El historiador del arte, Mackinley Helm, quien pasó tiempo con Izquierdo durante sus viajes a México, escribió acerca de su juventud: «María recuerda su niñez como una especie de penitencia diurna de misas de las seis de la tarde y horas solitarias, sin amigos, en un jardín que raras veces florecía . . . María vivía con su abuela y una tía, mujeres en extremo religiosas, cuyas vidas, de acuerdo con la tradición de la época, giraba diariamente en torno a las disciplinas de la Iglesia».⁵ A través de un matrimonio concertado de antemano a la edad de catorce años, Izquierdo se casó con Cándido Posadas, un coronel del ejército, y pronto dio a luz tres hijos. La crítica de arte Margarita Nelken ha descrito estos años como un período de gran tedio;⁶ pero en 1923, cuando contaba con veintiún años de edad, la familia se trasladó a la ciudad de México. Al poco, Izquierdo se deleitaba en el ambiente completamente

distinto del intenso conservadurismo que hasta entonces había marcado su vida. Eran pocas las mujeres en esta época en México que se cuestionarían el papel que les estaba asignado en la sociedad — casarse, tener hijos y seguir devotamente la fe católica. Aquellas que sí lo hicieron se vieron en la necesidad de aventurarse muy fuera de los límites de la convención social para satisfacer sus impulsos progresistas. Para Izquierdo, lo intoxicante del rico ambiente cultural de la ciudad de México en los años veinte —durante el apogeo del renacimiento cultural— nutrieron de forma decisiva su innata sensibilidad creativa.

La producción artística que se presenció en México en los años veinte mantuvo pocos paralelos con la de otras partes del mundo. Cuando terminó la Revolución del país a principios de los años diez, uno de los principales objetivos de la política reformista del presidente Álvaro Obregón fue la amplia instauración de programas y sociales que tuvieran como fin enaltecer la apreciación de los valores tradicionales y la cultura mexicana por parte del pueblo. En el siglo anterior, culminando con la dictadura de Porfirio Díaz de 1873 a 1910, la cultura europea había sido oficial y vigorosamente promovida como modelo de superioridad, urbanidad y modernidad. Ahora, lo mexicano

el legado precolombino de la nación, sus artes y costumbres populares, indumentaria regional, etc.— serían exaltados. Bajo los auspicios del Ministro de Educación, dirigidos por el perspicaz abogado y filósofo José Vasconcelos, los artistas mexicanos de más talento recibieron encargos de ciclos monumentales de pintura mural en escuelas y edificios gubernamentales en el centro de la capital. Las escuelas de arte florecieron en este ambiente. Estas incluían tanto instituciones tradicionales como la Escuela Nacional de Bellas Artes (conocida antes de la Revolución como la Academia de San Carlos), así como las recién establecidas Escuelas al Aire Libre, que le brindaron la oportunidad a personas de escasos recursos de expresarse creativamente bajo la supervisión de artistas profesionales. Además, proliferaron los periódicos y revistas publicados por artistas y poetas, así como grupos de artistas comprometidos con una serie de posturas estéticas y políticas. Izquierdo, quien se había separado de su marido en 1927, se sintió atraída hacia este mundo bohemio e intelectual. Comprometiéndose a ser una artista seria, se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1928. A pesar del entusiasmo

con el que se acercó a su vocación, pronto se vio frustrada ante el método de enseñanza conservador del instituto, así como ante el frío recibimiento de sus compañeros después de que Rivera la eligiera como motivo de elogio.⁷ Izquierdo comenzó a trabajar en su casa y, para junio de 1929, ya había abandonado sus estudios formales. Su preferencia por trabajar de forma independiente, aun cuando todavía se preparaba para ser una artista, podría en parte explicar la idiosincrática trayectoria que su carrera artística asumiría.

Si bien notable por su sentido de independencia desde muy temprano en su carrera, Izquierdo no careció de mentores. Su instructor de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes fue Germán Gedovius (1867–1937), un artista respetado y asociado con el modernismo del fin de siglo, pero uno que no ejercería mayor influencia en la joven artista. Indudablemente, fue Rufino Tamayo (1899–1991), quien había comenzado a enseñar en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1929, quien más profundamente afectó la temprana formación de Izquierdo. Para Izquierdo, el guapo y joven pintor fue seguramente una figura atractiva y cosmopolita, tan versado en la escuela de París, como en las corrientes modernistas de Nueva York, el muralismo mexicano y las culturas precolombinas de los pueblos mesoamericanos.⁸ Tamayo acababa de pasar casi dos años viviendo en Nueva York, en donde visitó exposiciones de arte moderno como la de pinturas de Henri Matisse en el Brooklyn Museum en 1928, y llegó a conocer a otros artistas como Stuart Davis. Izquierdo se involucró con Tamayo en 1929, y durante cuatro años fueron compañeros y compartieron un estudio. Tamayo mismo aún estaba por articular el lenguaje visual y temático que caracterizaría su obra madura; pero significativamente para Izquierdo, había rechazado el camino estridentemente promovido por Rivera y otros afiliados con el realismo social. Estos artistas se proponían utilizar al arte como catalizador del cambio, con la convicción de que se trataba del medio idóneo para comunicar los valores sociales, culturales y políticos de la Revolución a las masas en su mayoría aún analfabetas.⁹ Tamayo, en cambio, sostenía que el arte debería expresar lo universal y poético. Izquierdo compartía esta visión —probablemente por necesidad, ya que ningún encargo mural de importancia era concedido a una mujer— y de este modo se situó a sí misma en un lugar ideal desde el cual elaborar las modalidades artísticas de su propia elección.

Con sus varias correspondencias e influencias mutuas, las obras producidas por Izquierdo y Tamayo a finales de los años veinte y comienzos de los treinta dan fe de una relación profesional muy cercana. Los dos artistas representaron temas semejantes incluyendo naturalezas muertas (a menudo frutas y objetos domésticos comunes en yuxtaposiciones enigmáticas), retratos y desnudos [figura 1]. Sus paletas también eran similares — los ocre, rojos y otros colores terrosos que Izquierdo prefería en estos años continuaron siendo característicos de su trabajo durante gran parte de los años treinta. Ambos pintaban en un estilo que la historiadora del arte Raquel Tibol ha denominado un «voluntario primitivismo»,¹⁰ estilo que denotaba su deuda a

Paul Cézanne y al fauvismo. Este estilo —ilustrado por una obra de Tamayo, *Mujer en gris*, 1931 [figura 2]— gozaba de cierta popularidad entre los artistas profesionales de México en los años veinte, en fuerte medida como resultado de la influencia de las Escuelas al Aire Libre que se habían apartado de los rigores del entrenamiento tradicional académico, en pos de una metodología que fuera más apta para sus poblaciones mayormente estudiantiles. Izquierdo, claramente poseía cierta afinidad con este método de pintura, puesto que se constata en sus trabajos de estudiante y en obras tempranas como *Retrato de Belén*, 1928 [lámina 1], una representación de la hermana de la artista. Durante sus años con Tamayo, Izquierdo también se volvió más segura de sí. Por ejemplo, su primera obra importante en el género del bodegón es *La sopera*, 1929 [lámina 3], básicamente un estudio de formas curvilíneas. La pintura es una evocativa representación de objetos sencillos y de formas sensuales, pero la lucha de Izquierdo por la representación tridimensional se hace patente en la composición. Tan sólo dos años más tarde, en naturalezas muertas como *El teléfono* [lámina 5] y *Naturaleza muerta (Naturaleza muerta con cámara fotográfica)* [lámina 2], ambas de 1931, exuda una mayor seguridad a la hora de representar objetos simples y cotidianos. Izquierdo, sin embargo, no se interesaba por desarrollar un sentido realista en sus trabajos. Prefiriendo la espontaneidad al refinamiento pictórico, encausó sus investigaciones artísticas hacia la invención y la transformación de lo mundano en una metáfora poética de la existencia humana.

En un nivel práctico, Tamayo compartió sus conocimientos técnicos con Izquierdo. Según Fernando Gamboa, quien conoció a ambos artistas durante esta época, Tamayo entrenó el ojo de Izquierdo, y también le enseñó la técnica de la acuarela.¹¹ De hecho, a mediados y a finales de los años treinta, Izquierdo creó algunas de sus obras más importantes en esta técnica, que era ideal para el tamaño íntimo de sus composiciones. Pero en última instancia, la influencia de Tamayo y sus enseñanzas se convirtieron en un punto de partida para Izquierdo. Aun cuando todavía estaba involucrada con él, comenzó a desarrollar sus propios temas y a trabajar la técnica de la acuarela de forma que sugería cuán íntimo e intenso se había convertido el acto de pintar para ella.¹²

*Toda la pintura de María Izquierdo se desarrolla en este color de lava fría, en esta penumbra de volcán. Y esto es lo que le da su carácter inquietante, único entre todas las pinturas de México: lleva el destello de un mundo en formación.*¹³ —Antonin Artaud, 1936

En los años treinta, Izquierdo verdaderamente floreció como artista. Su trabajo comenzó a llamar la atención de un público internacional en 1930, cuando fue objeto de una exposición en el Art Center en Nueva York, convirtiéndose en la primera mujer mexicana en contar con una exposición individual en los Estados Unidos.¹⁴ En el otoño de ese año, viajó a la ciudad para asistir a la exposición organizada por Frances Flynn Paine, una

norteamericana que había transcurrido su infancia en México y se había vuelto una entusiasta promotora del arte mexicano. Durante el mes y medio que permaneció en la ciudad, Izquierdo visitó muchas galerías y museos, y habría tenido la oportunidad de ver obras de importantes artistas modernistas.¹⁵ También fue al teatro, paseó por Harlem, y visitó varias atracciones culturales y turísticas. Además, mientras estaba en Nueva York dos de sus pinturas fueron incluidas en *Mexican Arts*, una importante exposición itinerante de bellas artes y arte popular, organizada por René d'Harnoncourt y exhibida en el Metropolitan Museum of Art.¹⁶ A dichos éxitos profesionales le sucedió una desavenencia personal: En 1933 Tamayo la abandonó por su futura esposa, Olga Flores Rivas. Un año más tarde, cuando la fotógrafa Lola Álvarez Bravo se separó de Manuel Álvarez Bravo, rentó una habitación en la casa de Izquierdo. No era común en estos años que dos mujeres sin parentesco vivieran juntas; menos común todavía era que ambas luchaban por sobrevivir en la ciudad y ganarse un nombre en campos dominados por hombres. Pero fue en estos años más que nunca antes, cuando Izquierdo definió su propia personalidad y su voz artística.

Durante los años treinta, se veía a Izquierdo frecuentar los círculos sociales y culturales; en 1934 estuvo activa en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una unión de activismo político de izquierda. Un año más tarde organizó *Carteles revolucionarios de pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes*, una exposición itinerante auspiciada por el Partido Nacional Revolucionario (el partido político principal del país), que incluía carteles con temas políticos de diez mujeres, entre ellas Izquierdo misma y Álvarez Bravo. Aunque era poco frecuente que Izquierdo abordara temas políticos en su trabajo, su afiliación con la organización apuntó a su mayor presencia en la vanguardia creativa mexicana, así como a su interés por el lugar de la mujer en la sociedad. El ejemplo mismo de Izquierdo como mujer independiente y ambiciosa artista sugeriría una total adherencia a la ideología feminista. Promovió el derecho de la mujer a emanciparse, y seguir caminos tan poco convencionales como el del arte; sin embargo, su feminismo se vio atenuado ante su educación conservadora.¹⁷ Más adelante en su carrera, en 1950, escribiría, «Yo no soy feminista tipo clásico; no soy de esas que creen que el mundo del futuro debe ser gobernado y manejado por mujeres solamente; tampoco voy con las feministas solteronas que odian al hombre».¹⁸ Para los años treinta, sin embargo, conforme se labraba un estilo de vida y una carrera atípicas, Izquierdo demostró ser una de las feministas y artistas modernas pioneras de México.

Aunado a su activismo político durante los años treinta, Izquierdo desempeñó un papel significativo en la formación de un vibrante medio cultural en la ciudad de México. En particular, su casa se había convertido en un imán de artistas y literatos. Estaba especialmente cercana a los individuos asociados con Los Contemporáneos, un grupo que publicó una revista influyente del mismo nombre entre 1928 y 1931. Incluyendo a escritores

como Carlos Pellicer, Celestino Gorostiza y Andrés Henestrosa, así como a artistas como Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo, el grupo se caracterizaba por su postura apolítica y su simultánea acogida de las vanguardias europeas. Al recordar estos años, Lola Álvarez Bravo señaló que casi todas las noches varios amigos —incluyendo figuras de la talla de Henestrosa, Salvador Toscano y Luis Cardoza y Aragón— gravitaban a la casa de Izquierdo, en donde conversaban, tocaban la guitarra, cantaban y bebían.¹⁹ Olivier Debroye ha indicado que Tamayo, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Méndez y David Alfaro Siqueiros eran también visitas asiduas.²⁰ Las fiestas de Izquierdo se han vuelto legendarias entre todos aquellos que las recuerdan hoy, y proveyeron a la propia artista de un círculo de colegas que la apoyaba. En cuanto a las dificultades que durante este período tenían que hacer frente las pocas artistas que habían, Carlos Monsiváis ha escrito que, «El apoyo de su círculo de amigos fue lo único que nutrió a Frida Kahlo y a María Izquierdo . . . En ese entonces, tomar en cuenta a una artista seriamente, sin condescendencia paternalista, se trataba en sí de un reto a los prejuicios».²¹ De este modo es como la vida social de Izquierdo fue determinante para su maduración artística, proveyéndola de fuerza y sustento en los años en que apenas empezaba a lograr un mayor reconocimiento.

A principios de los años treinta comenzó a pintar escenas circenses, una temática a la que volvería repetidas veces durante su carrera. Tema común del arte moderno, fue representado por conocidos europeos como Georges Seurat y Pablo Picasso, así como por artistas mexicanos como Raúl Anguiano, Alfonso Michel y Carlos Orozco Romero. Para Izquierdo, el tema estaba provisto de una fuerte resonancia personal, ya que evocaba recuerdos de su infancia, cuando el circo venía a actuar a ciudades como San Juan de los Lagos, en donde fue una niña. De hecho, el circo habría de ofrecerle escasos interludios de alegría en lo que de otra manera fuera su sofocante y monótona juventud. El gran amigo de Izquierdo, el artista Juan Soriano, recuerda sus visitas al circo en la ciudad de México, y su deleite en los animales y colores brillantes.²² Los trabajos del circo, empero, evidencian una veta melancólica que a menudo aparece en la obra de Izquierdo, sobre todo más tarde en su vida. Mediante el circo construyó un mundo cerrado y silencioso, un mundo en donde el público raramente es visto, y en donde los artistas parecen estar suspendidos en el tiempo. En *La cirquera*, 1932 [lámina 16], una mujer monta sobre un caballo parada en un pie. Visto por atrás, y cabalgando hacia una pared vacía, el trabajo carece de la vivacidad y el humor que uno tendería a asociar con el circo. Más bien, la acción de cabalgar se representa como un ejercicio ritualista de disciplina y control. Del mismo modo, en *Circo (Les écuylères; Las caballistas)*, 1939 [lámina 20], Izquierdo representa una escena que parece congelada en el tiempo, de dos mujeres paradas sobre unos caballos que saltan una barda. Otro artista aplaude la difícil acrobacia, mientras que en la esquina, un payaso mira hacia afuera. Aquí nos convertimos en el público de una escena, pero la mirada del payaso sugiere que este mundo

está tan sólo nominalmente abierto, y que es apenas comprensible al espectador.

A partir de 1932, simultáneamente con sus trabajos del circo, Izquierdo creó un número de composiciones alegóricas de pequeñas dimensiones, todas acuarelas, que se cuentan entre las más intensas de su carrera. Apenas un año antes estaba creando imágenes de temas convencionales, incluyendo naturalezas muertas de frutas y objetos domésticos, así como retratos, a menudo afectados, de ella misma o de personas que la rodeaban. Estas alegorías, en cambio, encierran mundos puramente imaginarios, con escenas de mujeres desnudas o sirenas que habitan escenarios de ruinas antiguas con arcos y columnas rotas, mundos primordiales bañados del color de la tierra cruda, y ambientes cósmicos repletos de soles, lunas y estrellas. En *Dos mujeres, dos caballos y columnas* de 1932 [lámina 6], por ejemplo, Izquierdo construye una visión de la humanidad existiendo en un nivel elemental. Con todo, muchas de estas obras están marcadas de un patetismo y, en ocasiones, de una teatralidad exacerbada: las figuras de mujeres aparecen sumidas en la angustia o, como en *Saturno*, 1936 [figura 2] se encuentran con fuerzas, humanas o sobrenaturales, que exceden a su control. *Consolación*, 1933 [lámina 8], por ejemplo, representa una mujer sufriendo, mientras otra intenta consolarla con una cobija. Un ángel con un cuerno está situado en una ventana desde la que preside la escena. En *Sirenas*, 1938 [lámina 13], un grupo de mujeres aparece en un estado casi absoluto de desconuelo — las sirenas están inmóviles sin poder salir al mar, y una mujer que entra en la escena sostiene su rostro entre sus manos como llevada por la emoción. Una composición de esta índole revela las dificultades personales de Izquierdo y su estado de introspección durante este período; Raquel Tibol ha denominado estas alegorías un testimonio de una «muy profunda herida de amor».²³

En efecto, Izquierdo produjo varios de estos trabajos a raíz de su rompimiento con Tamayo, como una mujer sola tratando de criar a tres hijos. Las dificultades personales a las que hizo frente durante este período pudieron haber influido en su representación de las mujeres como débiles, solas y dependientes, en franca contradicción con la posición de Izquierdo como mujer y artista independiente. De hecho, si analizamos estas obras con más detenimiento, parecería que también reflejan la lucha de la artista por definir un lenguaje visual propio, distinto al de Tamayo. Resulta especialmente curioso el hecho de que en estas pequeñas pinturas, Izquierdo ideara escenas que se apartaban determinadamente de lo mexicano, un acto atrevido dada la polémica nacionalista encabezada por los muralistas. Al representar elementos tales como columnas y templos griegos, así como figuras que se proponían ampliamente representar a la mujer, Izquierdo mostró su fuerte determinación por apelar a lo universal.

Si bien la mujer es la protagonista en las obras de Izquierdo de comienzos de los años treinta, en el mismo período también pintó por lo menos dos pequeños gouaches representando hombres trabajando: *Campesinos*, 1932 [lámina 7], y *Albañiles*,

1934. En contraste con las alegorías, con sus imágenes de mujeres desnudas en escenarios imaginarios, estas obras están basadas en la realidad y enfatizan el duro trabajo que caracterizaba la vida diaria de la mayoría de los mexicanos. En *Campesinos*, los trabajadores aparecen de espaldas, funcionando así como símbolos anónimos del trabajo, y apuntando al compromiso de Izquierdo con el mundo que la circundaba, sin atender a sus propias circunstancias.

