



# UN RETRATO, SIETE APUNTES Y UN BOCETO PARA UN ESTUDIO DE PINTURA Y VERDAD: LA PALABRA ENMASCARADA

RICARDO CASTILLO

## EL RETRATO

Después de mirar el desbordante códice o poema trágico pintado por José Clemente Orozco a lo largo de su vida, después de ser atravesado por esa indispensable comedia humana y nacional es preciso tomar un respiro y dejar atrás, por un momento, las cúpulas, arcos y campos de batalla de sombrío sofoco e incontenible fuego para pedir una tregua a esta pintura que proyecta en el espacio la arquitectura de su propio laberinto, para completar el periplo de la experiencia y mirar ya no el macizo temporal de la obra sino el rostro del hombre que hizo todo eso posible: las nupcias del vértigo con la serenidad y el *ménage à trois* de la Pintura con la Palabra y el Espectador.

Margarita Valladares de Orozco escribe que su Clemente “era a simple vista una persona adusta, severa, huraña, difícil de abordar”. Yo mismo compartí esta impresión desde que en la escuela primaria vi una fotografía del pintor de Ciudad Guzmán; ahora mismo lo recuerdo como un extraño señor que irradiaba seriedad y burla, reserva y mirada frontal a la vez. De alguna manera resultaba claro desde entonces que para apreciarlos mejor con José Clemente, y ya no se diga con

su pintura, había que colocarse siempre a la distancia inicial indicada —tal vez a causa de la perspectiva en fuga que goberna sus composiciones o porque todo lo grande debe verse a cierta distancia— para luego aproximarnos hasta donde nuestra justificada intriga lo pueda permitir. Y en este sentido de suscitar intriga el ser de Orozco relumbra como una mina brutal, inagotable y misteriosa.

No obstante, sin contradecir del todo a Margarita o al niño aquél de la primaria, quiero evocar aquí un instante, otro momento en el rostro del pintor, valiéndome de una vieja fotografía que supera ampliamente las dificultades de abordar con calidez y ligereza la talla de su persona. Se trata de la fotografía que antecede estas palabras y de la que, mejor aún, no se conoce autor, ni lugar o fecha. Ese trasfondo de espacio indeterminado y anónimo le viene bien pues ese es el trasfondo de su mundo, la marca de las ánimas y los personajes en su pincelada.

Debo mirar su persona una vez más para tomar un respiro ya de regreso de mi experiencia, ya sin los rasgos del infierno, el purgatorio y el cielo que he recorrido; dejar la marea alta atrás y mirar a cambio al hombre que viste y calza, a sabiendas de que pronto volverá a ser suplantado por la fuerza

del espacio descomunal que su obra representa. Sin embargo quiero verlo ahí, mientras dura, nada más por cumplir el ritual del adiós que mira el volumen y el contorno, la luz y la sombra salpicando el milagro peculiar de su persona en la tierra: en cada ojo una diagonal ardiente, la ceja derecha levemente alzada sobre los gruesos bifocales, el bigote de cuadrito, el cuerpo situado en el vértice del trueno que lo domina desde la cúpula inmensa de sus asombros, bajo ese sombrero gestual que parece trazado por él mismo, dentro de ese saco incansable, manchado y sin el menor pendiente por la tintorería. Mirarlo ahí, antes de volver a desaparecer, anegado en su propia humanidad, pleno en la carencia, con la sonrisa un poco satisfecha de haber disparado la mirada antes de que nosotros pudiéramos llegar a verlo.

Ver a José Clemente aparecer como si no importara del todo la mañana ocasional del día de su muerte, sino por el contrario y al amparo de esa brisa propiciatoria de mes patrio, hace 60 años, poder verlo de cuerpo entero, en su propia Muerte sin fin, ahíto de sí por ley de la creación y sitiado en su epidermis por el rigor extremo del oficio de las formas, su pagana devoción.

Y entonces sí, verlo desaparecer otra vez, mientras se escucha en la suave patria del temporal cómo crujen los esqueletos en parejas y cómo se hacen los siglos semanales.

## SIETE APUNTES PARA UN ESTUDIO DE PINTURA Y VERDAD: LA PALABRA ENMASCARADA

### UNO

*Pintura y verdad* es una experiencia privilegiada que revela y esclarece la indómita originalidad de José Clemente Orozco reafirmándolo como uno de los grandes pintores del siglo xx, no sólo por la exclusividad de su abismal aventura estética siempre tocada por la impronta de una mano poderosa, imperturbable en el aprovechamiento de un don y en el cumplimiento de un destino, sino además por la exigencia impuesta al espectador de atravesar sus propios límites, pues se trata de una obra que a su vez rebasa los límites de la pintura y el discurso literario o narrativo sin dejar de ser por ello pintura y narración de la mejor de las facturas. Sólo un artista de su talla puede darse el lujo de condensar en su pintura las palabras de tantos y de tanto, caballo bicéfalo, creador pentafásico que pinta, narra y canta

# A PORTRAIT, SEVEN NOTES AND A DRAFT FOR A STUDY OF PAINTING AND TRUTH: THE MASKED WORD

RICARDO CASTILLO

## THE PORTRAIT

After looking at the brimming codex or tragic poem painted by José Clemente Orozco in the course of his life, having been pierced by that indispensable human and national comedy, it is vital to take a breather and leave behind, for a moment, the cupolas, arches and battlefields of somber suffocation and uncontrollable fire and ask for a truce from this painting that projects on space the architecture of its own labyrinth, to complete the journey of the experience and look, not at the temporary body of work, but at the face of the man who made possible the nuptials of vertigo with serenity, and the *ménage à trois* of Painting with the Word and the Viewer.

Margarita Valladares de Orozco writes that her Clemente “was at first sight a stern, severe, hostile person, hard to approach.” I also shared this impression from the moment I saw a photograph of the painter from Ciudad Guzmán in my primary school; even now I remember him as a strange man radiating simultaneously seriousness and mockery, reservation and a straightforward look. It became somehow clear since then that to appreciate them better, both José Clemente and his painting no less, one should always place oneself at an initial suitable distance. Maybe because of that vanishing-

point perspective that governs his compositions, or because everything big should be looked at a distance first and then approached up to the point where our justified inquisitiveness allows. And as regards arousing curiosity, Orozco shines here like a brutal, boundless and mysterious source.

However, without fully contradicting either Margarita or that boy from primary school, I wish to evoke here an instant, another moment in the face of the painter, and resort to an old photograph that overcomes amply the difficulties of approaching the dimension of his character with either warmth or lightness. I am talking about the photograph preceding these pages, whose author, to make things even better, is unknown, as are the time and place where it was taken. That background, an undefined and anonymous space, becomes him: that would be the backdrop of his world, the stamp of the souls and characters in his brushstroke.

I have to look at his person once more to take a respite having returned from my experience and already free from the attributes of the hell, purgatory and heaven that I have traversed; I have to leave the high tide and look instead at the unexceptional man, in the understanding that soon he will be displaced by the force of the colossal space that his work represents. And

yet I want to see him there, while it lasts, if only to complete the farewell ritual that looks at volumes and outlines, at light and shade, splashing the peculiar miracle of his earthly self: a fiery diagonal in each eye, the right brow slightly raised over the thick bifocals, the tiny square moustache, the body placed in the vortex of that thunder that subjugates him from the immense cupola of his amazements, under that gestural hat that seems to have been drawn by him, inside that indefatigable, stained jacket devoid of any intention to go to the cleaners. To look at him there, before disappearing again, flooded by his own humanity, full amidst scarcity, with the slightly satisfied smile at having aimed his look before we were able to see him.

To see José Clemente turn up as if the occasional morning of the day of his death did not really matter, but quite the opposite and sheltered by that propitiatory national-month breeze of sixty years ago; to be able to see his full-length figure, in his own Death without End, full of himself by the law of creation, and besieged inside his own skin on account of the extreme rigor of the craft of shapes, his pagan devotion.

And then, yes, to see him disappear again, while in the sweet land of the storm we hear how skeletons creak in pairs and how the weekly centuries are formed.

## SEVEN NOTES FOR A STUDY OF PAINTING AND TRUTH: THE MASKED WORD

### ONE

*Painting and Truth* is a privileged experience that reveals and sheds light on the untamable originality of José Clemente Orozco, confirming him as one of the great painters of the twentieth century not only because of the uniqueness of his abyssal aesthetic adventure, always touched by the imprint of a powerful hand, unfazed while profiting from a gift and fulfilling a fate, but also because of the demands imposed on spectators to go beyond their own limits in face of a body of work that exceeds the boundaries of painting and literary or narrative discourse, without ceasing to be some of the best crafted painting and narrative there are. Only an artist of his magnitude can afford the luxury of condensing in his painting the words of so many and so much; bicephalus horse, pentaphasic creator who paints, tells and sings of emotions and sensations that will become words in the organism of the spectator, while remaining only painting in his skilled hand.

*Painting and Truth* represents the possibility of understanding the work of a formidable painter throughout the

emociones y sensaciones que serán palabras en el organismo del espectador, pero sólo pintura en su diestra mano.

*Pintura y verdad* representa la posibilidad de leer el trabajo de un enorme pintor a través de los años, en sus pormenores, desde las costuras de los estudios y bocetos, hasta la diversidad de técnicas y materiales que utilizó en los escenarios múltiples de su obra. Las páginas de este catálogo logran reunir de manera invaluable al Orozco disperso y múltiple; un libro que permite acercar la cara al Mural de murales que el infatigable artista estuvo ejecutando durante toda su vida, no sólo sobre las paredes públicas sino también en los papeles y lienzos privados. Pintó como quien hace una obra polifónica, con desarrollos independientes pero vinculados siempre por un diálogo con el espectador, la historia y la pintura misma intuyendo en la ejecución de cada cuadro una palabra enmascarada que condensa incontables palabras: código o Aleph, pintura que conversa siempre con el otro, con el hipócrita lector, su semejante.

#### DOS

Como un imposible Picasso introvertido, Orozco fue un pintor único que nunca se privó de ser otros que no fueran sino él

mismo. Por ejemplo el pintor que en 1916 expone sus estudios de mujeres y que desde entonces hasta el final de sus días elaborará el retrato más hermoso e inquietante que pueda haber de la múltiple mujer mexicana de la primera mitad del siglo xx, o el pintor que en aquellos días de la falda hasta el huesito enfrenta episodios de censura a causa del magnífico erotismo de sus dibujos; o el que, más tarde, trascendiendo barreras culturales consigue imponerse como un pionero del movimiento del arte público de los 30 y 40 en Estados Unidos; el pintor que influenció a generaciones sucesivas de artistas norteamericanos, entre ellos al joven Jackson Pollock; el pintor único que pasa por innumerables exploraciones y avatares estilísticos; el pintor de los frescos que mira a los ojos a El Greco o el expresionista o el constructivista o el de los cambiantes ejes cubistas; el pintor de masas que en Nueva York, ciudad de multitudes, elige sin embargo, pintar el pasillo solitario de un subterráneo; o el creador que piensa como arquitecto el mural de registros de su obra completa; o el que, en síntesis, inventa una pintura nacional y universal con la eficacia karateca de su gráfica, firme, veloz y precisa; o el pintor de la irreverente anexión de la caricatura, como arte mayor, a las obras de gran formato.

years, in its details, from the seams of the drafts and sketches to the diversity of supports and materials that he used in the multiple settings of his work. The pages of this book gather the disperse and multiple Orozco in a priceless volume that allows us to approximate our face to the Mural of murals that the untiring artist painted during his life, not only on public walls but also on paper and on private canvases. He painted the way someone writes a polyphonic piece, with independent developments linked by a dialogue with the spectator, with history and with painting itself, intuiting in the execution of each picture a masked word that condenses innumerable words—codex or Aleph—a painting in eternal conversation with the other, with the hypocrite reader, his fellow man.

#### TWO

Like an improbable introverted Picasso, Orozco was a unique painter who never abstained from being others that were none other but himself. For example, take the painter who exhibited his studies of women in 1916, and who from that moment until the end of his days would produce the most beautiful and perplexing portrait possible of the multiple Mexican woman of the first half of the twentieth century; or the painter who,

in those days when skirts came down to the ankle, faced episodes of censorship because of the magnificent eroticism of his drawings; or that one who, later on, transcending cultural barriers would position himself as a pioneer of public art in the United States in the 1930s and 1940s: the painter who influenced successive generations of North-American artists, among them the young Jackson Pollock. The only painter to go through countless explorations and stylistic changes; the painter of frescoes in the same league as El Greco, or the expressionist or constructivist of the changing cubist axes; the painter of the masses who in New York, city of multitudes, chooses to paint the solitary corridor of a subway; or the creator who thinks of the mural that will record his oeuvre as an architect would; or that one who, in short, invents a painting that is national and universal with the karate-like efficacy of his graphic: firm, fast and precise; or the painter of the irreverent addition of caricature as a high-art form, in large format works.

Or, also, for example, (skepticism does not annul mysticism), the José Clemente who dealt with religious themes, with organic and metaphysical landscapes, the heterodox creator of *Cristo destruyendo su cruz* (Christ Destroying his Cross),

O, por ejemplo, también (lo descreído no quita lo místico), el José Clemente de temas religiosos, de paisajes orgánicos y metafísicos, el heterodoxo creador del *Cristo destruyendo su cruz* o el de la piedad humana ante el martirio divino de San Esteban. Orozco pinta el momento de la resurrección de Lázaro, humano en cueros, a la intemperie; deja la huella de un San Francisco solidario con los desgraciados, pero al mismo tiempo nos lega la estampa del repulsivo sacerdote o la imagen del diablo en el templo de Jesús el Nazareno. Un heterodoxo que también supo dejar su inscripción de fuego, como vigente advertencia al pintar jueces sucios en el Supremo Tribunal de Justicia y prostitutas, en vez de musas, en la *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes. ¿Qué se puede decir del enigmático señor que pinta al final de sus días la cabeza con otra cabeza adentro?

Tal vez se trate de la gestación de quien pinta al que será.

Orozco es un pintor único y quién sabe cuántos más. Por otra parte, estas palabras quisieran detenerse en el pintor del desbordamiento del lenguaje de la pintura; el pintor que al rebasar su propio lenguaje incorpora a su arte singular un cronista sagaz, un profundo narrador y un poderoso poeta. Hay una “literatura pintada” en la narración y el lirismo del imaginario

que compone el mural global de su obra. El luto humano y los días terrenales de una generación que en los tiempos difíciles encontró los carnavales más divertidos y alegres. Una gran historia de rancheros y ciudadanos, con un aire balzaciano, pero con el realismo roto, expuesto como un hueso o un cráneo, más allá del tema y la narración, gracias a la peculiar destreza para detener el movimiento de la pintura en la poesía del instante. Orozco no pinta anécdotas, pinta climas, horas del día, instantes que abarcan el panorama de la vida. En la pintura de José Clemente Orozco la sensación domina a la posibilidad abierta de anécdota. Se trata del momento irrepetible de la imagen, palabra potencial, sin palabras.

#### TRES

La pintura de Orozco está vinculada a la palabra; pero no a la palabra escrita a la que él renuncia negándose a escribir la segunda parte de su autobiografía sino a una palabra ancestral, enmascarada, casi perdida, que sólo la imagen plástica podrá subsanar. Orozco prefirió pintar y no escribir; pero no necesariamente porque no le importaran las palabras, sino porque tal vez le importaban más las palabras del anónimo espectador, que

or of human compassion before the divine martyrdom of St. Stephen; Orozco paints the moment of Lazarus' resurrection, a naked creature, exposed to the elements; he leaves the trace of a St. Francis committed to the wretched, while simultaneously handing us down the image of a revolting priest, or that of the devil in the temple of Jesús el Nazareno. He is a heterodox that also knew how to leave his fiery inscription, as a current warning, when he painted the corrupt judges of the Supreme Court, and prostitutes instead of muses in his *Catarsis* at the Palacio de Bellas Artes. What can be said of the enigmatic man who at the end of his days paints a head with another head inside?

It could be the gestation of him who paints that which he will become.

Orozco is a unique painter and who knows how many more. On the other hand, these words would like to make a stop at the painter who overflows the language of painting; the artist who, reaching beyond his own language, incorporates to his exceptional art the sharp chronicler, the profound narrator and the powerful poet. There is a “painted literature” in the narrative and lyricism of the imaginary that composes the global mural of his work: human mourning and the earthly

days of a generation that during difficult times found carnivals more fun and merrier; a great history of ranchers and city dwellers, displaying a Balzaquian air, but with a broken realism, exposed as the bone of a cranium, beyond the topic and the narrative, thanks to that peculiar ability to stop the movement of painting in the poetry of an instant. Orozco does not paint anecdotes; he paints climates, times of the day, instants that encompass the panorama of life. In José Clemente Orozco's painting, sensation rules over the open possibility of the anecdote. It is that unrepeatable moment of the image, a potential word, wordless.