Cuando Antonin Artaud llegó a México en 1936, se sintió fuertemente atraído hacia las pequeñas alegorías de Izquierdo, y al poco se volvió su amigo. El poeta y dramaturgo francés viajó a México sin otro objetivo que el «de hacer contacto con la Tierra Roja».²⁴ Creyendo que la cultura europea estaba espiritualmente en la bancarota, buscó experimentar un mundo de mayor pureza, en donde los hombres vivieran en armonía con la naturaleza. No es de sorprender, que al cabo de muy poco Artaud se desilusionara. La ciudad de México poseía poco del «espíritu indígena» que con tanta avidez buscó, y sus artistas estaban creando obras que reflejaban un absoluto compromiso con numerosas facetas del modernismo europeo. De hecho, fue únicamente cuando Artaud viajó fuera de la ciudad para participar en los ritos del peyote de los indios tarahumaras que vivían en el norte de México, cuando descubrió ese mundo no corrompido por los valores de la sociedad moderna.²⁵ Sin embargo, la obra de Izquierdo de los años treinta, con sus figuras desnudas y sin idealizar, escenas de humanos entre ruinas antiguas o situados en paisajes primarios, así como su tono terroso generalizado, mantenía un insólito paralelismo con las cualidades que Artaud esperaba descubrir en su viaje a México. A Artaud también le cautivó la personalidad misma de Izquierdo, con sus rasgos sensuales y su calidez humana. En efecto, fue una de las pocas personas en recibir y apoyar al poeta, quien había llegado al país casi sin ningún centavo y sin el aclamo de su compatriota André Breton, quien realizaría una famosa visita a México en 1938. En un periódico semanal mexicano Artaud escribió «Yo he venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo. Pues bien, las imitaciones del arte europeo, en todas formas, abundan; pero al arte propiamente mexicano no se le encuentra. Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana».²⁶ A pesar de que Artaud prosiguió a añadir que la obra de Izquierdo no era «pura», y que en ella podían detectarse rastros de influencia europea, escribió que, en su opinión, sus trabajos eran «únicos dentro de toda la pintura de México». Insistiendo que «lleva[ban] el destello de un mundo en formación», eligió como motivo de elogio el extraordinario sentido de invención de Izquierdo.

Al venir a México, Artaud estaba buscando una especie de visión romántica e imaginaria de las culturas no europeas que atrajo a los surrealistas, y antes, a los viajeros europeos en el Nuevo Mundo. Pero para Izquierdo, él llegó a su vida en un momento crucial, cuando estaba valientemente siguiendo un lenguaje artístico desafiante y personal. No sólo le proveyó el sentido de validación que necesitaba para seguir por el camino

que se había impuesto a sí misma, pero también le ofreció ayuda práctica, escribiendo sobre ella y llevando varias de sus obras a París para una exposición en la Galerie Van den Berg en 1937.²⁷ Además, probablemente como resultado de la influencia de Artaud, Izquierdo intensificó la imaginería de sus trabajos alegóricos. En la obra enigmáticamente titulada *Alegoría del trabajo*, 1936 [lámina 14] —sin duda una de sus mejores composiciones de este período— Izquierdo representa una mujer desnuda con su rostro entre sus manos, sentada en medio de una serie de montañas en dorados y tonos óxidos. Sobre ella se encuentran un par de piernas de hombre musculosas; una esfera grande dorada con símbolos cósmicos pende frente al órgano sexual de la figura. Una segunda referencia fálica está encerrada en las columnas clásicas que se representan, una colocada sobre la cima de la montaña, otra sobre el suelo. Aquí, Izquierdo parece estar creando una imagen clásica del dominio masculino. Sin embargo, de modo revelador la figura aparece fragmentada; con sólo sus piernas visibles, carece tanto de la inteligencia y la capacidad para emprender una acción física. En un trabajo del año siguiente, *Alegoría de la libertad* [lámina 15], las mujeres se representan como víctimas indefensas, en tanto que un ángel al vuelo ase el cabello de un grupo de mujeres decapitadas, llevándolas hacia el cielo.

*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 fuerza ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana.*²⁸

María Izquierdo, «Credo artístico», 1947

Desde el principio, los comentaristas de la obra de Izquierdo han notado su fuerte cualidad mexicana. En fecha tan temprana como el de la publicación del catálogo de su primera exposición individual en 1929, Rivera escribió, «Su persona es como su pintura: clásicamente mexicana».²⁹ Unos años más tarde, Celestino Gorostiza apuntaba que su mexicanismo no se encontraba en sus temas, sino en su espíritu, y en la forma en que su gusto y su temperamento se manifestaban en su arte.³⁰ Más recientemente, al comparar a Izquierdo con su contemporánea Frida Kahlo, Octavio Paz puntualizó que «Frida quería apasionadamente ser mexicana, pero su mexicanismo es una máscara; lo que cuenta en su caso no es folklore . . . sino genio poético, imaginación, humor. María, en cambio, no quería ser mexicana, pero no había manera para ella de no serlo».³¹ Que Izquierdo no haya querido ser mexicana es cuestionable, pero sin duda su identidad cultural y étnica se volvieron parte inalienable de su sentido del yo y de su producción artística. Si bien Izquierdo pudo no estar interesada en la polémica de artistas como Rivera, Orozco y Siqueiros, en los años treinta y cuarenta, un nacionalismo estridente dominaba las artes plásticas de México. Más aún, en esta comunidad relativamente pequeña, hubiera sido muy difícil para un artista no verse afectado por su influencia.

Aunque el arte de Izquierdo raramente fue político y nunca

nacionalista, con frecuencia se acercaba a los valores de la Escuela Mexicana en su apego al concepto de mexicanidad —lo que era específicamente mexicano, ya fuera definido como tradiciones culturales, valores espirituales, e incluso, actitudes psicológicas. Esta cualidad podía encontrarse en la aproximación exuberante de Izquierdo al arte, como observó Gorostiza, o en el tipo de temas que representaba (especialmente en los años cuarenta), y en su entusiasta acogida de todo lo que fuera mexicano. Su hija, Aurora Posadas Izquierdo, ha indicado que amaba decorar sus casas en un estilo tradicional mexicano (vivió en muchas, habiéndose mudado más de una docena de veces a lo largo de su carrera); de hecho, fotografías de la artista y sus propios autorretratos, constatan un gusto por los trajes típicamente mexicanos. Pero sobre todo, la creación de arte se trató de una hazaña profundamente personal para Izquierdo, quien continuamente se retaba a sí misma para alcanzar una voz profundamente expresiva y única. En los años cuarenta —su década más fructífera y consumada— demostró ser una artista cuyo arte era mexicano, pero a la vez internacional. Haciendo uso de fuentes locales y extranjeras, creó un lenguaje visual que era inconfundiblemente propio.

Alrededor de 1940 se pueden apreciar numerosos cambios en la obra de Izquierdo. Lo más notorio es que alegró su paleta, valiéndose cada vez menos de los tonos terrosos, y enfatizando los brillantes amarillos, rojos y azules —colores asociados con las artes populares mexicanas y, por supuesto, con el amado circo de Izquierdo. Esto se aprecia en pinturas como *El circo*, 1939 [lámina 22], y *Perros equilibristas*, 1939 [lámina 21; véase también figura 4] donde aviva la escena de circo con toques de rosa, morado, rojo y amarillo en los trajes de los artistas. En *el circo*, 1939 [lámina 26], es uno de los únicos trabajos circenses en donde Izquierdo muestra un público —una gama de gente del pueblo mexicano. Sus obras del circo, además, comienzan a adquirir una nueva dimensión con su representación de actividades fuera de la pista. En *La carreta*, 1940 [lámina 28], Izquierdo representa a los artistas en el exterior mientras toman un descanso de sus rutinas, en tanto que en *Escena de circo*, 1940 [lámina 25], nos permite atisbar los bastidores de la vida del circo.

A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, Izquierdo también empezó a ocuparse de los géneros artísticos que la preocuparían en sus años maduros, entre ellos, el bodegón. Desde el principio de su carrera, Izquierdo se deleitó de manera especial en la representación de objetos que formaban parte de su mundo: sus cosas personales, a menudo aquellas que simbolizaban femineidad; flores y frutos, frecuentemente aquellos que encontraba en mercados locales; elementos del arte popular mexicano; e imágenes inusuales que le confieren a estas composiciones un aire ambiguo o confirió metafísico. Sirviendo un propósito semejante al de sus retratos, las naturalezas muertas de Izquierdo expresan de manera vívida su personalidad efusiva y su estilo de vida, especialmente mediante su frecuente inclusión de los objetos de adorno de su casa —figurillas de caballos u otros animales, cristales y porcelanas. Simultáneamente, el

género del bodegón se trató de un vehículo ideal para que Izquierdo sondera su mente profundamente imaginativa, pues aunque basaba estas obras en la realidad, están ahítas de pasajes de imaginación pura.

Un grupo de naturalezas muertas que Izquierdo creó en los años cuarenta expresan de forma muy directa el espíritu de mexicanidad que era fundamental en su trabajo. Estos incluyen representaciones de altares caseros que ostentan ensamblajes de objetos de arte popular, como *Altar de Dolores*, 1943 [lámina 30], y *Ofrenda de viernes de Dolores*,³² 1943 [lámina 33]. Ambas presentan cuadros enmarcados de vírgenes de tez oscura, evidentemente mestizas, en el centro del altar, decorado con objetos como cortinas de papel picado, frutas, flores, figuras de barro pintado y otros artículos. Con sus colores atrevidos, sentido desenfrenado de la decoración, tierna evocación del Virgen María como un elemento vital de la cultura mexicana, estas obras reflejan la profunda conexión de Izquierdo con la cultura popular y las tradiciones religiosas. Mientras que los artistas alienados con el realismo social podrían valerse de sus temas en términos esencialmente nacionalistas, Izquierdo consistentemente resaltó su significado *personal*.

En el mismo período, Izquierdo pintó algunas composiciones que recuerdan a los altares dedicados a la práctica popular del día de los muertos. *Pan de muertos*, 1947 [lámina 31], un importante ejemplo del tema, representa un pan de hojaldre, una cruz hecha a mano y pintada con los símbolos de la Pasión, una figurilla representando un diablillo, y una lápida de juguete. La composición recuerda las modestas ofrendas que pudiera preparar una familia para conmemorar el día de los muertos, y expresa en términos elocuentes la franca y humorística confrontación con la muerte que caracteriza a este ritual. En una ocasión, Izquierdo se remitió directamente a una forma de arte popular mexicano para la creación de una obra: *Ex-voto* de 1939 [lámina 32], dedicada a MacKinley Helm — huésped en su casa y uno de los primeros americanos en escribir sobre su obra. Celebró su amistad en esta pequeña escena de un hombre orando en medio de símbolos cristianos y un paisaje lleno de árboles.

En contraste con sus pinturas de la Virgen María o tradiciones populares, muchas de las naturalezas muertas de Izquierdo son exploraciones más personales, hasta íntimas, de su identidad. Con frecuencia repetía elementos de una composición a otra, enfatizando su uso del género para representar un mundo privado en el que los objetos funcionaban como un vocabulario de imágenes destinados a guardar o desatar recuerdos. *La raqueta*, 1938 [lámina 29], es la primera naturaleza muerta madura de Izquierdo de este tipo. Un trabajo singular dentro de su obra, contiene una serie de objetos sin relación — una raqueta de tenis, pelotas, cigarrillos, un cepillo de pelo, guantes, una máscara de fiesta, un objeto en la forma de cono, y a un extremo, las llaves de un piano parcialmente visible. En el fondo se ven unas paredes viejas y una ventana que revela el cielo azul oscuro del atardecer. Como algunos sueños, la composición es críptica y permanece abierta a una infinidad de interpretaciones.

Se trata asimismo, de una de las obras más tempranas de Izquierdo en donde representa una ventana abierta sugiriendo un reino que va más allá de lo que se ve a primera vista.³³ Este motivo se volvería muy característico de muchas de las obras de la artista a finales de los años cuarenta — poderosas y melancólicas composiciones de sensuales naturalezas muertas que resaltan los paisajes desolados.

La posibilidad de leer las naturalezas muertas de Izquierdo como autorretratos es especialmente fuerte en una pintura como *El velo de novia*, 1943 [lámina 35], una escena íntima de un vestidor en el que están dispersos accesorios de novia. Al igual que en *El alhajero*, 1941, otro bodegón importante de este período, Izquierdo se vale de la ropa y objetos personales para construir una imagen de la identidad femenina. Aun ante la ausencia del cuerpo humano, ambas obras evocan lo femenino, en especial aquellos aspectos que la artista asumió en su propia vida — la elaborada indumentaria y el adorno. Izquierdo también tenía cierta predilección por combinar objetos de mundos dispares, sugiriendo la complejidad de la condición humana, así como la de su propia personalidad. Su obra de 1940 *Trigo crecido* [lámina 37] es un arreglo que semeja un altar de objetos como la cabeza de un payaso, un lirio en una copa de vidrio, una calabaza partida y abierta, el caballo de un juego de ajedrez, y una representación de la Virgen en papel picado. Es difícil encontrarle un significado a lo que pareciera ser un arreglo casual de objetos, pero como Aurora Posadas Izquierdo de López ha apuntado, su madre a menudo pintaba las cosas con las que vivía, combinándolas con otras que se imaginaba.³⁴ *El gato sabio* de 1943 [lámina 36], es igualmente alusiva. Ahíta de objetos simbólicos como la fruta, la cabeza de un maniquí masculino, un libro (que el gato lee) abierto en una ilustración de un crucifijo y símbolos de la Pasión, una pipa y un frasco de tinta, esta composición evoca algunos de los aspectos fundamentales de la experiencia humana — religión, sexualidad, domesticidad y creatividad. Su cualidad enigmática apunta a una atracción hacia los ámbitos metafísicos, y a una percepción de la realidad imbuida en una dimensión espiritual, idea que se volvió más prominente en el trabajo de Izquierdo de mediados de los años cuarenta.

Aunque la reputación de Izquierdo nunca se basó fundamentalmente en su talento como retratista convencional, produjo un número significativo de obras en este género, especialmente en los años cuarenta. Su retrato temprano mejor conocido es *Retrato de Belén* [lámina 1], una representación rígida, pero tierna, de la hermana de la artista parada incómodamente junto a un buró. La pintura extrañamente predice el estilo inusual de sus bodegones posteriores, acompañados de objetos domésticos sin conexión e, inexplicablemente, una manzana solitaria sobre el suelo. Otro retrato destacado es *Mujer con paraguas*, 1936 [figura 5]. La intimidad conferida a este estudio de una mujer parcialmente vestida, así como del peinado de la figura hacia atrás y acomodado en un moño — sugiere que podría ser un retrato de la entonces amiga y compañera de casa de

Izquierdo, Lola Álvarez Bravo.³⁵ Otro amigo allegado al que Izquierdo representó fue el pintor y escultor Juan Soriano, a quien conoció siendo un hombre joven al comienzo de su carrera. Su retrato de 1939 [lámina 38] muestra a Soriano sentado, como un joven intelectual elegantemente vestido, embebido en sus pensamientos mientras fuma un cigarrillo. Recordando con afecto cuando Izquierdo pintó el retrato, Soriano observó recientemente que ambos compraron las pinturas juntos; y todavía se regocija en la forma en que pintó su corbata, con toques brillantes de rojo y azul que avivan el centro del lienzo.³⁶

Dentro del mundo del retrato, Izquierdo pareció preferir al tema de la mujer. Su obra contiene retratos de una gama de figuras femeninas, incluyendo vendedoras de flores, mujeres de diferentes grupos étnicos y raciales, mujeres con niños, y miembros de su familia. De manera parecida, *India tarasca*, 1944 [lámina 47], es una obra excepcional por su representación del tipo de rebozo bordado y joyería que usaban las mujeres nativas de los altiplanos del estado de Michoacán. Izquierdo le confirió especial atención a los retratos de los miembros de su familia, a quienes representó de forma vibrante y con afecto. Tanto *Mis sobrinas*, 1940 [lámina 40], como *Mi tía, un amiguito y yo*, 1942 [figura 6], muestran figuras usando una clase de vestido característico de la época del porfiriato en México. Fotografías documentales prueban que estos cuadros recrean fielmente el mundo de la propia infancia de Izquierdo.

A pesar de su aparente predilección por el tema de la mujer, uno de los retratos más complejos de Izquierdo es el de un hombre, Henri de Chatillon. En esta obra de 1940 [lámina 39], representa a Chatillon dos veces: un lado del lienzo muestra al molinero francés sentado, posando para la artista, mientras que el otro muestra un caballete con un lienzo de su retrato casi terminado. A un extremo de la pintura vemos el brazo de Izquierdo empuñando el pincel, aplicando las últimas pinceladas a la composición. *Retrato de Henri de Chatillon* es única dentro de la obra de Izquierdo, porque mediante ella, connota su profunda consciencia del poder del artista para interpretar y transformar. No solamente altera la apariencia de de Chatillon (que aparece posando para la artista y vistiendo un elegante traje blanco; y en el proceso de ser pintado, como un turista vestido más casualmente y con un gran sombrero de paja), pero además se inserta a sí misma dentro de la composición, poniendo de manifiesto que es *ella* quien determina cómo quedará su imagen para la posteridad. La pintura es también inusual por su sutil humor, que alude a la presencia de numerosos viajeros norteamericanos y europeos en México durante los años treinta y cuarenta, y su búsqueda, a menudo vigorosa, de lo mexicano.³⁷

Si bien no se trata de un retrato per se, *La niña indiferente*, 1947 [lámina 41], es un lienzo afín que también conjura el ambiente de la infancia de la artista. Aquí, una niña desproporcionada (¿Izquierdo misma?) aparece sentada en una habitación, mirando impasible hacia afuera. Está rodeada por una serie de objetos incongruentes – una calabaza gigante y una barra

dorada están a sus pies, y detrás de ella vemos un trompo. En el cielo puede verse un globo de aire, del tipo que se lanzaba para celebrar el día de algunos santos.³⁸ Los colores brillantes del globo y su sentido boyante contrastan marcadamente con la apariencia apática de la niña y el ambiente austero. Una obra mucho más tardía que retrata a la hija de Izquierdo, Amparo, 1951 [figura 7], presenta un formato inusual. Representa a la joven muchacha vestida con una blusa bordada tradicional posando en el borde de una ventana, que se convierte en un marco *trompe l'oeil* de la composición. El cuadro parece haberse inspirado en la convención renacentista del norte de Italia de representar sujetos en escenarios arquitectónicos imaginarios; en la composición de Izquierdo, la «ventana» se vuelve una abertura hacia la vida privada de la artista.

Izquierdo también tuvo la tendencia de representarse a sí misma. Si bien sus autorretratos no son ni tan numerosos ni tan fascinantes psicológicamente como los de Kahlo, su colega obsesionada consigo misma, le encantaba representarse de distintas maneras y con diferentes atuendos. Más aún, en el caso de estas dos artistas pioneras, el autorretrato se convierte en un acto crítico mediante el cual trastocan una relación artística afincada desde hace mucho tiempo — la del pintor y su modelo femenino. En sus trabajos, al asumir tanto el papel de artista y modelo, Izquierdo y Kahlo eran completamente responsables por determinar la forma en que se construía su imagen. En su *Autorretrato* de 1940 [lámina 42], Izquierdo lleva un elaborado vestido con olanes, un rebozo rojo largo, y una diadema a juego. Pintado en una época en la que la artista había logrado un éxito comercial y crítico considerable, construye un cuadro de una mujer posando con mucha presencia y un sentido claro de su identidad. Entre sus retratos de los años cuarenta está *Autorretrato (?) (Mujer oaxaqueña)*, sin fecha [lámina 43], que representa a una mujer vestida con un huipil (una blusa bordada tradicional), rodeada por un exuberante follaje. Dos autorretratos semejantes realizados unos años más tarde sugieren su deseo de utilizar la pintura para develar aspectos variados de su identidad. En *Autorretrato (?)* de 1943 [lámina 45], se muestra sin adorno alguno salvo su característico lápiz labial rojo, mirando hacia afuera y presa de una tristeza inefable, mientras que en *Autorretrato (?)* del año siguiente [lámina 46] se representa con su cabeza cubierta por un rebozo, mirando resueltamente hacia el espectador con determinación y tristeza.