#### THREE

Orozco's painting is linked to words; not to the written word, to which he would renounce by refusing to write the second part of his autobiography, but to an ancestral, masked, almost lost word, that only the plastic image may restore. Orozco preferred painting to writing; not necessarily because he did not care for words, but maybe because the words of the anonymous spectator—the words that he was fully aware of provoking in others—were more important to him than his own. There is an unrelenting will to communicate in Orozco, an

las suyas propias. Las palabras que tenía plena conciencia de poder provocar en los demás. Hay una inflexible voluntad de comunicar en Orozco, un artista que siempre tiene algo qué decir a quien mira sus imágenes. Pero no se trata enteramente de lo que dice el pintor, quien por otra parte se rehusa a ilustrar, sino que, por el contrario, será el propio espectador, sometido al estímulo de la pintura, quien ha de encontrar las palabras que se despiertan en el portentoso mecanismo de su grafía.

Una pintura que se despliega a partir de la carencia de una palabra total, imagen de una irrefrenable y esencial palabra crítica, viva y concentrada en el lugar mismo de la pintura. José Clemente Orozco fue un artista pensante que exploró y problematizó su práctica, dedicado a elaborar su propio concepto de pintura más allá de las tendencias de la época, más allá incluso de los equívocos que las tendencias de la época ocasionaron en cierto momento en la recepción de su obra. Jorge Cuesta ya lo advertía en 1934, cuando comenta su escasa influencia en la pintura joven mexicana de aquellos años:

Los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo del que la fantasía

de Orozco se apodera. Da idea su pintura de que, así como es original e inaccesible su fundamento, son estériles y nulas sus conclusiones, pues no hay en ella, en efecto, la prolongación ni el nacimiento de ninguna escuela tradicional o moderna, exótica o nacional. Parece que hubiera escogido para él el más estéril de los territorios, el menos hospitalario de los climas".

#### CUATRO

Las cartas escritas por Orozco a Jean Charlot nos enteran de las sutiles razones del autoexilio a los territorios aparentemente estériles, de climas nada hospitalarios, en los que Jorge Cuesta sitúa estéticamente a nuestro pintor, acaso reconociéndolo como otro de sus contados coetáneos. Una carta escrita en 1928 permite deleitarnos con la complicada naturaleza de su pasión por la pintura. En ella, a pesar de mostrar el mejor de los gustos por Renoir, Derain y Matisse, llegando a exclamar: "si yo poseyera una de esas telitas", Orozco no deja dudas acerca de su poética al ordenar sus entusiasmos:

Es la primera vez que veo arte moderno y no echo de menos al arte antiguo. Pintura pura, sin rodeos [...] da mucho gusto

ver esos cuadros y queda uno contento y satisfecho el resto del día [...] Lo de Derain son bustos de mujeres, carnosos y profundos. Matisse es color y luz, frescura, serenidad.

Sin embargo José Clemente no puede evitar rematar con franqueza, para colocar las cosas en su sitio: "Estos pintores viven en el jardín con amigas [...] y buena casa. [...] Nosotros somos los revolucionarios, los malditos, los muertos de hambre". Orozco siempre supo lo que deseaba para su pintura, sin importarle las inclemencias de una tierra sin promesa que a final de cuentas vino a ser su tierra pródiga. Ni el rancor en el momento de desamparo ni su saludo a Rimbaud y Baudelaire al reconocerse maldito y muerto de hambre ni la tenacidad de quien es consciente de tener un universo plástico en la mano le impiden admirar de la mejor manera obras que él no intentaría nunca, embelesado en una felicidad que no le corresponde.

#### CINCO

El hombre tecolote, como alguna vez se llamó a sí mismo, no comparte la consigna aquella de "no hay más camino que el nuestro"; sabe, por ser José Clemente, que no tiene ni quiere más

camino que el suyo. Lo sabe sobre todo su pintura. Su ejecución, el ADN de su trazo, lo que la pincelada específicamente humana imprime de por sí, al margen de una idea o un tema, esa cualidad natural que podemos llamar el centro del genio de Orozco. Sin embargo, hay que decir también que algo sabe de ese camino personal y único su enorme intuición literaria, su maestría de artista de palabras pintadas, para dotar a la práctica de la pintura, como paso incontrolado, inevitable, el legítimo regalo de diversos géneros narrativos o literarios que abarcan la crónica, el despiadado retrato de sociedad, el lirismo infalible del momento preciso en la imagen o la mejor tradición de la caricatura como texto o la hipérbole literaria entre muchos de sus títulos y obras o el dibujo como reportaje gráfico del ocio de la colectividad: sus registros expresivos llegan a lo operístico, van al teatro y al ballet, se pasean por el burdel, el cabaret y la cantina solucionando diferentes problemas en cada tesitura y espacio correspondiente. En sus telas, papeles y muros pintados se desarrolla la tragedia escénica de un México que sigue siendo el más perturbador de todos, el más intenso, alegre y triste también. Un México casi tan vergonzante como el actual, pero que es capaz, por sí solo, de erigir el espejo enterrado de

artist who always has something to say to those who look at his images; but it is not entirely about what the painter—who on the other hand refuses to do illustrations—says; on the contrary, it will be the spectator himself, subjected to the stimulus of the painting, who will find the words that are awoken in the awesome mechanism of his craft.

His is a painting that unfolds from the lack of a consummate word, image of an unstoppable and essential critical word, alive and concentrated in the space of painting itself. José Clemente Orozco was a thinking artist who explored his practice and made it problematic, who devoted himself to the creation of his own concept of painting going beyond the trends of that period, even beyond the misunderstandings that the trends of that period caused at a certain moment in the reception of his work. Jorge Cuesta had seen this already in 1934, when commenting on his scant influence on young Mexican painters of those years:

The youngest Mexican painters find almost barren for their inspiration the field occupied by Orozco's fantasy. His painting gives the idea that, as original and inaccessible as its foundation is, as sterile and null its conclusions are; as indeed within

it the continuation or birth of a traditional or modern, exotic or national school are nowhere to be found. It seems as if he had chosen for himself the most sterile of territories, the least hospitable of climates.

#### FOUR

The letters written by Orozco to Jean Charlot inform us of the subtle reasons for exiling himself to the apparently sterile territories of harsh climates where Jorge Cuesta, perhaps acknowledging him as another one of his few contemporaries, places the aesthetics of our painter. A letter written in 1928 allows us to enjoy the complicated nature of his passion for painting. In it, despite showing a great liking for Renoir, Derain and Matisse, and exclaiming, "if only I owned one of those little canvases!" Orozco leaves no doubts about his poetics when setting his enthusiasms in order:

This is the first time I see modern art and I do not miss old art. Pure painting, no dilly-dallying [...] it gives a lot of pleasure to see those pictures and one stays happy and content the rest of the day [...] Derain's thing is women's busts, all fleshy and deep. Matisse is color and light, freshness, serenity."

However José Clemente cannot refrain from frankness and closes off putting things in their place: "These painters live in gardens, with girlfriends [...] and a good home. [...] We are the revolutionaries, the damned, the famished ones." Orozco always knew what he wanted for his painting, without minding the harshness of a land without promise that at the end of the day wound being his prodigal land. Not even the rancor at the time of neglect nor his salute to Rimbaud and Baudelaire when he recognizes himself as damned and famished nor his tenacity as someone aware of holding an artistic universe in his hand prevented him from admiring in the best way those works that he would never attempt, enthralled by a happiness that did not belong to him.

#### FIVE

The owl man, as he called himself once, does not share the motto "there is no other way but our way." Being José Clemente, he necessarily knows that he does not have nor wants any other way but his own. It is his painting that knows this above all, his execution, the DNA of his line, what the specifically human stroke imprints independently of an idea or a subject, that natural quality that we can call the core of Orozco's

genius. However it must be said that his enormous literary intuition also knows something of that personal and unique road, as does his mastery as an artist of painted words that enables him to bestow the practice of painting—an uncontrollable, unavoidable step—the legitimate gift of diverse narrative genres. These include the chronicle, the pitiless portrait of society, the infallible lyricism of the precise moment on an image or the best tradition of cartoons as text or the literary hyperbole in many of his titles and works or drawing as an illustrated report of collective idleness: his expressive accounts reach operatic heights, and go to the theater and the ballet or stroll through brothels, cabarets and cantinas, solving different problems in each corresponding ambiance and space. On his canvases, papers and painted walls develops the scenic tragedy of a Mexico that is still the most disturbing of all, the most intense, joyful and also the saddest. A Mexico almost as shameful as that of today, but capable of raising the buried mirror of an identity that only a few wish to see. A mirror that questions us by reflecting the identity of those ghosts that are so uncomfortable to see.

Orozco's work is to muralism what *Pedro Páramo* is to the novel of the Revolution. Solitary works, extremely unique cuts

una identidad que ya muy pocos quieren ver. Un espejo que nos cuestiona al reflejar la identidad de los fantasmas que resulta incómodo ver.