Durante los años cuarenta, las pinturas del italiano Giorgio de Chirico (1888–1978), en especial aquellas de los años diez y veinte, se convirtieron en una fuente de inspiración clave para Izquierdo. Antes, durante los años en que vivió con Tamayo, ambos artistas encontraron en de Chirico elementos que incitaron su actividad creativa. Sus composiciones a menudo incluían el motivo de una columna clásica derruida, simbolizando la decadencia de la civilización europea. Esto se interpreta como un tronco en las pinturas de Tamayo, así como en varias de las alegorías de Izquierdo de los años treinta, como *Alegoría del trabajo*. También se aprecia en varias de sus pinturas de caballos,

otro tema favorito y a menudo reiterado. *Caballito con cables de luz*, 1938 [lámina 48], representa un caballo pastando, cercado de un lado por un troco, y por detrás, por una pared de piedra y unos cables de luz. Aquí, Izquierdo parece hacer eco a la ansiedad de de Chirico ante el aumento de la modernización. Las pinturas del italiano se volvieron conocidas entre los artistas mexicanos a finales de los años veinte. La edición de agosto de 1928 de *Los Contemporáneos*, publicó varias de sus pinturas de los años veinte, algunas mostrando caballos, otros temas clásicos.³⁹ Sus composiciones de la década previa que tanto habían cautivado a los surrealistas —sus paisajes urbanos desiertos, arcadas y pórticos de perspectivas exageradas, como en *La angustia de partir*, 1913–14 [figura 7]— también ejercieron su influencia sobre varios artistas importantes mexicanos de la generación de Izquierdo, incluyendo Carlos Orozco Romero, Jesús Guerrero Galván y Raúl Anguiano. Fueron sus pinturas «metafísicas», como se les denomina, las que tuvieron una gran resonancia en Izquierdo en los años cuarenta, particularmente cuando empezó a interesarse en el género del paisaje.

Izquierdo pintó paisajes con frecuencia desde muy temprano en su carrera, pero con la excepción de un puñado de composiciones, la mayoría sirvieron como simples trasfondos para sus protagonistas humanos o animales. Una obra singular, *Paisaje con cebra y barco*, 1935 [lámina 4] —una escena nocturna, onírica, de una cebra que mira hacia un barco y un zepelín, mientras cerca se desliza un tronco en las aguas— anticipa la fluida imaginación que transformó sus paisajes posteriores en exploraciones metafísicas. A comienzos de los años cuarenta, Izquierdo produjo un número de paisajes rústicos tradicionales afines al resto de sus trabajos de este período de tema mexicano. Algunos muestran el pequeño y verde pueblo de Cuautla, a unos noventa kilómetros al sur de la ciudad de México. Obras como *Los gallos*, 1944 [lámina 53], y *Los coscomates*, 1945 [lámina 54], presentan visiones sentimentales de la vida rural con representaciones de animales de granja, campos de trigo, casas con techos de paja, y una variedad de follajes. Algunos paisajes de este período, no obstante, contienen enigmáticos elementos típicos de su trabajo posterior: *El mantel rojo*, 1940 [lámina 51], sería una representación común de la vida rural de no ser por la colocación incongruente de una cabeza de payaso —parecida a la cabeza de payaso en *Trigo crecido*, 1940 [lámina 37]— en una esquina, atisbando a la mujer de su lado. Al mismo tiempo, Izquierdo creó paisajes y escenas inspiradas en temas bíblicos. En *Adán y Eva* de 1946 [lámina 56], sitúa al paraíso en un paisaje que recuerda al México norteño de su juventud, evocado mediante las vastas extensiones de tierra desértica en el trasfondo. *La creación*, 1940 [lámina 52], es una interpretación poética y llena de esperanza del hombre habitando un escenario paradisiaco más tradicional, en consonancia con la naturaleza, en tanto que la obra que la acompaña, *El calvario*, 1940 [lámina 50], refleja de manera elocuente la pérdida y desesperanza humana.

En 1946, cuando Izquierdo empezó a producir paisajes menos tradicionales, el papel de de Chirico en su desarrollo

artístico se acentuó. Al llamar a muchas de estas obras naturalezas «vivas», en vez de «muertas», estaba sugiriendo el placer que le producía representar elementos orgánicos, así como la manera en que frutas, vegetales y otros alimentos encarnaban vida, fertilidad y sensualidad para la artista. Izquierdo sitúa estas naturalezas muertas, como *Naturaleza viva*, 1946 [figura 9], frente a extraños paisajes desérticos con vistas profundas, que recuerdan ampliamente las plazas vacías de de Chirico. En *Naturaleza viva con huachinango*, 1946 [lámina 59], un vívido arreglo de mariscos, vegetales, quesos y huevos, está colocado sobre un delicado mantel de encaje. El agrupamiento se encuentra frente a un paisaje desértico con una profunda perspectiva, sensación que se acentúa con la hilera de postes de luz que se sumergen en la distancia. Una extensión árida de tierra está ilustrado en *Desolación*, 1946 [lámina 62]; aquí el paisaje está marcado por sólo un edificio sencillo y un hilera de árboles muertos y dehojados. Con estos vastos y vacíos paisajes, Izquierdo consistentemente evoca el terreno abierto y árido de las provincias norteñas donde transcurrió su juventud, reflejando la obsesionante sensación de nostalgia que impregnaría su trabajo de la madurez. Sin embargo, las referencias sexuales en estos trabajos, con su descripción de frutas maduras y abiertas que aluden directamente al órgano sexual femenino, contrastan enfáticamente con el aire melancólico de los propios paisajes. En este sentido, Izquierdo se refirió a la complejidad de su propia vida, que constó de triunfos y fracasos, alegrías y tristezas.⁴⁰

Muchas de las pinturas de Izquierdo de los años cuarenta han llevado a ciertos comentadores a analizar su trabajo dentro del contexto del surrealismo. En varios grados, muchos mexicanos de la generación de Izquierdo cayeron bajo el influjo de este movimiento que tuvo una presencia considerable en México durante los años treinta y cuarenta. Como resultado de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, México recibió a muchos intelectuales europeos; esto dio lugar al establecimiento de una comunidad de artistas extranjeros en la capital, entre los que se encontraban figuras como Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamin Péret y Kati Horna. André Breton mismo llegó a México en 1938, y le dio al país su mayor elogio al afirmar que era «el lugar surrealista por excelencia».⁴¹ Durante su viaje a México, Breton se interesó en la pintura de Kahlo, estableciendo un paralelismo con la relación de Artaud con Izquierdo.⁴² México quizá experimentó su mayor momento «surrealista» en 1940, cuando Breton, conjuntamente con el artista austriaco Wolfgang Paalen, y el poeta peruano César Moro, organizó la *Exposición Internacional del Surrealismo*, en la Galería de Arte Mexicano. Esta exposición histórica incluyó la participación de muchos artistas europeos, así como de mexicanos como Raúl Anguiano, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano —pero no la de Izquierdo.

Con todo, la concentración de dicha actividad surrealista en México no ejerció un fuerte impacto en Izquierdo. Aunque ciertamente estuvo familiarizada con su presencia, ella se movía en otros círculos sociales y culturales al de los artistas europeos

exiliados, quienes por lo general, no solían socializar con la comunidad de artistas establecidos en la ciudad de México. Los propios escritos de Izquierdo como crítica —encontró tiempo para escribir artículos y reseñas para periódicos mexicanos entre 1942 y 1950— dan fe de su ambivalencia respecto a la importancia del surrealismo en México. Al hablar de su posible influencia en su colega Antonio Ruiz, señaló que los pequeños retablos pintados en México durante la época colonial eran «más surrealista[s] e interesante[s] que los cuadros surrealistas modernos». ⁴³ Izquierdo, en otras palabras, estaba muy consciente del sentido de lo fantástico, lo incongruente y excéntrico, que emanaba de su propia cultura. Y aunque se sintió con libertad de inspirarse en obras extranjeras (de Chirico es el ejemplo principal), estaba claramente consciente de qué tomaba prestado y por qué. En el caso del surrealismo, al igual que su colega Ruiz, tenía poca necesidad de inspirarse en la reciente importación europea, ya que su propia cultura la proveyó de fundamentos sumamente ricos para la invención estilística.

Relato tras relato de la vida de Izquierdo enfatiza su vivacidad, sentido espontáneo, y amor por la gente y las fiestas. Su vida, no obstante, no fue fácil. Aunque a mediados de los años cuarenta era una artista de éxito, la riqueza la eludió. Estaba criando a tres hijos, trabajo que se volvió un poco más fácil después de 1944 cuando se casó con Raúl Uribe, un pintor chileno de poco talento con quien estuvo involucrada desde 1938. A comienzos de los años cuarenta, empero, Izquierdo empezó a gozar de un periodo de éxito, con exposiciones frecuentes en México y en los Estados Unidos. En mayo de 1944, incluso viajó a varios países sudamericanos como embajadora cultural de México. ⁴⁴ Entre los momentos álgidos de su viaje se cuenta una exposición en Santiago, Chile, para cuyo catálogo Pablo Neruda escribió un texto (su amistad con el poeta está conmemorada en *Tributo a Pablo Neruda*, 1943 [lámina 34]). Izquierdo volvió a México en septiembre de 1944; temprano al año siguiente, firmó un contrato para producir un ciclo mural encargado por el Palacio del Departamento del Distrito Federal, la oficina central administrativa de la capital. Este proyecto revestía una importancia especial para Izquierdo ya que las mujeres habían sido excluidas de los encargos murales que llevaron a la fama a hombres como Rivera, Orozco y Siqueiros. Las únicas mujeres que habían traspasado esta barrera fueron dos americanas, las hermanas Grace y Marion Greenwood, quienes formaron parte de un grupo internacional de artistas que pintaron murales en el Mercado Abasco. Rodríguez en la ciudad de México en 1934. ⁴⁵ Para Izquierdo, un proyecto mural en un prominente edificio público hubiera significado que más gente que nunca se habría expuesto a su trabajo, así como su infiltración al círculo de la élite cuyos miembros habían prácticamente definido el arte mexicano en el segundo cuarto de la centuria. Eligió las artes como el tema de sus murales; sus estudios sobre papel, principalmente imágenes alegóricas de la mujer, incluyen representaciones de la música, la pintura, la literatura y otros temas afines. Justo antes de comenzar a trabajar en la sede, un

comité formado por «los tres grandes» —Rivera, Orozco y Siqueiros— canceló el proyecto, alegando que carecía de la experiencia técnica necesaria para llevarlo a cabo. Esta decisión produjo un acerbo enojo en Izquierdo. Se refirió al incidente en un artículo que escribió dos años más tarde para un periódico de la ciudad de México, en el que tachó la decisión de los muralistas de un «exhibicionismo infantil» y de un «gran crimen» por parte del «monopolio del triumvirato» ⁴⁶ Los dibujos de Izquierdo para el malogrado mural se han conservado, y uno de ellos se incluye en la presente exposición — *La tierra*, 1945 [figura 10]. Una representación alegórica de la mujer como la tierra, ostenta una figura desnuda de rodillas, que aunque robusta, está presa de angustia. Al fusionar esta figura con la tierra, Izquierdo identifica a la mujer como un ser fértil, poderoso y sólido.

¡Pintar es tan difícil! ⁴⁷ —María Izquierdo, 1942

Los últimos años de Izquierdo estuvieron plagados de dificultades: mala salud, problemas económicos, y un matrimonio a punto de fracasar (acabó por divorciarse de Uribe en 1953). Pero aun cuando redujo su producción artística, nunca dejó de pintar. Puede decirse que su periodo tardío comienza con una obra singular creada en el momento álgido de su carrera, *Sueño y presentimiento*, 1947 [lámina 63]. Un presagio insólito de los problemas que vendrían a asediar sus últimos años, esta pintura es la única del trabajo de Izquierdo que basó concretamente en un sueño. ⁴⁸ Se trata de un retrato estoico de la artista asomándose por una ventana grande de una casa, sosteniendo en sus manos su propia cabeza decapitada. Lágrimas y pedazos de pelo se transforman en hojas conforme caen a la pila de agua bautismal al pie de la ventana. Una serie de figuras decapitadas huyen hacia el fondo, mientras que arriba, en las ramas de árbol que emergen de otra ventana, cuelgan dos cabezas decapitadas. *Sueño y presentimiento* está ahíta de símbolos cristianos, con su representación de la pila bautismal, un rosario, tres cruces en lo alto de montañas que recuerdan al Calvario, e insinuaciones de serpientes, simbolizadas por el cabello enredado en troncos de árboles. Esta obra sugiere que el cuerpo es un recipiente de dolor, y que debe ser sacrificado en aras de la redención final. Más aún, al emplear un motivo compositivo común a sus naturalezas «vivas», Izquierdo confiere un sentido nuevo a este grupo de pinturas. A lo largo de la extensa pared que se sumerge en la distancia vemos una hilera de figuras decapitadas. Los paisajes típicamente desolados de la artista finalmente están habitados, pero sólo por los muertos, sugiriendo que no era tanto que sintiera nostalgia por el pasado, sino que más bien éste la perseguía.

En febrero de 1948, Izquierdo sufrió un embolia que le impidió hablar o mover el lado derecho de su cuerpo. Sus ingresos económicos disminuyeron, pero varios artistas acudieron a su ayuda, organizando una subasta de beneficencia

que incluyó trabajos de Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, el Dr. Atl, Olga Costa, Carlos Mérida, Orozco, Rivera, Siqueiros y muchos otros.⁴⁹ Si bien Izquierdo se recuperó, en 1950 sufrió una embolia todavía más fuerte que la dejó totalmente paralizada durante algún tiempo. Es prueba de su enorme dedicación el que continuara trabajando durante estos años, en primer lugar, al enseñarse a sí misma a pintar con la mano izquierda. Entre sus trabajos tardíos está *Ballet de barro*, 1951 [lámina 60], una composición onírica de figurillas de barro negro —del tipo creado por los artesanos de Coyotepec, Oaxaca— ordenados en un paisaje monocromático que muestra un arco en ruinas y una pirámide. La obra es perturbante por sus contrastes —muchas de las figurillas son de hecho silbatos de juguete, y el objeto en forma de cruz en el fondo tiene campanas— que resaltan su calidad extraña e inquietante. A partir de este momento el aire melancólico presente en *Ballet de barro* invade la obra de Izquierdo, fuese cual fuese su tema. *La alacena (Viernes de juguetería)*, 1952 [lámina 57], presenta elementos característicos de sus naturalezas muertas más tempranas, como el papel picado, las velas, las frutas y figurillas, así como la pequeña ventana que da a un paisaje que vemos en una naturaleza muerta tan temprana como *La raqueta* de 1938. *La alacena (Viernes de juguetería)*, empero, presenta un sentido simétrico y solemne ausente de las naturalezas muertas más tempranas de Izquierdo. Todo aquí parece estar congelado en el tiempo, y con la aplicación más delicada de la pintura sobre el lienzo, los objetos adquieren una presencia efímera, casi etérea.⁵⁰

Una obra clave de los últimos años de la obra de Izquierdo es *Infancia del país*, ca. 1952 [lámina 61], una de dos obras que sirve a manera de declaración final de la artista. Contiene muchos de los elementos que desde siempre había favorecido, como los paisajes vastos y áridos, una pared larga que se hunde en la distancia, globos en el cielo, y elementos inesperados del bodegón; aquí, un cigarrillo misteriosamente colocado sobre el borde de una pared, y una esfera balanceándose precariamente en la pared opuesta. En el fondo, tres mujeres solitarias y cubiertas por un velo se dirigen hacia la iglesia. Con su arquitectura, falta de vegetación, y evocación de la cultura tradicional católica, esta escena es aparentemente un recuerdo del lugar de nacimiento de Izquierdo, San Juan de los Lagos. Olivier Debroyse, de hecho, sugiere que se trata del cementerio del pueblo.⁵¹ Al igual que la ventana que revela un cielo azul en *La alacena (Viernes de juguetería)*, las oscuras y densas nubes en esta pintura sólo se despejan en un lugar, dejándonos ver un bienvenido pedazo de azul. Dicho tipo de pintura debió cumplir una función redentora para Izquierdo, dándole la oportunidad de traspasar visualmente la cultura claustrofóbica (psicológica y físicamente) de su juventud que evidentemente estaba llenando sus pensamientos. Izquierdo concluyó unas cuantas obras más antes de su muerte en diciembre de 1955, a menudo reciclando viejos temas como el de los caballos [véase *Caballitos*, figura 11], el circo, retratos, y naturalezas muertas [*Granada con duraznos*, figura 12], muchos ahora pintados con mano temblorosa. Una obra que produjo

hacia el final de su vida, no obstante, simboliza una conciencia más profunda de un estado de ser al cual únicamente pudo aludir en muchos de sus trabajos anteriores de temas metafísicos. *Hacia el paraíso*, 1954 [lámina 67], representa una llama fulgurante antepuesta a un fondo anaranjado y un cielo azul. Una caja pequeña en el extremo superior de la composición representa de forma esquemática una habitación ocupada por dos figuras minúsculas. Es como si Izquierdo, por primera vez en su vida, revelara lo que nunca antes había podido —o querido— hacer. En lugar de meramente imaginar lo que debiera existir más allá de las pequeñas ventanas, ahora contemplamos una escena de radiante franqueza y realización. María Izquierdo finalmente imaginó un mundo enteramente diferente al que había pintado durante gran parte de su carrera. Como antes, este mundo irradiaba un color brillante, pero era también atemporal, infinito y universal —el destello de un mundo en formación.

Este texto está dedicado a Mariana Yampolsky.

Notas

Deseo agradecer a mis amigos John Farmer y Miriam Basilio su asistencia y sugerencias al redactar este texto.

- 1 Citado en Margarita Nelken, «María Izquierdo: Su exposición en México», *Norte* 4, no. 2 (diciembre de 1943), s.p.
- 2 Rivera fue nombrado para este puesto en abril de 1929. Los cambios radicales que propuso al programa de estudios de la institución no fueron bien recibidos por su profesorado conservador, obligándolo a renunciar en mayo de 1930.
- 3 Este fenómeno ha sido documentado en catálogos como Víctor M. Reyes y Adrian Villagomez, eds., *Arte de Jalisco* (México: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto de Bellas Artes, 1963); *Solar abierto: Historias del silencio y osadía, Artistas del siglo XX en Jalisco* (Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1993); y *Jalisco: Genio y maestría* (Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994).
- 4 Esto ha sido consignado por Raquel Tibol en su cronología de la artista, publicada en *María Izquierdo y su obra* (México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971), s.p.
- 5 MacKinley Helm, *Modern Mexican Painters* (Nueva York: Dover Publications, 1989 [1941]), p. 143.
- 6 Margarita Nelken, «Bellas artes, María Izquierdo», *Excelsior* (México), 10 de septiembre de 1946; reimpresso en Miguel Cervantes, ed., *María Izquierdo* (México: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), p. 47.
- 7 Nelken, «Bellas artes», p. 48.
- 8 De 1921 a 1923, Tamayo fue Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Antropología en México, D.F., en donde estuvo a cargo de dibujar importantes piezas precolombinas.
- 9 En 1910, al comenzar la Revolución, aproximadamente ochenta por ciento de la población era analfabeta. Al ser nombrado Ministro de Educación en 1921, José Vasconcelos se lanzó a una importante campaña contra el analfabetismo, logrando reducirlo en un treinta por ciento en los años veinte.