La obra de Orozco es al muralismo lo que *Pedro Páramo* es a la novela de la revolución. Obras solitarias, cortes singularísimos en la tendencia del conjunto. Su trabajo incorpora a la iconografía americana los fantasmas que el propio Rulfo tardará varias décadas en dar a conocer, mexicanos inéditos en nuestra pintura. Los murmullos de los vivos y los muertos que no habían podido entrar en la Historia. Y entonces los fantasmas salieron de sus costuras en carne y hueso, desnudos o sucios o borrachos o abusivos o lujuriosos; ahorcados o fusilados, tendidos con una sábana blanca encima o echados a la fosa común. El velorio como producto del ocio forzoso, la muerte como el suceso social por excelencia. Orozco aborda todos los aspectos de la naturaleza humana y no teme ofender o desagradar; es la conciencia crítica, el emplazamiento ético lo que mueve su trabajo. Orozco puede ser macabro o despiadado pero nunca regaña o se prodiga en consejos. Sus simpatías están con la gente atrapada entre dos fuegos, o personas inmersas en la cotidianidad del ocio humano en la

refriega. El poder de su poesía es capaz de narrar el polvo y su sabor en la boca, capaz de hacernos escuchar el silencio de la batalla antes del primer soldado y el primer tiro, de percibir el olor de la tropa en la retaguardia, con días sin bañarse, la virulencia y los lamentos en el hospital de campaña, el humo de la pólvora en los ojos doloridos al comprender cuánto fuego puede caber en el espacio.

#### SEIS

Pinta también una épica y un país que no es posible pensar sin el desconsiderado soporte de las mujeres: madres colectivas, soldaderas, enfermeras, locas, prostitutas, gatas peleando sobre el piso pegostioso por un hombre que seguramente no valía ni un tirón de greñas; o bien la indefensa novia del general o la belleza eterna de la carbonera o la inocencia acicalada de una niña entre putas; la deseada joven virginal o la violada ante la indiferencia de los demás. El machismo como único baluarte, como el único camino seguro al desquiciamiento y a los prestigios apetecibles de los excesos de poder, un camino complacido en el látigo y el sacrificio humano. Un carnaval colorido y doloroso de mujeres y hombres anónimos, cotidianos,

sin rostro, que caminan dando la espalda al cuadro; o esos otros y otras que miran insolentes hacia el espectador, evocando la farsa y el esperpento de la gesta, la derrota desnuda de la gleba y la grotesca Victoria de unos cuantos. No la ilustración de la Historia sino la avasallante emoción de una aventura que alcanza su punto de fuga al encontrar su destino.

#### Siete

Orozco, ser de palabra, al encontrar en su destino a Margarita, le escribe: "Siento que mi corazón ha ido creciendo poco a poco hasta ser más grande que yo mismo, más grande que todo, más y más sensible, más y más ardiente".

Estas palabras escritas con su mano de pintor lo explican todo, su gran pasión por las mujeres y los hombres arrojados a la intemperie de la vida, pero sobre todo explican el origen de la fuerza y el poder de su pintura. Un corazón que había rebasado todos los límites, cautivo en una palabra demasiado grande, enmascarada.

#### BOCETO

José Clemente Orozco inventa también, en nuestra literatura, un irrepetible género literario.

in the collective trend. His work incorporates into American iconography those ghosts that Rulfo himself would unveil decades later; those Mexicans never seen before in our painting. The murmuring of the living and the dead who were not able to enter into History. And then the ghosts left behind their seams in flesh and bone, naked or dirty or drunk or abusive or lusty, hanged or shot, laid under a white sheet or flung into the common grave. The wake as product of forced idleness, death as the social event par excellence. Orozco tackles all aspects of human nature and is not afraid of offending or degrading; what move his work are his critical awareness and ethical stance. Orozco can be macabre or ruthless but he never reprimands or volunteers advice. His sympathies lie with those who are trapped between two fires or those who are immersed in the commonness of human idleness during conflict. The power of his poetry is capable of narrating dust and the way it tastes in the mouth; it is capable of making us listen to the silence of battle before the first soldier and the first shot, of perceiving the smell of the rear troops, several days gone without bathing; the contagion and the wailing at the battlefield hospital; the smoke of powder in the eyes, sore at understanding how much fire can fit in space.

#### SIX

He also paints an epic and a country that is unthinkable without the selfless support of women: collective mothers, women soldiers, nurses, lunatics, prostitutes, cats fighting on sticky floors for a man who surely was not worth even a pull of the hair; or also the defenseless girlfriend of the general or the eternal beauty of the coal girl or the prim innocence of a child among whores; the desired virginal young girl or the woman raped before everyone else's indifference. Machismo as the sole refuge, as the only safe way to disarray and to the desirable prestiges brought by excess of power, a path that thrives on the lash and on human sacrifice. A colorful and painful carnival of anonymous women and men, ordinary, faceless, walking with their backs to the painting, or those others that look, brazen, at the spectator evoking the farce and the folly of exploits, the naked defeat of the land and the grotesque Victory of a few. Not the illustration of History but the overwhelming emotion of an adventure that reaches its vanishing point as it finds its destiny.

#### SEVEN

Orozco, a man of his word, when finding Margarita in his destiny, writes to her: "I feel that my heart has been growing little by little to become larger than myself, larger than everything, more and more sensitive, more and more ardent."

These words written with his painter's hand explain everything, like his great passion for those women and men flung

into the elements of life, but above all they explain the origin of the strength and power of his painting. A heart that had surpassed every limit, captive in a word way too big, masked.

#### SKETCH

José Clemente Orozco invents also in our literature an unrepeatable literary genre.

# J. C. OROZCO EN TORNO A 1924

TERESA DEL CONDE

<sup>1</sup> Hablar hoy sobre José Clemente Orozco no deja de ser un lío. Si se revisan el acervo crítico y la amplia bibliografía que su persona y su obra han generado, las consideraciones actuales podrían tender a ser repetitivas y, por lo tanto, hasta los posibles errores corren el riesgo de reiterarse.

Es cierto; hoy día, a sesenta años de su muerte sabemos más acerca de él que en etapas anteriores, pero de allí no es pertinente deducir que exista un mayor conocimiento o una mejor valoración de su obra. Como afirmó en 1979 Jorge Alberto Manrique en el simposio *José Clemente Orozco: una relectura*, organizado en Guadalajara y al que habré de referirme después, el saber más cosas no equivale a conocer mejor; aunque es cierto que el contar con un número mayor de aproximaciones, como las que han deparado, entre otros, Fausto Ramírez y Renato González Mello,<sup>1</sup> nos permite tanto apoyar lo que queremos decir, como tener en cuenta enfoques inéditos y sobre todo analizar algunos puntos utilizando fundamentos de mayor solidez.

<sup>1</sup> Renato González Mello. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008, 441 pp. que incluyen índice onomástico.

El título de este libro: *Orozco: pintura y verdad* no se refiere en forma alguna a la existencia de una verdad única, con carácter de axioma, sino a lo que el pintor consideraba como "verdadero" respecto a la pintura. En todas formas conviene recordar que él bautizó como *La verdad* una de sus más peculiares series de dibujos, y el título, como buena parte de lo que realizó a lo largo de su vida, es enigmático. Los enigmas invitan, desde luego, a las interpretaciones; y en el caso de Orozco estas no son sólo numerosas, sino que, como interpretaciones que son, resultan a veces poco congruentes entre sí. Lo que puede admitirse como cierto es que las obras transmiten mensajes con frecuencia y que estos, como los de Fernando Pessoa, suelen ser de carácter multívoco.

Es evidente que los muralistas de la primera fase fueron quizás los únicos, tanto en su momento como posteriormente, en involucrar a México en la historia artística y cultural del siglo xx; y aun publicaciones tan abreviadas como el *Concise Dictionary of Art and Artists* publicado por Oxford University Press contiene entradas sobre los Tres Grandes y además sobre Tamayo y José Guadalupe Posada. En su tercera edición aparece ya Frida Kahlo, cuyo *output* como pintora (no así como

personaje generador de mitos) es minúsculo si se compara con las creaciones de los artistas hasta ahora mencionados.<sup>2</sup> Por cierto, Orozco y Frida se conocieron y hay fotografías que ilustran la simpatía, o hasta el atractivo, que la pintora de la eterna herida abierta provocaba en "el Goya Mexicano" apelativo que para su gran disgusto le adjudicó José Juan Tablada en marzo de 1924.<sup>3</sup>

Las analogías con otros artistas mencionados por Tablada en aquel artículo, que salió a la luz en inglés para ser traducido y reproducido en otras publicaciones, son lo contrario a ofensivas; pero hay que considerar que Tablada aborda sólo la etapa de las ilustraciones y *La casa del llanto*, cuando precisamente en marzo de 1924 Orozco está pintando en San Ildefonso, y además aparece el primer número de *El Machete*, órgano de

<sup>2</sup> La bibliografía sobre Frida Kahlo conforma hoy día un *corpus* superior a la de J. C. Orozco. Excluyendo publicaciones y productos que no son otra cosa que negocios lucrativos, hay que admitir que existen varios títulos y autores recomendables que procuran analizar el fenómeno de la fridomanía. Mi libro de 1993, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, ha sido reeditado varias veces, con correcciones, addendas y nuevos prólogos, por Plaza y Janés, Random House y Mondadori. La última reimpresión aumentada es de 2005.

<sup>3</sup> "Orozco, el Goya Mexicano" es un largo artículo de José Juan Tablada publicado en la revista *International Studio* en Nueva York, en marzo de 1924. Orozco por entonces

prensa del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores —del que fue miembro— que ilustró en números subsecuentes.

A Tablada, establecido en Nueva York desde 1923, le interesó seguir destacando el aspecto inicial de la obra de Orozco debido a que lo relacionó con su propio ánimo de poeta modernista. En aquel momento conocía la producción orozquiana como dibujante y acuarelista y dada su información visual estaba familiarizado con obras de Daumier, Aubrey Beardsley, Whistler, etcétera. Tanta comparación insistente no fue del gusto del "homenajeado", quien, como se sabe, siempre quiso ser él mismo, lo cual a su parecer implicaba encontrarse libre de "influencias". Se quejó del título de Tablada en una carta dirigida a Lawrence E. Schmeckebier cuando el investigador

pintaba los murales del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria. Le chocó sobremodo el título de Tablada, quien se refiere principalmente a sus dibujos de prostíbulos y a las ilustraciones en *El Malora*. Alaba su disposición humorística e irónica y su destreza como dibujante. Lo equipara a Constantin Guys, Daumier y Toulouse-Lautrec. "Merecía ser llamado el Goya Mexicano por su humor amargo, su vena caprichosa y el inquietante y casi torturante aspecto del que se vale para poner de manifiesto los esenciales de la sombría humanidad que pinta". Acompañado de un comentario, lo traduce y lo incluye en mi libro *José Clemente Orozco. Antología crítica*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982. Col. Cuadernos de Historia del Arte 13.

# JC OROZCO ABOUT 1924

TERESA DEL CONDE

<sup>1</sup> Talking about José Clemente Orozco today is still a challenge; if we review the wealth of criticism and the ample bibliography that his personality and his work have generated, current considerations are likely to be repetitious, and even potential mistakes run the risk of being reiterated.

It is true that today, sixty years from his death, we know more about him than in earlier times; still it would not be pertinent to deduce that there is now a deeper knowledge or a finer evaluation of his work. As Jorge Alberto Manrique declared in the symposium that under the name *José Clemente Orozco: una relectura* (*José Clemente Orozco: A Rereading*) was carried out in Guadalajara and to which I will refer below, having more information is not tantamount to having a better understanding. But it is also true that counting on a greater number of approaches—like the ones offered by Fausto Ramírez and Renato González Mello,<sup>1</sup> among others—allows us to sustain what we want to say, to keep in mind original viewpoints and above all to analyze some issues on more solid footing.

It is evident that the muralists of the first phase, both during their own time as well as afterwards, were perhaps the only ones to position Mexico in the artistic and cultural history of the twentieth century; and even a publication as compact as the *Concise Dictionary of Arts and Artists* published by the Oxford University Press has entries for the three great ones as well as for Tamayo and José Guadalupe Posada. In their third edition they include Frida Kahlo, whose output as painter (as opposed to her power to generate myths) is minuscule in comparison to the work of the artists mentioned

above.<sup>2</sup> Incidentally, Orozco and Frida knew each other, and there are photographs that show the sympathy—and even attraction—that the painter of the eternal open wound awakened in the "Mexican Goya", a title that Juan José Tablada gave him, to his great annoyance, in March 1924.<sup>3</sup>

The analogies to other artists brought up by Tablada in that article—published in English and translated and reprinted in other publications—are far from deprecatory; and it should be taken into account that Tablada was referring there to his stage as an illustrator and to *La casa de llanto*, (Houses of Crying). On the other hand it was precisely in March 1924 that Orozco was painting in San Ildefonso and that the first issue of *El Machete*—printed organ for the Union of Workers,

Technicians, Painters and Sculptors to which he belonged and whose subsequent issues he would illustrate—appeared.

For Tablada, a New York resident since 1923, the interest in highlighting the initial approach of Orozco's work lay in the connection he saw with his own essence as a modernist poet. At the moment he was acquainted with Orozco's production as draughtsman and watercolorist, and his visual information included the works of Daumier, Aubrey Beardsley and Whistler, among others. This insistence in comparing him was not agreeable to the "honored" artist, who only wanted to be himself, which to him meant being free from any "influences." He complained of Tablada's labeling in a letter he wrote to Lawrence E. Schmeckebier when the North-American researcher

<sup>1</sup> Renato González Mello. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2008, 441 p. including of names index.

<sup>2</sup> The bibliography on Frida Kahlo makes up a larger corpus than that of JC Orozco. With the exception of those publications and products that are nothing else but profitable businesses, it should be accepted that there are many praiseworthy titles and authors that attempt to analyze the Fridomanía phenomenon. My book of 1993, *Frida Kahlo, la pintora y el mito*, published by the Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, has been reprinted several times in revised editions with corrections, addendas and new prologues by Plaza y Janés, Random House and Mondadori. The last revised edition is from 2005.

<sup>3</sup> "Orozco, the Mexican Goya" is a long article by José Juan Tablada published in the March 1924 issue of the International Studio magazine in New York. At the time Orozco

norteamericano se encontraba recopilando material para su libro *Modern Mexican Art*, publicado en 1939:<sup>4</sup> "For many, many years it has been a mystery to me why all writers compare me with Goya. Of course it is a very great honour, but I am very, very tired of it,"<sup>5</sup> afirmó el jalisciense.

Yo pienso que a nadie en ese tiempo, ni siquiera a él mismo, le disgustó la comparación con Goya. En lo que habría que parar mientes, creo yo, es en que Tablada inicia su artículo refiriéndose a Diego Rivera en primer término, dedicándole elogiosas parrafadas, y esto alimentó el enojo orozquiano. El poeta y ensayista conoció el mural *La creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, el ex colegio jesuita de San Ildefonso, pero debido a que se estableció en Nueva York en 1923, no llegó a ver los prolegómenos de los murales de Orozco en el patio grande, mismos que, como es sabido, al año siguiente fueron objeto de agresión por parte de las "damas católicas" y de los propios estudiantes. Jean Charlot lo relata así:

Las pinturas de J. C. Orozco y D. A. Siqueiros, pinturas en curso de ejecución actualmente, han sido lapidadas y mutiladas por un grupo de estudiantes de la Preparatoria. Los periódicos han presentado el asunto en un tono de guasa y la patada del burro al león agonizante fue dada copiosamente por un joven poeta (Salvador Novo en *El Universal Ilustrado*). [...] Los frescos de Orozco, apedreados por la élite social futura del país, no son sino unos ejemplos tomados entre mil de esta ley: siempre luchará (sin otra razón que la de su perversión) el mediocre contra el superior, ya que éste, en su desdén o repugnancia, rehusa defenderse, quedando así como una fácil víctima de las coces de sus enemigos. [...] ¿Qué iba a hacer la autoridad? Lo que hizo: suspender la obra, castigando a los pintores por haber pretendido crear belleza para unos individuos que no saben qué hacer con ella.<sup>6</sup>

Charlot tenía razón salvo en esto: ¿qué se entendía entonces por el término "belleza"? Las idealizaciones académicas

<sup>4</sup> Lawrence Schmeckebier. *Modern Mexican Art*. University of Minnesota Press, 1939.