- 10 Raquel Tibol, «En los 90 años de María Izquierdo (II)», *Proceso* (México), no. 828 (14 de septiembre de 1992), p. 53.
- 11 Citado en Sylvia Navarrete, «María Izquierdo», en *María Izquierdo* (México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988), p. 62.
- 12 La relación de Tamayo e Izquierdo se aborda aquí de manera esquemática, ya que es analizada con más detenimiento en el texto de Olivier Debroise en esta publicación.
- 13 Antonin Artaud, «La pintura de María Izquierdo: Comentario y posdata», *Revista de revistas* (México), 23 de agosto de 1936, s.p.
- 14 La exposición tuvo lugar del 17 al 29 de noviembre en el Art Center, ubicado en el número 65 Este de la calle 65 en Nueva York. El Art Center fue asimismo la sede de una exposición colectiva de artistas modernos mexicanos en 1928, que incluía obras de Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, entre otros, así como de una exposición de arte folklórico mexicano ese mismo año. Para una resumen de las exposiciones de artistas mexicanos en Nueva York, véase Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920–1935* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992).
- 15 Entre los artistas modernos que exponían en las galerías de Nueva York en octubre y noviembre de 1930 estaban Braque, Cézanne, de Chirico, Chagall, Gauguin, Matisse, Miró y Picasso.
- 16 La exposición fue auspiciada por la American Federation of the Arts y tuvo lugar en el Metropolitan Museum of Art del 13 de octubre al 9 de noviembre de 1930. Posteriormente viajó a trece ciudades en los Estados Unidos entre 1930 y 1932, y gozó de una excelente recepción por parte del público y la crítica. Véase René d'Harnoncourt, *Mexican Arts: Catalogue of an Exhibition Organized by the American Federation of Arts* (Nueva York: Southworth Press, 1930).
- 17 Véase María Izquierdo, «La mujer que pinta», *Hoy* (México), 24 de octubre de 1942; citado en Raquel Tibol, «En los 90 años de María Izquierdo (I)», *Proceso* (México), no. 827 (7 de septiembre de 1992), p. 53.
- 18 María Izquierdo, «Carta a las mujeres de México», *Zócalo* (México), no. 2 (24 de octubre de 1950), reimpreso en Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 145.
- 19 Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico* (México: Editorial Penélope, 1982), p. 104.
- 20 Olivier Debroise, «Like Cut Glass: An Approach to the Photography of Lola Álvarez Bravo», en *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light* (Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1994), p. 23.
- 21 Carlos Monsiváis, «Frida and Her Friends», en Erika Billeter, ed., *The Blue House: The World of Frida Kahlo* (Seattle: University of Washington Press en asociación con el Museum of Fine Arts, Houston, 1993), p. 187.
- 22 Indicado a la autora en una entrevista telefónica, 6 de enero de 1997.
- 23 Tibol, «En los 90 años de María Izquierdo (I)», pp. 53, 55, 57.
- 24 Esta cita está tomada de la traducción de Helen Weaver de «La culture indienne», de Antonin Artaud, en Susan Sontag, ed., *Antonin Artaud: Selected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 537.
- 25 Artaud escribió extensamente sobre sus experiencias con los tarahumaras. Su artículo más temprano se publicó en el periódico mexicano *El Nacional*, el 16 de octubre de 1936. Otros artículos y libros se publicaron en París en los años cuarenta y cincuenta. La obra completa de Artaud sobre el tema aparece en Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. 9 (París: Gallimard, 1956–1976). Dos de los textos principales, «La montaña de signos» y «La danza del peyote» están publicados en inglés en Sontag, ed., pp. 379–382, 382–391.
- 26 Artaud, «La pintura de María Izquierdo», s.p.
- 27 Los escritos de Artaud sobre Izquierdo incluyen «Le Mexique et l'esprit primitif», *L'Amour de l'art* (París) 8 (octubre de 1937), reeditado en traducciones al español como «México y el espíritu primitivo», *El Universal* (México), 13 de marzo de 1938; «La pintura de María Izquierdo», citado arriba; y «México y el espíritu femenino: María Izquierdo», *Revista de la Universidad de México* (México) 22, no. 6 (febrero de 1968), pp. 2, 4. Octavio Paz recuerda que en un encuentro casual con Artaud en París en 1947, habló de Izquierdo con enorme devoción, y mencionó que las pinturas que había enviado por intermediario suyo para su exposición parisina habían sido robadas. Cuando Paz le preguntó que quién lo había hecho, respondió «¿Quiénes? Los enviados de...» Y se nos quedó viendo fijamente. Y tras una pausa: «Bueno, ustedes ya saben de quién. Están en todos lados. Son los mismos que encerraron a Van Gogh y después lo suicidaron. Ellos fueron los que se robaron mis manuscritos y los cuadros de María. Sí, los enviados». Octavio Paz, «María Izquierdo, sitiada y situada», *Vuelta* 144 (noviembre de 1988), p. 24. Artaud, de hecho, le escribió a Izquierdo que sus trabajos se habían vendido, pero nunca recibió los ingresos de las ventas de París.
- 28 En María Izquierdo, «Credo artístico», en *45 autorretratos de pintores mexicanos, siglos XVIII al XX* (México: Palacio de Bellas Artes, 1947); reimpreso en Cervantes, ed., *María Izquierdo* p. 145.
- 29 Extraído de un texto de Diego Rivera publicado en el catálogo para la exposición que tuvo lugar del 6 al 17 de noviembre en la Galería de Arte Moderno, Teatro Nacional, México, D.F., reimpreso en Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 52.
- 30 Celestino Gorostiza, «María Izquierdo, pintora mexicana», *El Universal Gráfico* (México), 10 de septiembre de 1946, reimpreso en Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 31.
- 31 Paz, «María Izquierdo», p. 262.
- 32 El Viernes de Dolores se celebra en Viernes Santo, el último viernes de cuaresma.
- 33 Izquierdo no fue la única artista en valerse de este recurso pictórico. También se aprecia, por ejemplo, en pinturas de colegas como Manuel Rodríguez Lozano y Alfonso Michel, el artista nacido en Guadalajara cuya obra comparte ciertas similitudes con la de Izquierdo.
- 34 Entrevista con Aurora Posadas Izquierdo, 28 de agosto de 1995.
- 35 Si bien la figura femenina del dibujo se parece a Álvarez Bravo, la hija de Izquierdo, Aurora Posadas Izquierdo, en una entrevista con la autora el 28 de agosto de 1995, ha negado rotundamente que esta obra represente a la fotógrafa. Por otra parte, en una conversación que sostuve con Olivier Debroise el 17 de agosto de 1995, éste comentó que cuando asistió a la exposición retrospectiva de María Izquierdo en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en 1988, al ver *Mujer con paraguas*, Álvarez Bravo dijo algo así como «esa soy yo».
- 36 Indicado a la autora en una entrevista telefónica, 7 de enero de 1997.
- 37 Para una visión de este fenómeno véase, Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican* y James Oles, «South of the Border: American Artists in Mexico, 1914–1947», en *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914–1947* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1933), pp. 49–213.
- 38 Deseo agradecer a mi colega Fatima Bercht esta observación.
- 39 También es posible que Izquierdo haya visto el trabajo de de Chirico en persona. En octubre de 1930, Demotte, Inc., presentó la primera exposición de de Chirico en Nueva York, en su galería de Madison Avenue. Dado al interés de Izquierdo por visitar galerías y museos durante su estancia en esa ciudad en el otoño de 1930, esta sería, sin duda, una de las exposiciones que hubiera querido ver, pero no hay constancia de que así lo haya hecho.
- 40 La obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo de 1959, se trata de un corolario literario de los paisajes nostálgicos de Izquierdo. En su novela, Rulfo

describe los pueblos llenos de ecos, cuyas plazas y calles se encuentran vacías. Las paredes del pueblo se están «descarapelando, mostrando sus adobes podridos». El autor también escribe acerca de una carpa de circo que llega al pueblo, atrayendo a la gente a la plaza, y dando lugar a una fiesta que contrasta notoriamente con lo sombrío de la vida cotidiana. Véase Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

- 41 Rafael Heliodoro Valle, «Diálogo con André Breton», *Universidad* (México), no. 29 (junio de 1938). Reimpreso en *México en el arte* (México) 14 (otoño de 1986), p. 121.
- 42 Breton ayudó a promover la obra de Kahlo al escribir un texto para su primera exposición individual en Nueva York, en la Julien Levy Gallery, 1938, y al incluirla en una exposición colectiva en París, en la Galerie Renou et Colle en 1939.
- 43 María Izquierdo, «Antonio Ruiz», *Hoy* (México), 21 de noviembre de 1942, sección de arte, pp. 48–49.
- 44 Izquierdo publicó extensos relatos de sus viajes por Sudamérica. Su serie de artículos «Mi viaje al sur de América», originalmente publicados en el periódico mexicano *Excélsior* entre el 14 de

octubre de 1944 y el 27 de abril de 1945, aparecen publicados en su totalidad en Cervantes, ed., *María Izquierdo*, pp. 136–145.

- 45 Este proyecto mural y la participación de Grace y Marion Greenwood son tratados en James Oles, «South of the Border: American Artists in Mexico, 1914–1947», pp. 185–195.
- 46 «María Izquierdo vs. Los tres grandes», *El Nacional* (México), 2 de octubre de 1947, sección 2, pp. 1, 4.
- 47 Citado en Raquel Tibol, «María Izquierdo», *Latin American Art* (Scottsdale) 1, no. 1 (primavera de 1989), p. 25.
- 48 Según indicó Aurora Posadas Izquierdo de López a la autora en una entrevista el 28 de agosto de 1995.
- 49 Los registros de esta subasta se reimprimieron *María Izquierdo*, 1988, pp. 101–103.
- 50 También se ha sugerido que los variados estilos en las últimas obras de Izquierdo se deban a que Raúl Uribe u otros la hayan ayudado a terminirlas. Véase Sylvia Navarrete, «María Izquierdo», en *María Izquierdo*, 1988, pp. 82, 106.
- 51 Según indicó Olivier Debroise en una entrevista con la autora, México, D.F., 25 de agosto de 1995.

A mediados de la década de los años veinte, apareció en la ciudad de México una dama de sorprendente apariencia: nadie hubiera dicho que era guapa, con su rostro ancho, la frente amplia, prominentes pómulos, labios carnosos, ojos rasgados y hundidos. Más bien baja de estatura, los miembros cortos. Pronto cambió al pelo corto estilo *flapper*, los vestidos rectos de austeros colores y las boinas blandengues, inclinadas sobre el ojo que trajo de un viaje a Nueva York, por un atuendo menos a la moda aunque más vistoso: entretejía flores o trenzas de estambres al estilo oaxaqueño en su larga cabellera negra, vestía desusadas enaguas de encaje, blusas de seda bordadas a manos, finos rebozos de colores, botines acharolados.

«Su cara parecía una máscara de tanto como se pintaba — recordaba Inés Amor— así que no puedo imaginarme cómo sería su verdadera faz; se pintaba cejas, pestañas, sombras, mejillas y se ponía todos los afeites del mundo [figura 1]». ¹ Había inventado, precisa Lola Álvarez Bravo, unos maquillajes con colores terrosos, ocres, amarillos, que puso de moda entre las mujeres que frecuentaban el Café París: María Asúnsolo, una gallerista, y Lola Olmedo, la joven modelo de Diego Rivera.

Se llamaba María Cenobia Izquierdo de Posadas. Nació en San Juan de los Lagos, Jalisco, extraña y austera ciudad, lugar de peregrinaciones religiosas y plaza mercantil en el centro del país, dominada por una inmensa iglesia. Una parte de su infancia transcurrió en Aguascalientes. San Juan, como Aguascalientes, no era un poblado cualquiera de Tierradentro: estaban situados en el itinerario del tradicional comercio mulero entre la capital, las regiones fronterizas, Estados Unidos y los dos océanos; este cruce de caminos fue uno de los más importantes centros de intercambio desde la época colonial. Muchos años más tarde, María Izquierdo recordaría en sus cuadros la entrada neoclásica del cementerio de San Juan (*Infancia del país*, ca. 1952) [lámina 61], los paisajes áridos, los árboles truncos, las ruinas, de los Altos de Jalisco.

Los que describieron la infancia de María Izquierdo, aburrida en el patio de una casona provinciana, encarcelada por unas tías mojigatas que la casaron sin consultarla, omiten mencionar la gran feria que transformaba a San Juan, alegraba el fin del año, enriquecía a la gente del lugar; la fiesta que todo el año esperaban. A la feria de San Juan, justo antes de la Navidad, llegaba multitudes de toda la República, mercaderes de allende los mares, ingleses, alemanes, franceses, chinos . . . La ciudad se adornaba con papeles picados, cintas de colores, anuncios de tela atravesando

las calles; se llenaba de aventureros, tahúres y prostitutas que se instalaban en alguna posada. En las plazas, se levantaban los puestos de tiro al blanco, los expositores de animales deformes, las carpas del teatro trashumante y el pequeño circo: Empezaba la fiesta. ²

Se casó en Torreón, Coahuila, a los catorce años, con un militar de profesión pasado a periodista, Cándido Posadas. Llegaron a la ciudad de México, de Saltillo en 1923 con sus dos primeros hijos. La familia se instaló en la colonia San Rafael. Aunque se mudaba frecuentemente, prefería los alrededores de la plaza de Santo Domingo, las calles que el presidente Plutarco Elías Calles había rebautizado República de Brasil, de Venezuela, Belisario Domínguez, a unos pasos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (la vieja Academia de San Carlos), de la Escuela de Medicina, de las librerías y de las improvisadas fondas instaladas en un portón. Ocupaba una casona con patio provinciano (perros y gallinas en libertad), que convertía en una casa de huéspedes donde alojaba parientes verdaderos o ficticios, nuevos y viejos amigos, y que volvió más tarde salón artístico y bohemio.

Quería pintar para amenizar su tedio, como las señoritas de buenas familias del siglo pasado. Posadas se mostró benevolente. María ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1927. ¿Se proponía realmente llegar a ser «gran pintora de México», como lo declararía más tarde Pablo Neruda?

Siguió las clases de Alfonso Garduño, del viejo Germán Gedovius, quien la autorizaba a trabajar en su casa para no desatender a sus hijos. En las azoteas soleadas, alejado del continuo barullo de la casa, tenía su taller de pintura. Germán Gedovius, retratista y pintor de escenas de género, pilar de la enseñanza académica tradicional, «distaba mucho de ser un modernista —explica acertadamente Margarita Nelken— pero tenía capacidad sensible bastante para percibir aquello que más ajeno le era». ³ Le enseñó las reglas básicas de composición. Diego Rivera, según confesó la propia María, le reveló un poco más tarde los misterios de la sección áurea.

En una muestra de los trabajos de los alumnos de Germán Gedovius, a finales de 1928, presentó un cuadro agresivo, con tema de actualidad política —asunto poco común en la plástica mexicana del momento— *El jurado de Toral*, ⁴ inspirado por el juicio del caricaturista José de León Toral que, el pasado 17 de julio, había disparado a quemarropa contra el presidente electo, Álvaro Obregón, en el restaurante La Bombilla de San Ángel. También presentó una curiosa naturaleza muerta, *Naturaleza*

muerta (*Naturaleza muerta con cámara fotográfica*) [lámina 2], que despertó el interés de Luis Islas García.⁵

En las mismas fachas, pintaba también floreros y escenas de su vida privada: retratos de su marido, Cándido Posadas, de sus hijos, Aurora, Amparo y Carlos, de su hermana Belén, de sus sobrinos postizos, de su nana Altagracia. Con la excepción del *Retrato de Belén* [lámina 1], ninguno de los cuadros de esta primera época han llegado hasta nosotros. Las fotografías en blanco y negro permiten apreciar su estilo temprano, un dibujo sencillo y preciso, ciertos intentos de resolver cromáticamente problemas de masa y volumen que parecen influidos por las escuelas de pintura al aire libre. Se atrevió también a pintar desnudos en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Quería separarse de su marido. Divorciar.

La historia se inicia cuando Diego Rivera fue nombrado director de Escuela Nacional de Bellas Artes en 1929, a la que quiso transformar en moderno, dinámico, laboratorio de creación plástica. Margarita Nelken contó la anécdota, ahora célebre, del «descubrimiento» de María Izquierdo. Diego Rivera pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo: «Esto es lo único». Indignación. Escándalo. Protesta general.⁶ Los alumnos mejor preparados la reciben a María Izquierdo con cubetas de agua. «Es un delito nacer mujer» — exclama María Izquierdo en sus memorias. «Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento».⁷ Rivera organizó entonces («en son de reto y de apoyo», dice Margarita Nelken) una exposición de María Izquierdo en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional.

Un año después, en noviembre de 1930, María Izquierdo viajó a los Estados Unidos por motivo de su muestra individual en el Art Center de Nueva York. Como describe en sus memorias: «durante el mes y medio que permaneció en el puerto de Nueva York, ocupó todo su tiempo en visitar museos, salas de exposiciones, de concierto, teatros, rascacielos, el barrio negro de Harlem, los parques, jardines zoológicos, Nueva Jersey, el acuario, el cine, Coney Island [...] Volvió con los ojos y el alma pletóricos de nuevos elementos pictóricos y conocimientos humanos».⁸ Repetía, es obvio, la experiencia de Rufino Tamayo, a quien conoció en la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde impartía clases, a finales de 1928. Tamayo estaba en Nueva York, preparando su primera muestra en la galería de Julien Levy. Mientras se encontraba en Nueva York, María Izquierdo descubría a su vez la moderna pintura europea, Cézanne, Gauguin, van Gogh, el neoclasicismo de Braque y Picasso, los primeros pintores surrealistas.

Gracias a las gestiones de Frances Flynn Paine, amiga cercana de Abby Aldrich Rockefeller y directora de la recién creada asociación Amigos de México, María presentó veinte obras en el Art Center, la galería donde habían expuesto dos años antes Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, y en la que Anita Brenner había organizado, a finales de 1928, una precursora y aún no canónica— muestra colectiva de pintura moderna

mexicana. Al mismo tiempo, René d'Harnoncourt colgaba dos telas suyas en la exposición de «Mexican Arts» organizada por la American Federation of Arts en el Metropolitan Museum of Art, que viajó luego por muchas ciudades de los Estados Unidos

De regreso a México, María Izquierdo empezó a enseñar dibujo en escuelas secundarias de la Secretaría de Educación Pública. Un trabajo honrado que le daba tiempo para pintar. Cosía y bordaba sus propios vestidos. Realizaba *batiks* en su taller de San Pedro de los Pinos. Recibía, a diario, a sus amigos, pintores, poetas y escritores: Francisco Miguel, Rufino Tamayo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Luis Cardoza y Aragón, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Pepe Alvarado, Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, Manuel Moreno Sánchez, Lya Cardoza, Olga Costa: Improvisaba comidas, cenas . . . Como observaba Lola Álvarez Bravo,

*María era un mujer muy alegre y muy popular, muy provinciana, como un jarro lleno de agua de manantial, fresca y pura. Le gustaba todo lo popular, lo mexicano directo: las carpas, las canciones, las ferias, los árboles, las frutas, las cantinas, los rincones de los pueblos, los circos . . . Pero 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 . . .*⁹

Una mujer mexicana de veintisiete o veintiocho años se abre camino en el pequeño mundo de los que forjan la cultura de la ciudad de México. Sin habérselo propuesto, deviene una artista en el México de los años treinta, no totalmente revolucionario, ni absolutamente estable, ni verdaderamente moderno, ya no tan arcaico, ni estancado, ni olvidado.