<sup>5</sup> La carta está reproducida en el *Orozco* de Luis Cardoza y Aragón. UNAM, 1960.

was gathering material for his book *Modern Mexican Art*, published in 1939:<sup>4</sup> "For many, many years it has been a mystery to me why all writers compare me to Goya. Of course it is a very great honour, but I am very, very tired of it."<sup>5</sup>

I think that nobody in those days, not even himself, was upset by the comparison to Goya. What should be borne in mind, though, I believe, is that Tablada started off his article talking about Diego Rivera in paragraphs full of praise igniting thus Orozco's anger. The poet and essayist had seen Rivera's mural *La creación* in the Anfiteatro Bolívar of the Escuela Nacional Preparatoria, the former Jesuit college of San Ildefonso, but because he had gone to live in New York in 1923, he was not able to see the prolegomena of Orozco's murals in the main patio, which were the object of an attack perpetrated by the "Catholic ladies" and the students themselves. According to Jean Charlot's account:

The paintings by JC Orozco and DA Siqueiros, presently in the process of execution, have been stoned and mutilated

by a group of students of the prep school. Newspapers have portrayed the issue in a jokingly manner, and the donkey's kick to the dying lion was given precisely by a young poet (Salvador Novo in *El Universal Ilustrado*) [...] The stoning of Orozco's frescos by the future social elite of the country is only one among thousands of examples of that law whereby mediocre individuals will always fight superior people for no other reason than that of their perversity, as the latter, full of disdain and repugnance, refuse to defend themselves thus remaining easy victims of their enemy's boot. [...] What were the authorities supposed to do? What they did: stop the work, thus punishing painters for attempting to create beauty for individuals who know naught what to do with it.<sup>6</sup>

Charlot was right except for this: What was it that people understood by the term "beauty" in those days? Academic idealization was still fashionable, and Orozco was known in some circles as the painter of "monotes".<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Charlot's article was published in *Eureka*, the periodical of the Preparatory School students, in August 1924, as an answer to an article by Salvador Novo printed on July 3 of the same year in *El Universal Ilustrado*.

\* Translator's note: childlike drawings or primitively drawn figures.

estaban aún a la orden del día y a Orozco se le conocía en algunos ámbitos como el pintor de "los monotes".

Se ha dicho que las agresiones a los murales, producto de discrepancias, sumadas a la renuncia del ministro José Vasconcelos —efectiva el 3 de julio de 1924— provocaron la expulsión de los muralistas de San Ildefonso. Pero también es preciso tomar en cuenta que el poderoso líder sindical de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) Luis N. Morones, considerado por muchos como un gángster, fue caricaturizado después y eso da pie para pensar que la renuncia exigida a Vasconcelos indicaba antagonismo entre Vicente Lombardo Toledano, entonces director de la Escuela Nacional Preparatoria, y el propio Ministro de Educación.

Orozco regresó a la Preparatoria en 1926 y borró buena parte de lo que ya había realizado en la planta baja del patio grande. De los murales originales, después modificados, se conservan fotografías de Tina Modotti y dos esquemas realizados por Víctor Anzures,<sup>7</sup> además de la reconstrucción

<sup>7</sup> Los dos esquemas difieren entre sí. En ambos aparece la primera versión del *Cristo destruyendo su cruz*. Orozco dejó intacta sólo la cabeza en su versión definitiva.

también dibujística que hiciera Jean Charlot, reproducida en su libro *The Mexican Mural Renaissance*.

Durante aquel intervalo sólo Diego Rivera siguió pintando tanto en la Secretaría de Educación Pública como en Chapingo. En ese entonces Orozco disfrutó del patronazgo de don Francisco de Iturbe, dueño de la Casa de los Azulejos, donde pintó el mural *Omnisciencia*, cuya tónica iconográfica es de carácter esotérico, como lo fueron en buena medida no pocas de las representaciones que el pintor decidió suprimir.

Además de su experiencia inicial en Orizaba al lado del Dr. Atl, fundador de *La Vanguardia* y organizador de una "confederación revolucionaria", pintó allí un mural en la Escuela Industrial, por encargo del sucesor de Vasconcelos, Dr. José Manuel Puig Casauranc. Lo hizo en dos semanas "y sin más ayuda que la de un albañil", según lo declaró a Alma Reed posteriormente.<sup>8</sup>

Con su desfachatez consabida, en su llamada *Autobiografía* afirma que "la vida en Orizaba fue de lo más alegre y divertido. Todos trabajábamos con entusiasmo", él como caricaturista

<sup>8</sup> Alma Reed. *Orozco*. México. Fondo de Cultura Económica, 1<sup>a</sup> edición, 1955. Se reeditó en 1983. Ver p. 12.

During that interval the only one who continued working both in the Secretaría de Educación Pública and in Chapingo was Diego Rivera. At the time Orozco enjoyed the patronage of don Francisco de Iturbe, owner of the Casa de los Azulejos, where he painted the mural *Omnisciencia* whose iconography is of an esoteric nature, as was the case with a lot of representations that the painter chose to obliterate. In addition to his first experience in Orizaba alongside Dr. Atl, founder of *La Vanguardia* and organizer of a "revolutionary confederacy", he painted a mural at the Escuela Industrial of Orizaba, upon request from Vasconcelos's successor, Dr. José Manuel Puig Casauranc. He finished it in two weeks "and with the sole help of a mason," according to what he would tell Alma Reed later.<sup>8</sup>

With his well-known brazeness, in what has been called his *Autobiography* he goes on to state that "life in Orizaba was really joyful and fun. We all worked with enthusiasm," he as cartoonist and Francisco Romano Guillemín as an engraver. But he would find it impossible to remove himself from the events

<sup>8</sup> Alma Reed. *Orozco*. México. Fondo de Cultura Económica. 1<sup>a</sup> edition, 1955. It was reprinted in 1983. See p. 12.

y Francisco Romano Guillemín como grabador. Pero no le es posible abstraerse de lo que sucedía en su entorno: "Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas."<sup>9</sup> Ni siquiera es necesario acudir a este testimonio; hay innumerables dibujos, entre otros los de *Méjico en la Revolución*, que hablan por sí solos del impacto que recibió tanto en aquel entonces como después, ya en la capital. Pero su arranque como pintor de la Revolución ocurre primero en Orizaba con el fresco *Revolución social* y luego cuando regresa a la Preparatoria.

2

Cuando tuvo lugar el ya mencionado coloquio internacional *José Clemente Orozco: una relectura* en el Centro Cultural Cabañas de Guadalajara, en 1979, Jorge Alberto Manrique, quien lo convocara en su condición de director del Instituto de Investigaciones Estéticas en ese momento, afirmó que nuestros pareceres sobre el pintor estaban en exceso condicionados por las invaluosas

<sup>9</sup> José Clemente Orozco. *Autobiografía*. p. 44 y 45 de la edición de Era. México, 1970, cedida por Ediciones de Occidente, 1945.

aportaciones de Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón. Y es cierto; por entonces pasábamos por alto otras apreciaciones y aquella "relectura" propició que las retomásemos.<sup>10</sup> No sólo eso, en la medida de nuestras respectivas posibilidades, quienes participamos volvimos a encarar los murales, incluidos los realizados en los Estados Unidos, e igualmente observamos dibujos, grabados, litografías y obra de caballete. La principal ganancia fue esa.

La posibilidad de una nueva revisión se reitera ahora, bajo otras circunstancias, a través de la exposición homenaje y del volumen que los posibles lectores tienen en sus manos y al que se suma la indispensable antología donde se recogen textos anteriores.

Cualquier pretendida aproximación al año 1924 por lo que respecta a Orozco cuenta con un antecedente que no puede

<sup>10</sup> En 1983 vio la luz el libro que recogió los trabajos presentados entonces. *Orozco: una relectura*. Dirección General de Publicaciones, UNAM. México, 1983. Por orden de aparición en el mismo, contiene ensayos de Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Jacqueline Barnitz, Xavier Moyssén, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique y Alicia Azuela, precedidos por una presentación del entonces rector Octavio Rivero Serrano y una advertencia de Xavier Moyssén.

happening around him: "Trains were blown up. In the portals of churches wretched Zapatist peasants, who had fallen prisoners to the Carrancistas, were summarily shot down."<sup>9</sup> It is not even necessary to resort to this testimony; there are countless drawings, among them those called *Méjico in Revolution*, that deal with the impact he received both at that moment as well as later on, while already in Mexico City. But his start as a painter of the Revolution would happen first in Orizaba with the fresco *Revolución social*, and then when he went back to the Preparatory School.

2

During the 1979 international symposium *José Clemente Orozco: una relectura* at the Centro Cultural Cabañas of Guadalajara, Jorge Alberto Manrique, responsible for its organization as head of the Instituto de Investigaciones Estéticas, affirmed that our views on the painter were excessively conditioned by the invaluable contributions of Justino Fernández and Luis Cardoza y Aragón. And it is true: in those days we overlooked other

perspectives, but that "rereading" propitiated their revision. Not only that: according to each one's means, all of the participants went back to face his murals, including those in the United States; we also looked at his drawings, engravings, lithographs and canvases. This was the main benefit.

The possibility of a new revision presents itself again, under different circumstances, with the exhibition in his homage and this volume, to which an indispensable anthology gathering previous texts has been added.

Any attempt to approach the year 1924 with reference to Orozco has an antecedent that cannot in any way be overlooked. In 1904, as a result of an accident with gunpowder while he was preparing some fireworks for the celebration of Independence, his left hand was amputated. It is known that two of his fingers were "blown away." There is no information on the way that he was cared for at the Hospital San Lázaro

<sup>10</sup> The book where the revised lectures were gathered was published in 1983 under the title *Orozco: una relectura*. UNAM. Dirección General de Publicaciones. México, 1983. Following the order of the lectures, it presents essays by Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Jacqueline Barnitz, Xavier Moyssén, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique and Alicia Azuela, preceded by a presentation by Octavio Rivero Serrano, rector of the university at the time, and a warning by Xavier Moyssén.

<sup>9</sup> José Clemente Orozco. *An Autobiography*. Dover, 2001. Translated by Robert C. Stephenson, p. 54

obviarse de ninguna manera. En 1904, a consecuencia de un accidente con pólvora mientras preparaba juegos pirotécnicos para las fiestas patrias ocurrió la amputación de su mano izquierda. Según se sabe, se le "volaron" dos dedos. No hay datos acerca de la forma en la que fue atendido en el Hospital San Lázaro. "Tal vez por falta de asepsia y de mejores cuidados se le desarrolló al poco tiempo una gangrena que obligó a la amputación de la mano hasta la muñeca",<sup>11</sup> afirma su primogénito, Clemente Orozco Valladares, quien lúcidamente apunta: "fue el trauma más serio de toda su vida, generando seguramente la conmoción más tremenda en su ánimo". Al acudir a una fuente distinta se presume, además, que hubo demora en la atención médica debida precisamente a que el accidente ocurrió en vísperas de esos días feriados, y eso sería crucial en cuanto al desarrollo de la gangrena. El propio Orozco tendió a descalificar el hecho: "un accidente, como otro cual-

quiero", anota al respecto en la llamada *Autobiografía*, de la que existe un buen número de ediciones autorizadas

Poco antes del accidente posó junto con un amigo para una fotografía de estudio en la que aparece sentado, sosteniendo con la mano izquierda, no del todo visible, un documento que probablemente corresponde a su titulación como perito agrícola. En el acta de examen correspondiente se advierte que éste tuvo lugar en el aula de geología de la Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria (Chapingo).

El año anterior, 1903, había obtenido el primer premio en el tercer año de estudios preparatorios y el presidente Porfirio Díaz le otorgó medalla de oro y el diploma correspondiente. Orozco se preparaba en diversas materias, incluidas la topografía y muy especialmente las matemáticas, con el probable objetivo de cursar la carrera de arquitectura. "Las matemáticas y las disciplinas académicas fueron el punto de partida en la carrera de Orozco," afirma certeramente Justino Fernández.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> La indispensable publicación *Orozco, verdad cronológica* de Clemente Orozco Valladares, su hijo mayor, corresponde a la Universidad de Guadalajara. Está apuntalada en documentos originales y vio la luz en 1983, primer centenario del natalicio del pintor. El inciso titulado "Mano", de donde he extraído los datos consignados, corresponde a la p. 35.

<sup>12</sup> Justino Fernández. *Orozco, forma e idea*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y Librería de Porrúa Hermanos y Cía., 1942.

but, according to his eldest son Clemente Orozco Valladares, "maybe due to the lack of asepsis and better care, soon after a gangrene would develop forcing the amputation of the hand up to the wrist." Clemente goes on to point out: "it was the most serious trauma in all his life and it certainly generated the most tremendous commotion in his spirit." According to another source, it is assumed that, in addition, medical assistance came late due precisely to the fact that the accident occurred just before the holidays and that this delay was critical in the development of the gangrene.<sup>11</sup> Orozco himself tried to discredit this fact: "it was an accident like any other," he writes on the subject in the so-called *Autobiografía*, of which there are numerous authorized editions.

Shortly before the accident, he posed with a friend for a studio photograph where he appears sitting, holding a document in his not-very-visible left hand, which could be his title as a specialist in Agriculture. On the certificate of the corresponding

final exam, we learn that it took place in the Geology classroom of the Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria (Chapingo). The previous year, 1903, he had come out first in the third year of preparatory studies, and President Porfirio Díaz presented him with his gold medal and diploma. With the probable aim of completing a career in architecture, Orozco's education covered different subjects, including topography and very particularly mathematics. According to Justino Fernández's accurate statement "mathematics and academic disciplines were the starting point in Orozco's career."<sup>12</sup>

A few days after getting his prize, his father, Irineo Orozco, died of typhus. The painter took charge of his family working several jobs, including that of architectural draughtsman. He had purchased a piece of property on Madrid Avenue in Coyoacán, where the family lived during several years. Orozco designed and little by little built his house and study, which he finished in 1923. Next to them he built a house for his mother, doña María Rosa Flores, whose extraordinary half-torso

<sup>11</sup> The essential publication *Orozco, verdad cronológica* by Clemente Orozco Valladares, his eldest son, is by the Universidad de Guadalajara. It is supported by original documents and was published in 1983 on the painter's centennial. The section titled "Mano" (Hand) where I sourced this information is found on p. 35.

<sup>12</sup> Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y Librería Porrúa Hermanos y Cía., 1942.

Días después de haber obtenido el premio murió su padre, Ireneo Orozco, de tifo. El pintor quedó a cargo de su familia y desempeñó varios trabajos, incluso como dibujante arquitectónico. Había adquirido un terreno en la avenida Madrid de Coyoacán, donde la familia habitó varios años. Orozco diseñó y construyó paulatinamente casa y estudio, y terminó este último en 1923. Al lado dispuso una casa para su madre, doña María Rosa Flores. De ella realizó un impresionante retrato al óleo, en 1921. Es de medio cuerpo; el rostro y las manos de la señora, que luce envejecida a sus 58 años, pautan la paleta, parquizima en color puesto que la dama de pelo encanecido viste de negro y no exhibe más adorno que un prendedor de oro bajo el cuello. El fondo es neutro. La composición acusa el perfecto conocimiento del retrato académico, aunque no muestra rastros de idealización alguna y sí una profunda introspección psicológica respecto al modelo. Por cierto, doña Rosa solía pintar por afición y era buena pianista.

Con motivo del coloquio orozquiano de 1979 al que he venido refiriéndome, hice todo lo posible para prepararme adecuadamente en vías de sustentar una ponencia que versó sobre aspectos de la personalidad del pintor. Fue entonces que conocí a

sus dos hijos varones, Clemente, ingeniero, y Alfredo, arquitecto. Releyendo ahora ese trabajo, que fue publicado,<sup>13</sup> me percaté de que las aproximaciones interdisciplinarias a la personalidad de los artistas pueden incrementar el conocimiento acerca de sus procesos creativos siempre y cuando no se pretenda heroificarlos o beatificarlos como sucede casi siempre. Mi escrito peca de algunas consideraciones imposibles de verificar porque poco es lo que se sabe sobre la niñez de Orozco.

### 3

El pintor dejó intacta en San Ildefonso la sección correspondiente a *Maternidad*, que fue la que provocó el mayor encono entre las damas católicas quienes creyeron que se trataba de una *madonna*. No se trata de la santísima Virgen María, pero sí

<sup>13</sup> Cfr. Nota 8, pp. 25-60. "Sobre la personalidad de Orozco". Releyéndolo ahora, veo que lo anoté profusamente en años posteriores, señalando las discrepancias que pasaron un tiempo me provocó ese escrito. No obstante, contiene puntos bastante rescatables y tal vez, si los tiempos lo permiten, lo reformularía para otra publicación. Lo que es cierto es que aquella "relectura" contiene trabajos realizados por mis colegas, que han sido puntos de partida para estudios posteriores. Debido a que, con las excepciones de Luis Cardoza y Aragón (representado con un trabajo anterior a 1979) y Xavier Moyssén, los demás autores nos mantenemos en vida, sería buena idea reeditar ese libro, una vez revisado.

portrait he painted in 1921. Her face and hands set the tone of the palette, very scarce in color as the grey-haired lady, who looks older than her fifty-eight years of age, is dressed in black and displays as her only ornament a gold pin under the neck. The background is neutral. The composition exhibits a perfect knowledge of academic portraiture devoid nonetheless of any traces of idealization but revealing indeed a deep psychological insight regarding the model. Incidentally, doña Rosa's hobby was painting and she was also a good pianist.