Los elementos biográficos no lo explican todo, por supuesto, pero permiten situar al personaje, precisar algunos motivos oscuros, influencias inconfesas.

En el panorama de la plástica mexicana de la primera mitad de este siglo, María Izquierdo comparte con Abraham Ángel, Máximo Pacheco, Mardonio Magaña y algunos de los integrantes de las escuelas al aire libre, el raro privilegio de haber llegado a la pintura por caminos tortuosos, más ligados a una serie de coyunturas personales, que a una verdadera vocación. María Izquierdo empezó a pintar porque se aburría en el seno de una familia política que no había escogido. Poseía sin duda una rara intuición por el dibujo, que fue cultivando y le abrió las puertas de San Carlos.

Los retratos de la primera etapa de la pintura de María Izquierdo, fechados en 1928 y 1929, no se apartan de las reglas del género —el sujeto instalado en el centro del cuadro, con la mirada fija, altanera— pero se distinguen por la precisión de la descripción, por la atmósfera: parecen, más bien, discretas escenas de género. No faltan nunca, en la representación de una pieza —sala, comedor o recámara— los muebles distintivos del lugar, el papel tapiz floreado como se usaba, al estilo francés, en los interiores burgueses de entonces, el buró o la cómoda, con su florero, las fotografías enmarcadas, algún *bibelot*, una pipa, una

pequeña y cursi escultura de yeso. Un libro abierto en el *Retrato de Cándido Posadas*, ca. 1928; el retrato enmarcado de algún pariente en *Composición de figuras* de 1929; una botella abierta en el *Desnudo*, del mismo año. La figura humana está rodeada de objetos preciados, algo más que un simple adorno. El retrato parece ser un simple pretexto para la evocación de una vida secreta que la pintura devela.

Hasta las naturalezas muertas de finales de 1929 o principios de 1930 (*La sopera*) [lámina 3] y *Naturaleza muerta*, hasta *Niños durmiendo* [figura 2], María Izquierdo situaba a sus figuras y a los objetos que los rodean en un sólo plano, rasgo arquetípico de cierta pintura *naïve* que no respeta la perspectiva lineal de la pintura europea clásica. Por ello, quizás, María Izquierdo subraya la arquitectura de estos primeros cuadros, resalta las líneas de fuerza; un elemento particularmente visible de los desnudos realizados en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en los que las diagonales de los miembros entrecruzados contrastan con la severa geometría, las verticales y las horizontales, de los muebles —sillas, mesas, camas— que no sólo sostienen a la figura, sino que trastruecan la perspectiva del cuadro comprimiéndola en brusco escorzo, como en el excepcional *Composición de figuras*, que denota una temprana comprensión de la construcción cubista, o en *Retrato de Belén* y *Niñas leyendo* de 1929. Al representar estas líneas de fuerza, María Izquierdo se proponía realizar obras comparativamente bien compuestas en base a un esquema previo: aplicaba (un poco al azar acaso), reglas académicas. Se esforzaba notablemente e inscribía a las figuras en un obvio quizás demasiado obvio — primer y único plano. La arquitectura visible del cuadro expulsa a la imagen hacia afuera.

Tanto los retratos de sus familiares, como los desnudos del periodo 1928-1929 que instala libremente en una alcoba recóndita acentuando así la atmósfera de privacidad, no denotan una clara influencia de sus maestros. El dibujo resulta algo torpe — aunque nunca verdaderamente infantil. En ese sentido, María Izquierdo no quiso parecer «primitiva»; explotó con imaginación sus propias limitaciones, su incapacidad para representar la profundidad. Remarcaba libremente las torpezas, jugaba con los desequilibrios volviéndolos elementos expresivos. Los contornos quebrados imponían una dureza al conjunto, rasgo no sólo perdonable, sino comprensible después de *Les Femmes d'Alger* de Picasso y del *Gran desnudo* de Georges Braque, pintados veinte años antes; después de las acuarelas que Rufino Tamayo había mostrado en 1926, poco antes de viajar a los Estados Unidos.

Aquellos cuadros de 1928-1929 que llamaron la atención de Diego Rivera, revelaban una rara consistencia, casi diría una sofisticación, que la distinguía de sus contemporáneos; algo que trascendía lo simplemente accidental, se precisaba de cuadro en cuadro, y definió, muy pronto, un estilo: es lo que Diego Rivera percibió de inmediato, y afirmó en la presentación de la primera exposición de María Izquierdo en 1929: «No hay en el trabajo de María, ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas en la plástica».¹⁶

María Izquierdo, quizás, «no nació pintora», pero se perfiló como dotada de una visión de pintor en extremo aguda.

Rufino Tamayo tenía veintinueve años cuando conoció a María Izquierdo. En los diez años anteriores, no había dejado de estudiar, investigar y trabajar. Regresaba de su primera y azarosa estancia en Nueva York, a donde viajó en 1926, junto con el compositor Carlos Chávez. Ya tenía entonces una trayectoria lo suficientemente amplia como para que se pudieran distinguir varias etapas de su producción: los primeros intentos post-impresionistas, realizados a la sombra de Alfredo Ramos Martínez entre 1919 y 1920 —que ya denotan un gusto por los colores que recuerdan a Émile Bonnard— y los meses de estudio con Roberto Montenegro, durante una escapada a Jalisco y Michoacán, en 1920; la breve incursión de 1921 y 1922, en el deliberado «infantilismo» mexicanista propuesto por Adolfo Best Maugard, la búsqueda singular, a partir de 1923, de un primitivismo agresivo, de rasgos toscos que parecen inspirados por sus primeras incursiones en el grabado en madera, que despertó las iras de la crítica, primero, pero sedujo muy pronto al joven Xavier Villaurrutia, primer defensor de las nuevas opciones, derivadas de las propuestas de Manuel Rodríguez Lozano, aunque depuradas ahora, decantadas, limpias de su apego a las artes populares. Si bien, para Villaurrutia, Agustín Lazo era el «intelectual» y Rufino Tamayo, «un sensual»:

Tamayo es, al mismo tiempo que un sensual, un obstinado. Nació, naturalmente, en Oaxaca y de ella recibió el regalo de estas dos cualidades excelentes para un pintor: sensualidad, obstinación.

De cuando en cuando, sus amigos lo perdemos: de antemano y de modo categórico ha anunciado que se prepara a trabajar. Abandona todo con una sola idea fija: pintar. En poco tiempo ha llenado una docena de telas con una tenacidad, con una abstracción ejemplares.

Tiene un indiscutible talento para la decoración. A menudo, delante de sus ensayos y proyectos decorativos, se piensa si no será la ornamentación —o la buena escenografía— su camino por recorrer. Conoce nuestras artes populares de un modo desordenado, pero certero, sin descomposición de elementos. El ejercicio de los sentidos (cultura sensual) frente a las muestras de nuestro arte de mayoría lo ha llenado de motivos que forman la riqueza, decantada por una manera peculiar, de sus cartones decorativos. Para ellos mantiene una gama cálida, llena de rojo, de naranja. Una gama de primitivo — sin dar a esta palabra un significado histórico culto, de época histórica, de primitivo sensual.

Pero si el decorador que hay en Tamayo interesa, el pintor no interesa menos. Las teorías de Lazo, sus conversaciones, han influido en su purificación. Sus cuadros son reflejos tal vez demasiado fieles de su tiempo. Ninguna elocuencia, ningún deseo pintoresco. En cambio, deseos señalados de construcción, de relieve, de materias compactas. Ninguna anécdota, ningún asunto llenan la imaginaria oquedad del cuadro. En su lugar, objetos simples o grupos de masas para acarrear una armonía geométrica. Tamayo empieza a ser el pintor de azoteas y fábricas, como mañana será, cuando viaje, pintor de muelles, barcos, maquinarias.

La preferencia de los pintores modernos por la «naturaleza muerta» —que en nuestro espíritu se confunde con la predilección por

Cézanne— ¿no es un síntoma de nuestro tiempo? Tamayo pinta ahora, como Lazo ha pintado ya, simples bodegones: un mantel, un espejo, una pieza de pan, y la inevitable manzana.¹¹

Al final de 1928, Rufino Tamayo ya abandonó las hieráticas figuras de indígenas de las acuarelas de su primera exposición llevada a cabo a comienzos de 1928 en el Pasaje América de Avenida Madero. En una Escuela Nacional de Artes Plásticas convulsionada por los planes de estudio grandilocuentes de Diego Rivera, Tamayo figura como el único «riverista», según el mismo lo confesó más tarde.¹² Ya entonces se eleva en contra de la épica muralista, de los abanderados de una escuela mexicana con aires de Renacimiento, de una pintura discursiva y de pretensiones didácticas. Pinta escenas de interiores, naturalezas muertas, rigurosas composiciones con objetos inermes como *Naturaleza muerta con mano*, 1928 [figura 3] que delatan su fascinación por las obras de los pintores metafísicos italianos, y en particular, de Giorgio de Chirico, que descubrió en Nueva York.

Una alcoba con su balcón de hierro forjado, es un espacio suficiente en el que se acumulan en fantástico desorden, reminiscencias secretas. La acumulación de objetos en sus telas del periodo 1928 a 1940 es abrumadora; no sólo las sillas, las mesas y los estantes, los manteles y las frutas, las guitarras o las mandolinas de la naturaleza muerta convencional, los relojes del *memento mori*: un sinfín de objetos disparatados, fetichizados por la recurrencia. Ropa tirada, focos colgados de un alambre, opacas bolas de vidrio pendientes de un hilo, apagadores de luz en la pared, fotografías en sus marcos, mazorcas, cajetillas de cigarros, barajas, fonógrafos, radios. Todo ello enmarcado por telones, encortinados, ventanas semiabiertas, enrejados, funcionan como una parafernalia teatral. Instrumentos de la representación. Rufino Tamayo no pinta la naturaleza ni las frutas tal y como deberían de ser, en un intento desesperado, cezanniano, de capturar sus formas esenciales; representa, por el contrario, imágenes de las cosas, el escenario de un teatro o el lugar de un crimen, en el que los objetos son mudos personajes. Testigos y pruebas.

Las alcobas interiores de Tamayo no están deshabitadas: piezas en penumbra, separadas del mundo, están ocupadas por mujeres ofrecidas, terrenales, de carne adiposa, más cercanas a las bañistas de Gustave Courbet que horrorizaron al público del salón de 1852, que a las ideales odaliscas de Ingres (*Desnudo en rojo*, 1930, figura 4; *Venus fotogénica*, 1934, figura 5). Imágenes también: las poses de los modelos son antinaturales, inverosímiles; se remiten objetivamente al desnudo académico, al desnudo fotográfico: como cuerpos entregados (al pintor y/o al cliente), no tienen otro significado sino el de representar la desnudez.

El reloj sin aguja, *leitmotiv* en la obra de Tamayo, señala claramente eso: el cuadro no es una «ventana abierta sobre el mundo», sino un mundo aparte, sin tiempo, poblado de imágenes de las cosas, pura imagen. Tamayo pinta, deliberadamente, la pintura a partir de la pintura. En extremo personal, sin parangón en la plástica mexicana de finales de los años veinte y de principios

de los treinta, las obras de Rufino Tamayo se relacionan con la pintura europea que pudo apreciar en esta primera, definitiva, estancia en Nueva York. Por ello, su obra se llena de referencias: no sólo los objetos cargados de significados, sino el mismo tratamiento pictórico, remiten a formas canónicas, modernas, de ver las cosas, y de pintarlas: bruscos cortes, rupturas de escala y, sobre todo, la fragmentación «cubista» de objetos y del espacio. El propio Tamayo explicitó, en una entrevista publicada a finales de 1928, su *credo* pictórico: «Mi pintura está orientada a la plástica pura. No purismo sistematizado poscubista: tampoco superrealismo simplemente intuitivo. Sensibilidad e inteligencia juntas. Quien no une en arte estas dos directrices no pasa de ser un pintor fragmentario».¹³

Esta referencias, claro está, tienden a ser paródicas (aun cuando su intención sea nostálgica): algunos —Villaurrutia, por ejemplo— quisieron ver en ello una incipiente influencia del surrealismo, la aplicación *sui generis* del axioma de Lautréamont reivindicado por André Breton: «el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser en una mesa de disección», base eventual del surrealismo plástico. De Chirico, Dalí en su primera época, Max Ernst, René Magritte y, sobre todo, los fotógrafos, desde Man Ray hasta Manuel Álvarez Bravo, construían espacios simbólicos llenos de referencias, de citas pictóricas, pero utilizaban una gramática formal en extremo legible: la figuración académica (o la representación fotográfica) que se perpetuaba en los cromos y en los carteles, en los anuncios de la prensa, y las perspectivas interrumpidas arquitectónicas de una pintura «urbana». «Puesto que la aparición del sentido tiene que ver con las rupturas de escala y los acercamientos insólitos», explica Jean Louis Ferrier, «los personajes y los objetos representados deben de ser, como en la tradición, identificables a primera vista, si no el mensaje que el artista pretende comunicar no sería perceptible . . . Fotografía a colores de un sueño, una parte de la pintura surrealista sólo fue «la imagen de una imagen», como escribió André Masson».¹⁴ Tamayo supo reunir el espacio visual referenciado de la pintura simbolista, la legibilidad de la representación clásica, y la aportación formal de los pintores de vanguardia europeos, el moderno pictorialismo del cubismo y el neoprimativismo, para crear un espacio visual original. Se abrió también, en esa búsqueda de una forma novedosa, a la «pintural infantil», al primitivismo de María Izquierdo.

Además, Rufino Tamayo manejaba algo que ninguno de sus contemporáneos (con la excepción, quizás, aunque en otro registro, de Agustín Lazo): el humor. Un humor «blanco», que revela esta manera particular de «pintar pintando», de jugar con los lugares comunes trastornándolos. *La pintura infantil* de 1932 (más tarde rebautizado *Musas de la pintura*¹⁵) [figura 6], uno de los cuadros más conocidos de este periodo de la pintura de Tamayo, es elocuente al respecto: El pintor pinta su propio estudio, y se representa a sí mismo de espaldas frente a una tela inconclusa: la pintura de un caballo que recuerda los de las acuarelas circenses de María Izquierdo, rodeado de elementos plásticos y de los objetos que acostumbra representar. Pintura de

la pintura, *mise en abyme* que revela la pluridimensión de la obra pictórica, irónica e inteligente reflexión sobre el acto de pintar, en particular sobre cierto ejercicio de la pintura en México como una actividad «oficial». *La pintura infantil*, en ese sentido, funciona de la misma manera que *Monumento a Juárez*, 1932 (Colección Museo de Arte Moderno, INBA, SEP, México). Aquí, Benito Juárez no es más un héroe patrio, sino un busto de yeso expuesto sobre una mesa: la dimensión del héroe es multiplicada por el metalenguaje de la pintura. El héroe cívico es una reliquia arrumbada en un desván, el objeto de un culto desdeñado. *La pintura infantil* puede comprenderse como una meditación sobre el estado de la pintura mexicana en los primeros años treinta (la influencia determinante de las escuelas al aire libre en la definición y la canonización del arte mexicano) y como irónica revisión del devenir propio de Tamayo. *La pintura infantil* es, por lo tanto, un cuadro tan complejo, por sus implicaciones, como *El estudio del pintor* de Gustave Courbet de 1863, al que se refiere también, implícitamente.

Cuando Rufino Tamayo conoció a María Izquierdo en los salones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ella también pintaba escenas de interiores, composiciones con objetos y desnudos. ¿Coincidencia?

El encuentro con Rufino Tamayo resultó definitivo, no sólo porque, por casualidad, los temas de ambos se asemejaban —aun cuando en la obra de Rufino Tamayo, el rumbo era obviamente más claro— sino porque los rasgos comunes se habían de acentuar, hasta confundirse durante los tres o cuatro años de su turbulenta relación amorosa y profesional.¹⁶

La primera influencia detectable de Rufino Tamayo en la obra de María Izquierdo, en *La sopera* y en dos pequeños paisajes de 1929, *Niñas durmiendo*, y en la *Naturaleza muerta*, 1930, sobre todo, es clara: el tratamiento planimétrico, la frontalidad *naïve* que imperaba en su producción anterior, desaparecen repentinamente; ahora, María Izquierdo incluye un breve escorzo en la extensión de la cama recubierta de colchas entre cuyos pliegues emergen las cabezas de las *Niñas durmiendo*, o descentra e impone una visión aérea de la mesa en su *Naturaleza muerta*. La materia pictórica se vuelve más espesa: Izquierdo ya no dibuja con el pincel sobre la tela, ni busca incluir luces y sombras en la superficie, como lo hacían Abraham Ángel, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano en su primera época, imitando los retablos sobre madera o lámina del siglo XIX, sino que aplica los pigmentos a la manera divisionista, con gruesas y cortas pinceladas o, eventualmente, un espatulado agresivo. Inmediatamente, el tono de la obra de María Izquierdo se modifica: el dibujo, como siempre voluntariamente tosco, no se altera en esencia, pero los contornos se difuminan en la materia que le otorga otra dimensión, más sensualidad, y también más severidad. Los colores mismos, como los de Tamayo, se vuelven opacos: abandona la gama de tonos puros que se utilizaba —en contra de los cánones antiacadémicos— en las escuelas al aire libre; recurre a grises, ocre, sienas, que resaltan por contraste algunas manchas de vivos colores.

María Izquierdo asimiló, con una rapidez asombrosa, las características de la pintura de Rufino Tamayo, tanto en el manejo de un espacio teatralizado a la manera de los surrealistas, como la disociación antinarrativa entre forma y¹⁷ contenido, el modernismo de la representación poscubista y expresionista.

La simbiosis formal es asombrosa: Tamayo e Izquierdo pintaron, literalmente, codo con codo: compárese simplemente los retratos del mártir mexicano de la aviación Emilio Carranza (Tamayo, *Retrato de aviador*, 1929; Izquierdo, *El aviador*, 1930): la composición, el tratamiento pictórico, son idénticos, sólo cambia ligeramente el ángulo de visión; la mesa en extremo sencilla de una *Naturaleza muerta* de Tamayo de 1928 es la misma que aparece en la ya citada *Naturaleza muerta* de Izquierdo, fechada en 1930. Asimismo, los desnudos parecen tomados de un mismo modelo (Tamayo, *Venus fotogénica*, 1934; Izquierdo, *Desnudos*, ca. 1935 y *Desnudo con mandolina*, 1935). Sin contar con la composición, los objetos que invaden el espacio cerrado de algunos cuadros: muebles, esculturas, instrumentos musicales, columnas rotas, telones y cortinas teatrales, alegorías aladas que parecen copiadas de los populares ángeles de lámina recortada. Aun cuando cada uno tiene sus predilecciones, sus obsesiones, resulta imposible distinguir quién aportó tal o cual elemento.¹⁸

Existen, sin embargo, notables diferencias entre las obras de ambos artistas —particularmente en el nivel temático— que se fueron ahondando con el transcurso de los años. Sin evitarlo completamente, María Izquierdo rehuye de la ironía plástica, de las referencias pictóricas de las escenas teatralizadas de Tamayo; al fin y al cabo, moderna pintora costumbrista, a partir de 1931, prefiere las descripciones precisas, directas, de escenas reales: visita el estudio de danza, la carpa del pequeño circo itinerante o el camposanto del pueblo, el corral o las caballerizas, y los trata como intrascendentes, aunque conmovedores, escenas de género.

Hacia 1932, descubrió que, por ciertos rumbos de la ciudad de México existía una feria perpetua, todas las noches reinventada. Una bohemia veraz en el corazón de una ciudad en incesante proceso de transformación, la ciudad de seres desplazados —como ella misma— del campo hacia la urbe. María Izquierdo empezó a frecuentar los pequeños circos que se instalaban en la periferia, las carpas del teatro de revista por el rumbo de la colonia Guerrero o del viejo barrio de Tepito, los cabarets de mala muerte —como el bar Leda que ella puso de moda entre sus amigos. No obstante, el medio ambiente popular no es lo esencial; lo que sí importa es la rara compenetración de María Izquierdo con la fiesta nocturna, el gozo por la parranda sin fin que se repite día con día, se agota en la madrugada. Una manera de vivir al margen de los convencionalismos. Y su fascinación por el escenario de la representación teatral o circense.

Se ha querido ver en ello un rasgo arquetípicamente mexicano (en base al axioma arbitrario y demagógico: «lo mexicano es lo popular», cualquiera que esto sea). No lo creo así. Los circos de María Izquierdo distan mucho de inscribirse en una veta exclusivamente mexicanista, se sitúan en las antipodas del redescubrimiento nostálgico de una cultura campesina, arcaica y en vías de

extinción, que marca la cultura nacionalista oficial a partir de José Vasconcelos. A diferencia de lo que pretendían los pintores de modernas escenas de género, ella mostró el mundo suburbano desde el interior, desde una postura existencialmente poética que transfigura la descripción, más cerca en ello de Abraham Ángel que de Manuel Rodríguez Lozano o de Antonio «El Corcito» Ruiz.

La función de circo, con sus personajes característicos (las caballistas, las equilibristas, el malabarista, el domador de leones o de elefantes, los payasos, etcétera) se convierte en su obra en evocación sentimental sin extravagancias; como los desnudos y los insólitos paisajes nocturnos, como las desgarradas alegorías del periodo 1933 a 1937, el mundo del espectáculo, el circo miserable o el escenario de la pobre carpa, deviene metáforas de un universo visual a la vez bello y lamentable, triste melancólico. En el límite justo entre la descripción perspicaz y la evocación onírica.

En las mismas fechas, María Izquierdo inicia una serie de gouaches y de telas de carácter alegórico deliberado que en principio prolongan los desnudos, hasta conformar delirantes visiones; mismas que llevan al paroxismo las composiciones burlonamente mitológicas de Tamayo. En 1935, por ejemplo, María Izquierdo pinta *Paisaje con cebra y barco* [lámina 4], una playa a oscuras, con un tigre (y no una cebra) rayado de espaldas al lado de una torre metálica de extracción de petróleo, observa el mar y, sobre el mar, un fantástico trasatlántico a punto de zarpar, un dirigible alejándose en el horizonte. La composición, el tratamiento del color, el tema mismo, son similares al más austero *Noche clara* de 1932 [figura 6] de Rufino Tamayo. Algunos elementos, sin embargo —la columna rota rompe la implícita planimetría del cuadro, separa la tierra del mar, el cielo de la costa— presentan a *Paisaje con cebra y barco* como una parodia jocosa de la obra de Tamayo. El tigre mudo de la tierra sueña con embarcarse para las islas: nostalgia de la libertad.

Rufino Tamayo aportó el rigor del pintor bien formado, del profesional de la pintura que quiso en forma deliberada nutrirse de las vanguardias europeas; María Izquierdo a su vez, parece haber ratificado aquella compleja y ambigua noción de «primitivismo» pictórico (no pocas veces confundida con un espontaneismo literal) que Rufino Tamayo perseguía desde 1923–1925, con aquellas figuras de indígenas sobrepuestos a paisajes áridos, de colores terrosos. Presentía, desde sus días de Nueva York, que el llamado «primitivismo» podía ser algo más que un concepto agregado, extrapictórico, un «adorno» del cuadro, sino que podía ser algo virtual, intrínseco a la obra. Un purismo pictórico alejado de la idealización. En ese sentido, Rufino Tamayo se sitúa más cerca de Paul Gauguin, de Wassily Kandinsky, de Henri Matisse, que de los pintores mexicanos que proponían un mexicanismo plástico, exponiendo «las riquezas del país» —tanto en sus aspectos físicos, como espirituales— aunque con recursos superficiales que no modificaban la esencia de la pintura, pero prolongaban especulaciones simbolistas al trabajar con motivos decorativos copiados de las artes populares.

A Tamayo, no le importa tanto el nacionalismo, el parecer mexicano, como la pintura en sí; cree que no es necesario recurrir a «temas mexicanos» para ser un pintor mexicano. Llevado probablemente por el movimiento de su época, realiza una primera serie de obras de declarado carácter regional, aunque rechaza desde muy pronto sus aspectos folklóricos, toda aquella mexicanidad literaria e ideológica. Lo mismo da que el tema de la obra sea un paisaje costero intervenido por chimeneas, el embudo de un fonógrafo de fabricación norteamericana, una mujeres bañándose en un río, un aviador . . .

Las discretas y poco solemnes escenas de interiores de María Izquierdo, su manera de tratar el desnudo poseen, justamente, esa virtud: no tienen, en apariencia, nada mexicano. No muestran a indígenas durante las faenas cotidianas ni tipos populares situados en su contrato suburbano; no se remiten formalmente a las artesanías, ni a la escultura prehispánica. Retoman, por el contrario, la convención del cuadro de género. Su falta de educación artística limita su gramática formal y, a los ojos de Tamayo, esto es una virtud. Gracias a ello, conquistó muy pronto su libertad expresiva inventando sobre la marcha recursos pictóricos, aplicando recetas preconcebidas con el discernimiento que le proporcionaba su *naïveté*; es decir, como recursos inmediatos. Todo, en ese sentido, desde el dibujo hasta el colorido, los elementos compositivos agregados, la materia misma, muy pastosa en los óleos, relativamente diluida en las acuarelas (que trabajaba, curiosamente, como si fuera temple, sin utilizar las cualidades de transparencia que le ofrecía la técnica), y hasta la temática de una improbable banalidad— parecen ampliamente justificados por el afán de crear una imagen evocativa, en un plano atemporal, de algún estado de ánimo. María Izquierdo abordaba las imágenes, escenas circenses o alegorías cosmogónicas, por su potencial evocativo. Trasladar estas imágenes al lienzo o al papel significa retener sus elementos esenciales en la composición, traducirlos inmediatamente. Por ello, María Izquierdo repitió un mismo cuadro como si buscara precisar un contenido emocional que sólo se liberaba concluida la obra, aproximándose lo mejor que podía a la imagen mental; por ello jamás realizaba bocetos, sino que se lanzaba directamente en la tela: cada cuadro en sí era un ensayo perfectible.

María Izquierdo se presenta como una visionaria: se sirve de la pintura para develar sus obsesiones. Los paisajes soñados, los «nocturnos» poblados de columnas, chimeneas humeantes, postes telegráficos, aviones y globos, estatuas truncas, bustos sin brazos, árboles deshojados, mujeres abandonadas, caballos, tigres y leones sonrientes que parecen seres humanos disfrazados de animales, las alegorías cosmogónicas pobladas de hostiles fantasmas alados, se inician en 1932 con una breve serie de acuarelas y de gouaches que prolongan sus estudios de desnudo, pero cuyo denominador común temático serían la representación de un mundo en ruinas (*Mujer y columna*, 1932; *Mujer de espaldas, tres columnas y un arco*, 1932 [lámina 10]; *Dos mujeres, dos caballos y columnas*, 1932 [lámina 6]; *Tristeza*, 1934). Culminan entre 1936 y 1937, con una serie complementario, en gran

«Esos arcos, esa columnas rotas que hemos hallado, antes que en las acuarelas de María Izquierdo, en todas las rancharías y poblados de México, representan una realidad en ruinas, a veces dolorosa, a veces solamente despreciable», escribe José Gorostiza en 1933.¹⁸ Pero María Izquierdo va más allá de lo que expone eufemísticamente Gorostiza: antes de ser referencias nostálgicas, las ruinas y los elementos arquitectónicos que representan una deseada modernidad son expresiones de una idea pesimista, metáforas de una lúgubre visión del mundo. Quizá el cuadro más revelador de esta serie sea *Tristeza*, pintado en 1934, el año de la ruptura con Rufino Tamayo — quien se casa, a finales del año, con una joven estudiante de piano, Olga Flores, que conoce mientras pinta un mural en el Conservatorio Nacional de Música. A la luz de la luna, bajo un cielo cargado de nubes, tres mujeres desnudas, con la cabeza entre las manos, corren despavoridas presas de la histeria. Asimismo, en el *Autorretrato* de 1933, un caballo blanco salta alegremente una barda en el segundo plano, mientras el rostro de María Izquierdo manifiesta la tristeza latente —¿irremediable?— de una mujer que se ve compelida a aceptar su estatus, aun cuando no lo tolera. Metáforas visuales de la condición sórdida y dolorosa que había expresado anteriormente, aunque de manera velada, en *Velorio* y *Mujer y cruz*, de 1933. Desesperadas iluminaciones, desgarradas imágenes de una ruptura emocional, plenas de latente sadomasoquismo, que contrastan con el erotismo, con la sensualidad de las obras inmediatamente precedentes.

«El estudio compartido» es una versión ampliada y modificada de partes de dos textos previamente publicados del autor, «El espíritu rojo no ha muerto», *Figuras en el trópico: plástica mexicana, 1920–1940* (Barcelona: Océano, 1984 [1983]) y «María Izquierdo», *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, a 1988. Inés Amor, citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor* (México: Instituto de

• • • • •

María Izquierdo, a caballo

ELENA PONIATOWSKA

Todavía se oyen los balazos de la Revolución de 1910. Las mujeres se cruzan el rebozo sobre el pecho como antes se cruzaron las cananas. Sus fuertes piernas de caminante les abren paso. Recogen sus trenzas al aire, pretenden domar sus crines. Todavía están hechas de tierra y agua, el maíz formó sus dientes, enderezó sus huesos, fortaleció su esqueleto, hizo aflorar la estructura de sus altos pómulos. El sol aún les delinea el rostro. Por su sangre corre el grito de Zapata: Tierra y Libertad. Al llegar a los pueblos, en un santiamén encienden la lumbre, echan al agua de un perol gallinas robadas y las cuecen a punta de bayoneta, su fusil sobre el hombro para que nadie les impida darles de comer a los que vienen atrás.

Son la vanguardia.

Las mujeres caminan, sudan, hierven, aman, son colchón de tripas, dan a luz, se acostumbran a la muerte. Cada una tiene su muerto adentro. La única novelista de la Revolución Mexicana, Nellie Campobello, cuenta en *Cartucho* cómo se enamora del cadáver balaceado bajo su ventana —su muerto— y lo extraña cuando se lo llevan. No llora, nadie llora, no hay compasión, no es tiempo de rezos ni veladoras. Lo único que cuenta son los balazos.

En los veinte las mujeres son libres porque son ellas mismas. Hacen lo que les dicta su instinto, no entran en complicidades con la sociedad, la religión, los cánones. No existe gran diferencia entre su mundo interior y su mundo exterior. Pisan fuerte, taconeán, son rehiletes de colores, caballitos de feria, sillas musicales.

Van por la vida abanderadas de sí mismas. Lupe Marín, la mujer de Diego Rivera —fiera alta y delgada con ojos de sulfato de cobre— le rompe a Diego en la cabeza sus ídolos prehispánicos y le sirve una riquísima sopa de tepalcates cuando él no le da para el mercado. Dolores del Río regresa de Hollywood y canjea las boas de plumas de avestruz, las aigrettes a la Cedric Gibbons por un sombrero de paja de Oaxaca. Inés Amor, la directora de la Galería de Arte Mexicano, se casa con un torero de apellido Pérez; ¿se imaginan? ¡Una Amor con un Pérez! Frida Kahlo, la estudiante, se atreve a gritarle a Diego Rivera que pinta subido en el andamio uno de sus murales en la Secretaría de Educación: «Gordo, baja y dime si te gusta lo que yo pinto». Desde la calle Juan Soriano y Diego de Mesa llaman a media noche: «¡Lola, Lola, Lola!», despertando al vecindario; Lola Álvarez Bravo sale de la cama, se viste rápidamente y se va con ellos a bailar al cabaret Leda. Antonieta Rivas Mercado es la mecenas del Teatro

Ulises y la musa del Secretario de Educación y opositor al régimen José Vasconcelos. A diferencia de su tía santa, la beata Conchita Cabrera —fundadora de la Orden del Espíritu Santo— la sensual Machila Armida confecciona guisos afrodisíacos, sofrete pecados mortales, salpimenta deseos y bebe mejor que los hombres. Nahui Olín, retratada por Edward Weston, se desnuda en la azotea del Convento de La Merced, donde vive con el Dr. Atl, y recibe a sus invitados con sus dos pechos ofrecidos en una bandeja junto a los antojitos. Elena Garro hace y deshace en la vida diplomática de Octavio Paz; cuando éste le pide que se arregle para ir a una recepción en la cualquiera embajada, embadurna su rostro de negro, envuelve su cabeza en una pañoleta de lunares al estilo de Aunt Jemima y, escoba en mano, sube al coche oficial a espantar a su marido: «Octavio ¿no me dijiste que me arreglara?». María Izquierdo se casa a los catorce años con el militar Cándido Posadas y lo pinta de bulto, grandote, serio, trajeado de oscuro, un poco amenazante. Atrás, una mujer espera. ¿Es ella misma?

Casarse a los catorce años con un hombre que levanta en el aire un índice aleccionador como ella lo pinta es presagio de violencia en un país de por sí violento y traicionero. Desde niña, María Izquierdo mira fijamente a la cámara fotográfica que ejerce una extraña atracción: la magia de reproducirla a ella a los seis años con sus medias oscuras, su vestido de tres olanes, su pelo recogido en lo alto de la cabeza, sus cejas espesas que más tarde habrá de reducir a una línea de hilo de bordar así como en Aguascalientes se borda el paso del tiempo en pañuelos de llorar y se deshilan iniciales en sábanas de lino.

El sortilegio de la cámara es inmenso. Los retratos que le toman son una proyección hacia el futuro. Allí está ella, cejijunta y obstinada. Ya la cámara conoce su decisión. Cándido tiene que quedarse atrás. Ella no puede seguir siendo la señora de Posadas, sus tres hijos Carlos, Amparo y Aurora están creciendo, ya no la necesitan, ella será pintora. Se tirará de cabeza a la tela en blanco, entrará a la Academia de San Carlos.

El 14 de agosto de 1929 Diego Rivera, el hombre total, se convertirá en director de San Carlos y la señalará a ella y a su pintura como lo único que vale la pena: «No hay en el trabajo de María ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas a la plástica». ¹ Margarita Nelken, la crítica de arte exilada en México a raíz de la guerra civil

española, atestigua: «Diego Rivera pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo: 'Esto es lo único'. Indignación. Escándalo. Protesta general».² Los alumnos la reciben con cubetas de agua. «Es un delito nacer mujer», exclama María Izquierdo en sus memorias. «Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento». Ante la envidia, la incompreensión de sus compañeros y la evidencia de su talento, decide trabajar en su casa.

Las mujeres son la vanguardia.

Las mujeres son ellas mismas porque son libres. Su índole femenina es su propia resistencia, su espacio mental es tan absorbente como el azul añil que se usa al pie de los muros para que la pintura los proteja del salitre. Las mujeres no pueden ocultar el placer que sienten por ser lo que son: dadoras de vida pero también de poesía y de pintura. Los medios de comunicación aún no las uniforman. Los Estados Unidos todavía no ejercen su dominación política, económica, ideológica, social. No hay manipulación exterior. No hay mensaje político en la obra de María Izquierdo. La única censura es la de la religión y son muchas las que no quieren besarle la mano al señor cura. Ajeno al abatimiento causado por la Segunda Guerra Mundial, México embarnece, acoge a los refugiados, les regala el sol, su violencia y su mansedumbre, los ojos rasgados de sus indios, los mercados, los grandes muros que hay que pintar, el paisaje, los volcanes, remedio contra todos los males.

México es un alto grito amarillo, como lo dijo Octavio Paz. Irradia luz. Nadie en Europa permanece indiferente a las culturas nuevamente descubiertas escondidas dentro de la jungla americana. Los arqueólogos no pueden creer que, bajo los árboles, las pirámides se multipliquen. Mesoamérica podría ser la Grecia del nuevo continente. El arte maya agazapado como un tigre entre los pantanos hace que los arqueólogos reciban la mayor impresión de su vida, Jacques Soustelle no volverá a ser el mismo, tampoco Sylvannus J. Morley o Eric Thompson. Edward Seler, Alfonso Caso, Alberto Ruz L'Huillier. Súbitamente, los mexicanos se vuelven admirables, la gran civilización teotihuacana los prestigia, les da un atractivo que antes no tenían. De seguro los herederos de semejantes maestros son los artistas que el mundo espera. Por eso el muralismo mexicano deslumbra a muchos y, cuando surgen los «Tres Grandes», su movimiento es aclamado y los críticos proclaman el nuevo Renacimiento de las artes en México, o sea en el ombligo de la luna. Los artistas europeos y estadounidenses quieren pintar al lado del maestro Rivera, Jean Charlot, Pablo O'Higgins, las hermanas Grace y Marion Greenwood, los escritores D. H. Lawrence, Hart Crane, los fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, Edward Weston y su discípula Tina Modotti, los cineastas Sergei Eisenstein y Edouard Tissé, su camarógrafo, se extasían, Tormenta sobre México es el paraíso terrenal. La Revolución mexicana de 1910 no sólo precedió a la rusa en 1917 sino que José Vasconcelos habla del surgimiento en nuestro país de una nueva raza: la cósmica, resultado de la mezcla entre indígenas y europeos. En

México se forja el nuevo hombre, el futuro del mundo se gesta en nuestro continente, el cruce de sangres de dos culturas será invencible, la energía concentrada en nuestro paisaje es la misma de las neuronas en el cerebro mesoamericano: volcánica. El Ulises criollo de José Vasconcelos lo asemeja a los griegos. La euforia es infinita. Ningún visitante podrá dejar de reconocer nuestra grandeza que no sólo se encuentra en el pasado; estalla en todas las manifestaciones de la cultura popular.

Para María Izquierdo el más importante de los viajeros es, desde luego, Antonin Artaud, quien la destaca por encima de los demás. Oaxaca inspira, la misteriosa ciudad de los palacios seduce enrojecida al sol, los dioses del pasado que fueron desbancados por España vuelven a salir de la tierra y ahora Tláloc es el dios de la lluvia; Coatlicue, con su falda de serpientes, la de la fertilidad; Tlazolteotl, la de los excrementos. Para «viajar» con hongos alucinógenos bajo la guía de María Sabina, la chamana de Huautla de Jiménez en la sierra oaxaqueña, llegan de Estados Unidos y de Francia Gordon Wasson, Roger Heim y los ingieren con chocolate y por pares: el hongo mujer y el hongo hombre, las personitas como los llama la nueva sacerdotisa.

Edward Weston y Tina Modotti retratan con fruición, casi con reverencia los ingeniosos juguetes de feria y de mercado, William Spratling en Taxco impulsa la platería, Jorge Enciso lanza la herrería, el doctor Atl publica un libro: Las artes populares de México. Las fiestas a los santos en los distintos pueblos, las tradiciones, la cerámica de Patamban y Metepec, el barro negro de Oaxaca, las lanas de Chiconcuac, las sillas del mercado igualitas a las de van Gogh, las muñecas de cartón de nombre «Juanita», los deshilados de Aguascalientes invaden las casas. Las mujeres antes afrancesadas ahora se visten de rebozo, al que se le rinden los mismos honores que a la mantilla española. «Lo mexicano» está *in*.

María Izquierdo, envuelta en esa vorágine de reconocimientos, se llena de savia, de fantasías, de lirismo, de gratitud por este país único que atrae los ojos de los intelectuales del mundo. Para las mujeres el disfrute deviene goce estético. María pinta las frutas que le gustaría comerse y, después de retratarlas Manuel Álvarez Bravo, devora las peras, los higos, los plátanos, las mandarinas del frutero con tal de que no se marchiten. María guisa a mediodía el huachinango que pinta. México es la región más transparente del aire, el país mágico en el que nada tiene desperdicio y donde la naturaleza es, ante todo, un inmenso llamado al arte. Se hacen sopas de crisantemos, tés de buganvilla, las flores se mezclan con los scrambled eggs, el pollo en salsa de chocolate es un guiso al que se atreven las monjas en un convento de la ciudad de Puebla. Todo es posible. Cuando estallan cohetes, Edward Weston cree que son tiros y si escucha una balacera la confunde con los juegos artificiales de una fiesta pueblerina. Qué país Dios mío, qué país. Lejos del supercapitalismo y la tecnología, en México nada puede echarse a perder en el tiempo ni en el espacio, ni corromperse, ni multiplicarse, ni banalizarse. María Izquierdo cose sus propios vestidos, cura a su familia con hierbas del monte, se come su propia obra y no le hace daño al estómago.

¡Nada más sabroso que las olorosas cazuelas de arroz rojo salpicado de chícharos en los mercados de la calle! Nada mejor que los tacos de la esquina, las noches en la Plaza Garibaldi, los salones de baile en los que un letrado advierte: «Se suplica a los caballeros no tirar sus colillas en el suelo porque las señoritas se queman los pies». La pintora se instala en el corazón de la ciudad, en República de Venezuela 34, entre los viandantes y los gritos callejeros del camotero y del afilador de cuchillos, el ajetreo en las aceras de los personajes más típicos de la ciudad: el organillero y el mariachi, ambos expertos en llevar serenatas. María Izquierdo, quien antes se pintaba una boquita de corazón, acepta su boca grande, ardiente, dolida, una boca que sabe de la siembra y la cosecha. Salvaje y cortesana a la vez, lleva a su país en su vientre. Aunque vivió en Aguascalientes, María Izquierdo nació en San Juan de los Lagos, Jalisco, el estado que le dio a México a José Clemente Orozco y a Juan Rulfo. De allá se trae los ocre, los rojos calientes, los amarillos-oro, los colores del mole, no sólo el negro y el chocolate sino el verde, el blanco, el amarillito, el coloradito. Los coloca en su paleta y también en su cara. Según Lola Álvarez Bravo, inventa maquillajes a base de ocre y siena tostado que esparce sobre su rostro que ahora sí acepta tal y como es. Otras mujeres de cabeza olmeca la imitan. Robusta y chaparrita, cuerpo de soldadera, María Izquierdo se adorna como un altar de Dolores. Vestir piñatas, fabricar papalotes, levantar altares, acomodar alacenas, florear tumbas, son tareas propias de manos moreñas y María cumplirá con su manda hasta el final de su vida. Incluso, ya muy enferma, repetirá sus bodegones y alacenas porque son parte de lo mexicano listo para la exportación como las niñas de trenzas y ojos fijos sentadas en sillitas floreadas de Gustavo Montoya, un pintor que no le llega ni a los talones. Seguramente María Izquierdo les fascina a los chicanos porque en su obra hay mucho del sabor pueblerino que ellos llevaron a los Estados Unidos y sus cuadros son vueltas al pasado y a los remedios caseros: los tés y la herbolaria curativa de la mágica abuelita que presidió su infancia y jamás aprendió inglés.

Xavier Villaurrutia, Roberto Montenegro, Luis Cardoza y Aragón el poeta y crítico amigo de Orozco, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Juan Soriano, Jorge Cuesta, Andrés Henestrosa, Alí Chumacero, asisten gozosos a las fiestas de María Izquierdo. Los manjares incendian el paladar y el deseo, las salsas y la tinta negra de los pulpos son alucinantes. Al tercer día, los comensales van a un cabaret de rompe y rasga, el Leda que capitanea Luis Aguado «El Príncipe», compadre de María Izquierdo quien lo lanza a la fama. Liberarse es bailar, es creer en sí misma, es aplicar los colores con generosidad, espesarlos, volverlos pastosos, untarlos como mantequilla, liberarse es retratarse como la madona, con el niño Dios en los brazos. A todas las vírgenes María Izquierdo les pone su cara y la curvatura de sus labios. Todas son rotundas, duras, inevitables. Una suerte de rabia contenida refleja su vida interior. Así hay que encarar la vida, con fuerza, sin apenarse de lo que uno trae adentro. María Izquierdo ya no quiere ser provinciana ni pedir perdón, ansía manifestar sus deseos, decirse a sí misma, enseñar al mundo lo que trae

adentro, estallar, abrirse como piñata o como los rojos granos de la granada que explotan y derraman su sangre al morderse. A mordeduras pinta María, dolida, ardiente que, ahora sí, ya sabe mucho de la vida. Los domingos lleva a todos a Xochimilco, la Venecia de América. Son varios los aficionados a Xochimilco, no sólo el pintor Francisco Goitia que vive en una chinampa sino Lola Olmedo, futura modelo y la mayor coleccionista de la obra de Diego Rivera, René d'Harnoncourt, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Fred Davis, Tina Modotti y Edward Weston, Carleton Beals y D. H. Lawrence. Todos se extasían ante ese paisaje que confirma que Tenochtitlán, tal y como la vio Bernal Díaz del Castillo —acuática, musical y pajarera, la ciudad más bella del mundo— fue construida sobre el agua.

Aún hay más. A María Cenobia Izquierdo, la niña provinciana que posa muy seria con su vestido a rayas, a barrotes que la encarcelan, sus dos piernas enfundadas en negro dentro de botitas también negras, le llega la libertad. ¡A bailar se ha dicho! Baila la escudera de puntitas en el lomo del caballo, baila el equilibrista, bailan los leones bajo el fuste del domador, bailan los caballitos de feria, bailan torpemente, sus patitas como de palo no les obedecen —claro, nunca lo habían hecho antes— se avientan al ruedo, graciosos, auténticos, a darnos su propia esencia que es la de María Izquierdo. Lo hacen con pasos burdos, toscos, en el espectáculo más antiguo y primitivo: el circo. Cuenta Sylvia Navarrete que una manada de caballos salvajes estuvo a punto de atropellar a María de niña y que de esa estampida deriva su fijación en los caballos.³ Bueno, todos los mexicanos tenemos obsesión por los caballos. Habría que recordar que, durante la Revolución Mexicana, los caballos iban dentro de los vagones y la gente en el techo, mojándose, como lo explica Jesusa Palancares, la protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*: «Las bestias eran primero. La indiada afuera, toda enlodada, y la caballada adentro, tapada con chales, comiendo tortilla y piloncillo».

Así como pone a girar sus circos ambulantes, sus ruedas de la fortuna, sus caballitos de feria, María Izquierdo, a su vez, gira como una rosa de fuego. Según Ermilo Abreu Gómez, las fiestas en su casa duran dos días y las atienden los creadores de la época. Rufino Tamayo, el que canta, el que pinta, el que toca la guitarra, el de las camisas rosas, el de las camisas azules que se caen de moradas, se enamora de ella. Viven juntos cuatro años (1928-1932) hacen el amor, observan juntos, pintan juntos en un estudio en la calle de la Soledad en el que después habrá de vivir el muralista Pablo O'Higgins. La pasión va del uno al otro y del pincel a la tela. No compiten, se complementan. Escogen los mismos temas. Comparten las mismas obsesiones. Es tan fuerte la presencia de María Izquierdo en la vida de Tamayo que, años más tarde, la pianista Olga Flores Rivas, su segunda mujer, prohibirá que se le mencione por el resto de su vida y el mundo acatará esa orden.

A raíz de la ruptura, María se flagela. Su pintura habla del dolor que la atenaza. Desnuda a sus mujeres para torturarse mejor. A través de ellas María suplica, aulla como animal herido. *El calvario* [lámina 50], *La manda, Circo* (*Les écuyères; Las caballistas*) [lámina 20],

y sobre todo *Tristeza* son la expresión de su desesperanza.

Antonin Artaud viene a México en 1936 y fue embelesado por la obra y la personalidad de María Izquierdo, pero la suya es una amistad estorbosa porque además de no tener ni un petate en qué caerse muerto, Artaud bebe y se droga. «Este hombre no muy alto, huesudo, con un poco de melena rubia, pajosa, al aire, vestido de blanco que se quedaba parado en una esquina cualquiera de la ciudad de México, viendo a ninguna parte, seguramente bajo la influencia de algún enervante, y que cuando lo saludaban te cogía de la solapa y no te soltaba hasta decirte algunas frases», escribe Fernando Gamboa.⁴ Muchas madrugadas María y Lola Álvarez Bravo —ya separada de Manuel— tienen que ir a recogerlo en alguna acera en la que acabó tirado, totalmente perdido, dispuesto a morir de éxtasis en los bajos fondos de las colonias Guerrero y Buenos Aires. Ocho meses dura la estancia de Artaud en México. Ninguna de las dos entiende bien lo que dice el poeta y hombre de teatro pero intuyen que es un iluminado. Las fuerzas del mal se ensañan en contra suya, lo persiguen, quieren volver a encerrarlo en el manicomio. En cada esquina detecta una conspiración en contra suya. Los tres intereses de Artaud en México son María, el escultor Luis Ortiz Monasterio y el peyote.

En 1938 María Izquierdo canjea el mundo de la bohemia por el de la diplomacia. El chileno Raúl Uribe —pésimo pintor según la directora de la Galería de Arte Mexicano Inés Amor se vuelve su «manager» y seis años más tarde, en 1944 en Chile, su marido. Así como ella aparece en las secciones de «sociales» de los periódicos brindando con embajadores, pinta retratos, alacenas, altares de Dolores, Mater dolorosas, «naturalezas vivas» (como las llama) y retablos. También se viste de otra manera. Henri de Chatillon, el francés, le confecciona sombreros de moda. ¡Ah, moda, cuántos crímenes se cometen en tu nombre! Sus vestidos son negros, entallados, difíciles de ponerse y de quitarse y no la embellecen. Raúl Uribe es un social climber, un vividor que la lleva al mundo de las recepciones y de las relaciones públicas. Le enseña a María a pintar con una segunda intención: cobrar. El que cobra es él, el diplomático. La vida de la pareja es un torbellino de compromisos y de actividades colaterales a la creación: las de la difusión personal. María escribe en los periódicos acerca de pintura; Antonio Ruiz, «El Corzo», Tina Modotti, Andrés Salgó, López Rey, Fernández Leal son sus temas. Da clases de pintura, ataca a los muralistas y habla del infame monopolio que tienen sobre los murales, caricaturiza a sus enemigos, defiende la causa de los maestros de arte que recibe un sueldo de miseria, denuncia al gobierno indiferente y hasta hostil a la creación pictórica que no sea la de «no hay más ruta que la nuestra».⁵ Viaja a América del Sur y, en Chile, Pablo Neruda la recibe como a una aparición.

En México no hay muralistas mujeres, sólo dos norteamericanas, las hermanas Grace y Marion Greenwood que pintan en el mercado Abelardo Rodríguez. La poetisa Aurora Reyes pinta en una escuela en Coyoacán y la critican porque al igual que Tina Modotti es comunista y se viste de overol.

Javier Rojo Gómez, el regente, le ofrece a María Izquierdo más de 150 metros cuadrados en la escalera del edificio del Departamento del Distrito Federal. María se decide por pintar primero *La música y La tragedia* para proseguir a lo largo de la escalera con la historia de las artes y empieza a dibujar bocetos a escala, a preparar sus aplanados. Los «Tres Grandes» le dicen a Javier Rojo Gómez que ella no es capaz de pintar murales, sus soluciones son demasiado elementales. María denuncia el boicot y polemiza con David Alfaro Siqueiros. El caricaturista Freyre satiriza a los «rusófilos» y dibuja a María Izquierdo de inmensa cabeza y delantal, como la cocinera de la izquierda. De por sí María Izquierdo se afilió a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) que se puso al servicio del pueblo. La rabia y la amargura ensombrecen a la pintora. Vilipendiada, el rencor la invade y la contamina. A pesar de que el crítico Justino Fernández la llama «la mejor pintora contemporánea mexicana», el despecho empolla en su corazón.

Al cambiar de status, volverse mundana, reír en los cocteles y no morder ya granos de maíz sino canapés, la obra de María también se vuelve más sofisticada. De Chirico entra a su pintura, los árboles pierden sus hojas, la tierra se enceniza, las ramas imploran al cielo, los espacios se vacían y el horizonte negro que sin saberlo la amenaza, al amenazarlos, define la obra de esos años.

Al buscar el reconocimiento y caer en todo el ajetreo que implican los honores, mucho antes de entrar de lleno en ese horizonte negro, María Izquierdo se diluye. En 1947 pinta una profecía: *Sueño y presentimiento* [lámina 63]. Asomada a la ventana, ella misma sostiene su cabeza degollada en la mano derecha. La cabeza llora en un paisaje siniestro. En febrero de 1948 sufre una primera embolia que la paraliza del lado derecho durante ocho meses. Sin embargo, su naturaleza fuerte y noble la lleva a esfuerzos inauditos para su recuperación. Entre 1948 y 1955, es decir casi seis años, María Izquierdo da pruebas de un heroísmo singular. En primer lugar pinta su camino de la cruz. Con su mano derecha casi inservible toma el pincel. Así la conocí, sentada en una silla, frente a una tela que penosamente iba cubriendo de pintura, a torpes pinceladas de su mano derecha, la de la hemiplejía, sostenida por la izquierda a lo largo de lentas, dolorosas horas de crucifixión, una cobijita sobre las rodillas. A su lado, una de sus hijas, Aurora, respondía por ella. Olivier Debrouse lo corrobora:

Nunca trabajó con la mano izquierda, como aseguran, jugando con su apellido, numerosos periodistas; colocaba sus pinceles en su mano derecha, que apoyaba sobre el brazo izquierdo. Esforzándose como siempre, pinta algunas alacenas, algunos paisajes más. El trazo resulta bruto, la materia y el color poco interesantes. El esfuerzo, por supuesto, es loable.

Durante los primeros años sus amigos, impresionados por su desgracia, organizaban subastas, realizan colectas. María Asúnsolo, siempre generosa, trae su corazón en la mano. Lola Álvarez Bravo, Margarita Michelena, Elías Nandino se movilizan en su ayuda pero el tiempo corrosivo diluye hasta las mejores

intenciones y su casa se vacía poco a poco. Los diplomáticos son golondrinas y abandonan el nido. Ya no suena el timbre de la calle, María ya no está en el remolino, ya pocos la visitan. Otro acto de bravura la singulariza: se divorcia de Raúl Uribe y lo acusa de hacer negocios en su nombre. Las deudas se acumulan junto a las cuentas de hospital.

En vista de su estado, se dijo mucho que el que la suplía de 1948 en adelante era Raúl Uribe que, pincel en mano, rellenaba el espacio de la tela. De allí que su obra pierda interés. El arrojo de María Izquierdo es inaudito. Pinta con una valentía fuera de serie. Lejos quedó aquella frase: «Ya para qué pinto, si sigo siendo pobre y mis éxitos no me han traído más que sinsabores y decepciones». Dos frases de las que me dijo en aquella entrevista de 1953 se me quedaron grabadas: «Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito» y «Durante una década me dediqué a un solo color por año, son siete colores los que me importan: el rojo, el bermellón, el carmín, el ocre, el blanco rosa, el rosa de los indios, el chicle y el tezontle, la tierra quemada de Michoacán». Su alma roja que Antonin Artaud tanto admiró vuelve a surgir; ultrajada, se crece al castigo. Artaud lo había previsto:

«El alma roja es concreta y habla. Sin exagerar, se podría incluso decir que ruge. Entre los pintores mexicanos contemporáneos, María Izquierdo es la única en haber sentido ese lado vehemente, tan asombroso, iracundo del alma mexicana original que, sin trabajo ni desgaste, jugando domestica leones. La pintura de María Izquierdo nos hace volver a los fabulosos tiempos en que, detrás de los muros de una ciudad santa corrían leones más impetuosos, más inteligentes, más lúcidos que los seres humanos». Muere a los cincuenta y tres años de la cuarta embolia, el 2 de diciembre de 1955 en su casa de la calle de Puebla. Ese mismo año habría de morir Frida Kahlo, unos meses después. Frida resucita en los ochentas, se vuelve un totem, una moda, un fanatismo. María Izquierdo, hecha a un lado por la fridamania, apenas si se menciona y sólo la recupera en grande, en noviembre de 1988, el Centro Cultural/Arte Contemporáneo: organiza

una gran exposición retrospectiva que permanece cuatro meses con un amplísimo catálogo que sitúa a María Izquierdo dentro de la historia del arte en nuestro país y el arte universal. A partir de ese momento María vuelve a caminar como una Adelita de la Revolución, con su rebozo rojo cruzado, desde San Juan de los Lagos hasta la capital. Su corazón le llena el pecho, sus movimientos son libres, camina sobre sus fuertes piernas de soldadera. Junto con el mauser, viene cargando sus ocre y sus amarillos, los rojos de su alma roja y el incendio de su pasión por los colores. Camina erguida, no se deja vencer aunque ya quisiera tener un caballo que la llevara a galope. Su voluntad la hace mirar a lo lejos, más allá del horizonte, parece estar viendo toda su obra futura, el alhajero y el abanico, el velo de novia sobre la silla y la sopera, el circo y las bañistas, el domador de leones y la cirquera, las bailarinas y la equilibrista, los elefantes y los perritos, su mundo familiar sencillo, cotidiano y entrañable que le tiende los brazos y le dice que sí, María sí, claro que sí, ahora sí puedes pararte de puntitas sobre el anca de un caballo y él te llevará al espacio en el que se confunden las alacenas con los altares de muerto.

Notas

- 1 Diego Rivera, «María Izquierdo», [Introducción del catálogo para la exposición en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929], reimpreso en Miguel Cervantes, ed., *María Izquierdo* (Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), p. 51.
- 2 Margarita Nelken, «Bellas artes, María Izquierdo», *Excelsior* (México), 10 de septiembre de 1946, reimpreso en Cervantes, ed., *María Izquierdo*, p. 48.
- 3 Sylvia Navarrete, «María Izquierdo», en *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, A.C., 1988), p. 60.
- 4 Fernando Gamboa, «María Izquierdo: Recuerdos», en *María Izquierdo*, 1988, p. 14.
- 5 Véase David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicano moderno* (Mexico: Secretaría de Educación Pública, 1945).

Checklist of Works in the Exhibition

Retrato de Belén (Mi hermana Belém) (Portrait of Belén [My Sister, Belém]), 1928

Oil on canvas

59¾ × 37 inches (152 × 94 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

La sopera (The Soup Tureen), 1929

Oil on canvas

19½ × 23½ inches (50 × 60 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Naturaleza muerta (Naturaleza muerta con cámara fotográfica) (Still Life [Still Life with Photographic Camera]), 1931

Oil on canvas

23¼ × 19¼ inches (59.2 × 49.2 cm)

Private Collection

El teléfono (The Telephone), 1931

Oil on canvas

16 × 16 inches (40.5 × 40.5 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Mujer de espaldas, tres columnas y un arco (Woman with Back Turned, Three Columns, and an Arch), 1932

Gouache on paper

8¼ × 10¾ inches (21.2 × 27.6 cm)

Private Collection

Campesinos (Peasants), 1932

Gouache on paper

8¼ × 10¾ inches (21 × 27.3 cm)

Collection Michael Wornick, Sausalito, California

Caballista del circo (Circus Bareback Rider), 1932

Watercolor and tempera on paper

11 × 8½ inches (28 × 21.5 cm)

Archer M. Huntington Art Gallery,

The University of Texas at Austin,

Gift of Thomas Cranfill, 1980

La cirquera (The Circus Performer), 1932

Watercolor on paper

10½ × 8¼ inches (27 × 21 cm)

Collection Banco Nacional de México

El domador de leones (Circus Trainer of Lions), 1932

Watercolor and tempera on paper

11 × 8½ inches (28 × 21.5 cm)

Philadelphia Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. James P. Magill

Dos mujeres, dos caballos y columnas (Two Women,

Two Horses, and Columns), 1932

Gouache on paper

8¼ × 10⅝ inches (21 × 27 cm)

Collection Leopoldo Villareal

Cortejo fúnebre (Funeral Procession), 1933

Gouache on paper

8⅞ × 11¼ inches (22.5 × 28.3 cm)

Private Collection

Consolación (Consolation), 1933

Gouache on rice paper

10½ × 8 inches (27 × 20.3 cm)

Collection H. Amigorena, Paris

Circo (Circus), 1934

Gouache and watercolor on paper

7¾ × 10½ inches (20 × 27 cm)

Collection José and Beatriz Pintado

Mujer ante el espejo (Woman before a Mirror), 1934

Gouache on paper

8½ × 10¾ inches (20.6 × 27.3 cm)

Collection Leopoldo Villareal

Paisaje con cebra y barco (Landscape with Zebra and Ship), 1935

Oil on canvas

19½ × 23¼ inches (50 × 59 cm)

Collection Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca

Mujeres con león (Women with Lion), 1936

Gouache on paper

8⅞ × 10⅝ inches (20.7 × 27.3 cm)

Private Collection

Mujer con paraguas (Woman with Umbrella), 1936

Pen-and-ink on paper

25¼ × 16½ inches (63 × 41 cm)

Private Collection, Mexico

Alegoría del trabajo (Allegory of Work), 1936

Watercolor and tempera on paper

8¼ × 11 inches (21 × 27.5 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Alegoría de la libertad (Allegory of Liberty), 1937

Watercolor on paper

8¼ × 10½ inches (21 × 26.5 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Caballito con cables de luz (Pony with Electric Wires), 1938

Watercolor on paper

8¼ × 10½ inches (21 × 26.5 cm)

Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

La raqueta (The Racquet), 1938

Oil on canvas

27½ × 19¾ inches (70 × 50 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Sirenas (Mermaids), 1938

Watercolor on paper

8¼ × 10¾ inches (21 × 27.3 cm)

Collection Mr. and Mrs. Dennis P. Gehr

Caballitos de circo (Circus Ponies), 1939

Opaque watercolor and graphite on paper

17½ × 24 inches (44.5 × 61 cm)

Philadelphia Museum of Art, Gift of Dr. and Mrs. MacKinley Helm

Circo (*Les écuyères; Las caballistas*) (Circus [The Horse Riders]), 1939

Gouache on paper

16¼ × 23½ inches (41.2 × 59.7 cm)

Private Collection

El circo (The Circus), 1939

Gouache on paper

15¾ × 19¼ inches (40 × 49 cm)

Collection Banco Nacional de México

En el circo (In the Circus), 1939

Gouache on paper

16¾ × 19½ inches (41.9 × 49.5 cm)

Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico

Escena de circo con elefante (Circus Scene with Elephant), 1939

Gouache on paper

15⅓ × 19¼ inches (39 × 49 cm)

Private Collection

Ex-voto, 1939

Watercolor and gouache on paper

7½ × 12⅝ (19 × 32 cm)

Collection Anne P. Harte

Perros equilibristas (Balancing Dogs), 1939

Gouache on paper

16¼ × 19½ inches (41.3 × 49.5 cm)

Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico

Retrato de Juan Soriano (Portrait of Juan Soriano), 1939

Oil on canvas

27¼ × 23¼ inches (69 × 59 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Autorretrato (?) (Mujer oaxaqueña) (Self-Portrait (?))

[Oaxacan Woman]], no date

Oil on Masonite

24 × 19¾ inches (61 × 50 cm)

Collection Pascual Gutiérrez Roldán

Autorretrato (Self-Portrait), 1940

Oil on Masonite

35¾ × 25 inches (91 × 66 cm)

Private Collection

Caballos actores (Horse Actors), 1940

Gouache on paper

16 × 22 inches (40.6 × 57.1 cm)

Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York;

Room of Contemporary Art Fund, 1940

El calvario (Calvary), 1940

Watercolor and gouache on paper

16½ × 22½ inches (41.6 × 57.2 cm)

Collection Cristina Brittingham de Ayala, Monterrey,

Nuevo León, Mexico

La carreta (The Cart), 1940
Gouache on board
15¾ × 22 inches (40 × 56 cm)
Collection Pascual Gutiérrez Roldán

La creación (The Creation), 1940
Watercolor and gouache on paper
16¾ × 22½ inches (41.6 × 57.2 cm)
Collection Cristina Brittingham de Ayala, Monterrey,
Nuevo León, Mexico

Escena de circo (Circus Scene), 1940
Gouache on paper
17 × 22½ inches (43 × 57 cm)
Private Collection

El mantel rojo (The Red Tablecloth), 1940
Gouache on paper
15 × 19¼ inches (38 × 49 cm)
Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Mis sobrinas (My Nieces), 1940
Oil on plywood
55¼ × 37¼ inches (140 × 100 cm)
Collection Museo Nacional de Arte, Mexico City

Paisaje con caballos (*Idilio*) (Landscape with Horses [*Idyll*]), 1940
Gouache on paper
16½ × 21¾ inches (42 × 55 cm)
Collection Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca, Mexico

Retrato de Henri de Chatillon (Portrait of Henri de Chatillon), 1940
Oil on canvas
63 × 74¾ inches (160 × 190 cm)
Private Collection

Trigo crecido (Growing Wheat), 1940
Oil on Masonite
24 × 30 inches (61 × 76 cm)
Private Collection

Altar de Dolores (Altar of Our Lady of Sorrows), 1943
Oil on board
23¾ × 19½ inches (60.3 × 49.8 cm)
Collection Marilyn Maxwell, Santa Fe, New Mexico

Autorretrato (?) [Self-Portrait(?)], 1943
Oil on Masonite
23½ × 19¼ inches (60 × 49 cm)
Collection Pascual Gutiérrez Roldán

El gato sabio (The Wise Cat), 1943
Oil on Masonite
25½ × 37½ inches (65 × 95 cm)
Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

Ofrenda de viernes de Dolores (Offering for Our Lady of Sorrows), 1943
Oil on Celotex
23½ × 19¾ inches (60 × 50 cm)
Private Collection

Tributo a Pablo Neruda (Tribute to Pablo Neruda), 1943
Gouache on paper
12¼ × 10 inches (31 × 25 cm)
Private Collection

El velo de novia (The Bridal Veil), 1943
Oil on canvas
26¼ × 38¾ inches (67 × 97 cm)
Private Collection

Autorretrato (Self-Portrait), 1944
Oil on board
19¾ × 15¼ inches (50 × 39 cm)
Courtesy Galería OMR, Mexico City

Los gallos (The Roosters), 1944
Oil on Masonite
19¾ × 23¾ inches (50 × 60 cm)
Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

India tarasca (Tarascan Woman), 1944
Oil on canvas
19½ × 22 inches (49.5 × 55.8 cm)
Collection Mrs. Fred Stein

Madre Proletaria (Proletarian Mother), 1944

Oil on canvas

29½ × 41¼ inches (75 × 80 cm)

Private Collection

Los coscomates (The Corn Cribs), 1945

Oil on canvas

23½ × 31½ inches (60 × 80 cm)

Private Collection

Los peregrinos (The Pilgrims), 1945

Oil on canvas

23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)

Private Collection, courtesy Galería Ramis Barquet,
Monterrey, Nuevo León, Mexico

La tierra (The Land), 1945

Oil on canvas

35¼ × 27 inches (89.5 × 68.5 cm)

Collection Andrés Blaisten, Mexico City

Adán y Eva (Adam and Eve), 1946

Oil on canvas

59 × 33½ inches (105 × 85 cm)

Private Collection

Alacena con dulces cubiertos (Cupboard with Covered Sweets), 1946

Oil on canvas

24¾ × 19¾ inches (62 × 50 cm)

Private Collection

Naturaleza viva con huachinango ("Living" Still-Life
with Red Snapper), 1946

Oil on canvas

23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)

Private Collection, Mexico City

Autoretrato (Self-Portrait), 1947

Oil on canvas

36¼ × 28¾ inches (92 × 73 cm)

Collection Club de Industriales

Desolación (Desolation), 1947

Oil on canvas

39½ × 31½ inches (100 × 80 cm)

Private Collection, Mexico City

La niña indiferente (The Indifferent Girl), 1947

Oil on canvas

33¾ × 26 inches (85.5 × 66 cm)

Private Collection

Pan de muertos (Bread for Day of the Dead), 1947

Oil on canvas

24¾ × 21½ inches (62.5 × 54.5 cm)

Collection María Rodríguez de Reyero, Mexico City

Sueño y presentimiento (Dream and Premonition), 1947

Oil on canvas

17¾ × 23⅝ inches (45 × 60 cm)

Private Collection, Monterrey, Mexico

Ballet de barro (Ballet of Clay), 1951

Oil on canvas

23½ × 29½ inches (60 × 75 cm)

Private Collection, Monterrey, Mexico

La alacena (*Viernes de juguetería*) (The Cupboard
[Toy Store Friday]), 1952

Oil on canvas

30 × 26 inches (76 × 66 cm)

Collection Museo Nacional de Arte, Mexico City

Infancia del país (Childhood of the Country), ca. 1952

Oil on canvas

17¾ × 21¾ inches (45 × 55 cm)

Private Collection

Hacia el paraíso (Toward Paradise), 1954

Oil on canvas

35 × 27 inches (90 × 70 cm)

Private Collection

Granada con duraznos (Pomegranate with Peaches), 1955

Oil on canvas

29½ × 39½ inches (75 × 100 cm)

Private Collection

BERNARD SILBERSTEIN

Portrait of María Izquierdo

Gelatin silver print

5 × 4 inches (12.7 × 10.2 cm)

Courtesy Throckmorton Fine Art, New York

Some works may not appear at every venue.

Selected Bibliography

Note to the reader: The most comprehensive bibliography of writings about María Izquierdo, as well as of her own writings, is published in the catalogue *María Izquierdo* (Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988). The monograph edited by Miguel Cervantes, *María Izquierdo* (Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986), reprints texts by and about the artist.

I. GENERAL WORKS

- Ades, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Billeter, Erika, ed. *The Blue House: The World of Frida Kahlo*. Seattle: University of Washington Press in assoc. with the Museum of Fine Arts, Houston, 1993.
- Helm, MacKinley. *Modern Mexican Painters*. 1941. Reprint. New York: Dover Publications, 1989.
- Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th-Century Art*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1987.
- Jalisco: Genio y maestría*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.
- Latin American Women Artists: 1915–1995*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1995.
- Mexican Arts: Catalogue of an Exhibition Organized by the American Federation of the Arts*. New York: Southworth Press, 1930.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920–1960*. Mexico City: Museo Nacional de Arte, 1991.
- La mujer en México / Women in Mexico*. Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1990.
- Reyes, Víctor M., and Adrian Villagómez, eds. *Arte de Jalisco*. Mexico City: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto de Bellas Artes, 1963.
- Solar abierto: Historias del silencio y osadía, Artistas del siglo XX en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1993.
- Twenty Centuries of Mexican Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1940.

II. MONOGRAPHS, EXHIBITION CATALOGUES AND ARTICLES ABOUT MARÍA IZQUIERDO

- Artaud, Antonin. "México y el espíritu femenino: María Izquierdo." *Revista de la Universidad de México* (Mexico City) 22, no. 6 (February 1968), pp. 2, 4.
- _____. "Le Mexique et l'esprit primitif." *L'Amour de l'art* (Paris) 8

- (October 1937). Reprinted in translation as "México y el espíritu primitivo." *El Universal* (Mexico City), March 13, 1938.
- _____. *Oeuvres complètes*. 26 vols. Paris: Gallimard, 1956–1994.
- _____. "La pintura de María Izquierdo: Comentario y posdata." *Revista de revistas* (Mexico City), August 23, 1936, n.p.
- Cervantes, Miguel, ed. *María Izquierdo*. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- Debroise, Olivier. "El espíritu rojo no ha muerto." In *Figuras en el trópico: Plástica mexicana, 1920–1940*, pp. 153–166. Barcelona: Océano, 1984.
- Ferrer, Elizabeth. "María Izquierdo." In *Latin American Artists of the Twentieth Century*, pp. 116–121. Edited by Waldo Rasmussen with Fatima Bercht and Elizabeth Ferrer. New York: The Museum of Modern Art, 1993.
- Gorostiza, Celestino. "María Izquierdo, pintora mexicana." *El Universal Gráfico* (Mexico City), September 10, 1946. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, pp. 30–32. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- Gorostiza, José. "La pintura de María Izquierdo." [Preface to exhibition of watercolors and oils by María Izquierdo, November 1933]. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, p. 32–35. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- Islas García, Luis. "María Izquierdo." *El Gráfico* (Mexico City), October 13, 1929.
- Izquierdo, María. "Credo artístico." In *45 autorretratos de pintores mexicanos, siglos XVIII al XX*. Mexico City: Palacio de Bellas Artes, 1947. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, p. 145. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- _____. "María Izquierdo vs. Los tres grandes." *El Nacional* (Mexico City), October 2, 1947, sec. 2, pp. 1, 4.
- _____. "Mi viaje al Sur de América." *Excelsior* (Mexico City). Fifteen articles published between October 14, 1944 and April 27, 1945. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, pp. 136–145. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- _____. Unpublished memoirs, 1953. Amparo Posadas Izquierdo Archive.
- María Izquierdo*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco, 1985.
- María Izquierdo*. Mexico City: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1988.
- María Izquierdo*. Monterrey: Museo de Monterrey, 1977.
- María Izquierdo y su obra*. Mexico City: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.
- María Izquierdo, 1902–1955*. Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996.

- Nelken, Margarita. "Bellas artes, María Izquierdo." *Excelsior* (Mexico City), September 10, 1946. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, pp. 45–48. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- _____. "María Izquierdo: Su exposición en México." *Norte* 4, no. 2 (December 1943), n.p.
- Paz, Octavio. "María Izquierdo sitiada y situada." *Vuelta* (Mexico City) 12, no. 144 (November 1988), pp. 21–27. Reprinted as "María Izquierdo, Seen in Her Surroundings and Set in Her Proper Place." *Essays on Mexican Art*, pp. 246–265. New York: Harcourt Brace & Co., 1993.
- Rivera, Diego. "María Izquierdo." [Introduction to the catalogue for the exhibition held at the Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929]. Reprinted in Miguel Cervantes, ed. *María Izquierdo*, pp. 51–52. Mexico City: Casa de Bolsa CREMI, S.A., 1986.
- Tibol, Raquel. "En los 90 años de María Izquierdo (I)." *Proceso* (Mexico City), no. 827 (September 7, 1992), pp. 53, 55, 57.
- _____. "En los 90 años de María Izquierdo (II)." *Proceso* (Mexico City), no. 828 (September 14, 1992), pp. 53, 54.
- _____. "En los 90 años de María Izquierdo (III)." *Proceso* (Mexico City), no. 829 (September 21, 1992), pp. 55, 57.
- _____. "María Izquierdo." *Latin American Art* (Scottsdale) 1, no. 1 (Spring 1989), pp. 23–25.
- Artaud, Antonin. *Antonin Artaud: Selected Writings*. Edited by Susan Sontag. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Rufino Tamayo*. Mexico City: Galería de Artistas Mexicanos Contemporáneos, Palacio de Bellas Artes, ca. 1934.
- Debroise, Olivier. "Like Cut Glass: An Approach to the Photography of Lola Álvarez Bravo." In *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light*, pp. 10–33. Tucson: Center for Creative Photography, The University of Arizona, 1994.
- Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920–1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.
- Ferrier, Jean-Louis. *La forme et le sens*. Paris: Denoël-Médiations, 1969.
- Heliodoro Valle, Rafael. "Diálogo con André Breton." *Universidad*, no. 29 (June 1938). Reprinted in *México en el arte* (Mexico City) 14 (Fall 1986).
- Izquierdo, María. "Antonio Ruiz." *Hoy* (Mexico City), November 21, 1942, art sec., pp. 48–49.
- Manrique, Jorge Alberto, and Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*. Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos del Historia del Arte 32, 1987.
- Oles, James. *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914–1947*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Translated by Lysander Kemp. New York: Grove Press, 1959.
- Siquieros, David Alfaro. *No hay más ruta que nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Tamayo, Rufino. "Mi lenguaje, la pintura." *Revista de la Universidad de México* (Mexico City) 24, no. 4–5 (December 1980–January 1981).
- Villaurrutia, Xavier. "Los nuevos pintores." *El Universal Ilustrado* (Mexico City), September 24, 1925.

III. OTHER WORKS CITED IN ESSAYS IN THIS CATALOGUE

- Alanís, Judith, and Sofia Urrutia. *Rufino Tamayo, una cronología, 1899–1987*. Mexico City: Museo Rufino Tamayo de Arte Internacional, 1987.
- Álvarez Bravo, Lola, et al. *Lola Álvarez Bravo: Recuento fotográfico*. Mexico City: Editorial Penélope, 1982.



The True Poetry: The Art of María Izquierdo

Published in an edition of 2500

Typeset in Perpetua and Caxton on a Power Macintosh 9600

Printed and bound by the Studley Press in Dalton, Massachusetts





ISBN 1-879128-15-2



9 781879 128156