For the 1979 symposium I have been referring to, I did all in my power to prepare myself fittingly for a lecture about some aspects of the painter's personality. It was then that I became acquainted with his two sons, Clemente, engineer, and Alfredo, architect. Rereading that paper, which was published,<sup>13</sup>

I have become aware that interdisciplinary approaches to the personality of artists may enhance our knowledge of their creative processes as long as one refrains from presenting them as heroes or saints, as is frequently the case. My paper indulges in some unverifiable considerations, as very little is known about Orozco's childhood.

### 3

In San Ildefonso the painter left intact the section belonging to *Maternidad*, which was precisely the one that arose more wrath among Catholic ladies, who took it for a *Madonna*. It is not the Virgin Mary but an emblematic maternity, as Fausto Ramírez<sup>14</sup> thought. It is not accidental nor does it respond to some kind of whim that the mother and the child, whom she holds standing up in frontal view, are surrounded by flying (albeit wingless) figures, who act as celestial guides given that they seem to descend from above. Two of these figures hold both arms in a gesture of veneration towards the naked mother whose face, seen

<sup>13</sup> Cfr. Note 8, pp. 25-60. "Sobre la personalidad de Orozco". Rereading it now, I see that I made many notes in subsequent years, indicating my own discrepancies over the text after some time. However there are some good points and if the time were there, I would rewrite it for another publication. The truth is that the "rereading" done then gathers papers written by my colleagues, that have been stepping stones in subsequent studies. Due to the fact that, with the exception of Luis Cardoza y Aragón (present with a paper done before 1979) and Xavier Moyssén, the rest of the authors are still living, it would be a good idea to print a new revised edition of that book.

<sup>14</sup> Cfr. Note 8, pp. 61-102. "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco".

de una maternidad emblemática, tal y como lo consideró Fausto Ramírez.<sup>14</sup> No es al acaso ni obedece a *boutade* alguna que la madre y el niño, al que sostiene parado, visto de frente, estén rodeados de unas figuras volátiles (aunque no tienen alas) que fungen plenamente como guías celestes en tanto que parecen descender de lo alto. Dos de estas figuras tienen ambos brazos en ademán de veneración hacia la madre desnuda, cuyo rostro de perfil avanza los labios besando la cabeza del niño. Otra figura femenina, también desnuda, parece comer las uvas del racimo que sostiene con la mano derecha.

Sea cual sea el significado que guarda la escena, lo que yo pretendo desmentir es que esa imagen se encuentre inspirada o tenga influencia de Botticelli (1445-1510), cosa que se ha dicho hasta el cansancio y que incluso Octavio Paz, tan sabio, retomó<sup>15</sup> sin parar mientes en que no hay nada botticelliano en esa figura, sí de mujer rubia, pero de carnes abundantes y apretadas, caderas poderosas y brazo visible fuerte, no estilizado. Si acaso tuviera

<sup>14</sup> Cfr. Nota 8, p. 61-102. "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco".

<sup>15</sup> Ver "Re/visions. La pintura mural", p. 249 de *Los privilegios de la vista*. Vol. III de México en la obra de Octavio Paz, ed. del autor. Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 1987.

alguna filiación, esta podría adscribirse mejor a Masaccio, pintor de frescos. Libros de arte ilustrados los había, y abundantes, en la Academia de San Carlos, pero tampoco le fue necesario al pintor tomar textualmente tal o cual biotipo pictórico. Todas estas figuras corresponden a mujeres rubias, y el bebé no tiene pelo como sucede con muchos bebés no pictóricos. Lo digo porque los bebés pictóricos renacentistas siempre tienen pelo, además de que son enormes, como podemos comprobar al referirnos a un sinnúmero de maternidades religiosas renacentistas, incluyendo las de Botticelli. Los niños Jesús, que la *Madonna del Magnificat* y la *Madonna de la granada* sostienen de manera un poco desganada y melancólica, tienen rizos y son de volúmenes considerablemente amplios en relación al tamaño de ambas imágenes de la *madonna*. En Orozco las proporciones son plausibles: el tamaño del infante y su posible peso (virtual) están en proporción respecto a los de la madre. El cuerpo de esta se parece más, en cuanto a dimensiones, al cuerpo de Malinche —también en un fresco de la Preparatoria— que a los alargamientos botticellianos; pero aceptemos que las figuras volátiles, sobre todo en cuanto a pies, manos y despliegue de vestiduras agitadas, sí pueden parecerse algo a los ángeles o a los céfiros de Botticelli.

in profile, is lowering the lips to kiss the child's head. Another feminine figure, also nude, seems to be eating the grapes from a bunch she is holding in her right hand.

Whatever the meaning of the scene may be, my intention is to belie that this image was inspired or influenced in any way by Botticelli (1445-1510), a view that has been repeated endlessly and that even the very wise Octavio Paz brought into play<sup>15</sup> without taking into account that there are no Botticellian traits in this figure. It is indeed a blonde woman, but abundant in firm flesh, with powerful hips and a visible arm that looks strong and was not stylized. If there were an affiliation, it could be ascribed perhaps to Masaccio, painter of frescoes.

There were many illustrated art books available at the Academia de San Carlos, but the painter did not deem it necessary to copy textually this or that painterly biotype. All the figures here are of blonde women, and the baby is bald as many real babies are. I say this because Renaissance painted

babies always have hair and are huge, as can be seen in numberless religious maternities of the period, including those by Botticelli. The babies Jesus held by the *Magnificat Madonna* and the *Madonna of the Pomegranate* in a slightly listless and melancholy way display curls and considerably ample bodies compared to the size of both *Madonnas'* images. In Orozco the proportions are plausible; the size of the child and his possible (virtual) weight hold the right proportion vis-à-vis those of the mother. Regarding volumes, her body bears more resemblance to that of the Malinche, seen also on the murals of the Preparatory School, than to the Botticellian elongations; but we will accept that the flying figures, specifically their feet, hands and the display of flowing gowns, may resemble somewhat Botticelli's angels or zephyrs.

Why would Orozco leave this portion intact when he returned to the Preparatory School? From my very pragmatic point of view, he left it because it is very well painted and because the composition works as a scene. He already mastered the fresco, an endeavor that produced a series of carefully written comments.

We should take into consideration that Diego Rivera's figures at the Anfiteatro Bolívar were done in encaustic. Orozco

¿Por qué dejó Orozco intacta esta sección cuando regresó a la Preparatoria? Desde mi muy pragmático punto de vista la conservó porque el conjunto funciona como escena y porque está muy bien pintada. Para entonces Orozco ya dominaba el fresco, empeño en el que vertió por escrito una serie cuidadosísima de comentarios. Recordemos que las figuras de Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar están pintadas a la encáustica. Orozco las tuvo a la vista después de la fastuosa inauguración del mural el 9 de marzo de 1923, ya que su realización se efectuó a puerta cerrada.<sup>16</sup> Mientras el resto de los pintores tardó en aprender el fresco, Orozco experimentó bastante con la técnica hasta dominarla por completo. Debe tenerse en cuenta, además, que la maternidad es un tema que reitera bajo diferentes tipos de iconografía.

Orozco conservó también la cabeza del *Cristo destruyendo su cruz*, que dejó en la sección de *La huelga* y que provoca

<sup>16</sup> Estos datos provienen de los diarios de Jean Charlot. El 10 de marzo de 1923 el periódico *El Universal* dio cuenta de la inauguración en una reseña que tiene el siguiente título: "Un decorado cubista se inauguró en la Preparatoria". Pudo suceder que el autor de la crónica sabía, de oídas, sobre la etapa cubista de Diego Rivera y le pareció pertinente utilizar el término "decorado cubista". Por su parte el poeta Manuel Maples Arce elogió la obra, de estilo "francamente estudiantil".

un efecto muy especial, como si se tratara de una de aquellas cabezas parlantes, a manera de las representaciones de la cabeza del Bautista.

Si se le hubiera preguntado, ¿por qué se abstuvo usted de eliminar la cabeza del Cristo que destruye su cruz, cuando canceló tal escena que ya había pintado?, tengo para mí que él habría respondido: "porque la cabeza me funciona y sugiere un misterio", o bien, simplemente, "porque así se me pegó la gana". En realidad me estoy basando en su analogía con "la montaña que brota".

En 1923 Orozco escribió que la obra de arte no tenía que ver nada con la moralidad o la inmoralidad, ni con la sabiduría o la ignorancia, ni con el vicio o la virtud: "una montaña que brota no es nada de eso, y así debe brotar la expresión plástica o musical o literaria. [...] Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia."<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Recuperado por Jean Charlot. Ver apéndice 2 de *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos*. Prologo y notas de Luis Cardoza y Aragón. Apéndices de Jean Charlot. Siglo XXI Editores, 1971. Charlot fija este escrito poco antes de que Orozco iniciara sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria.

was able to see them following the grand inauguration of the mural on 9 March 1923, as they were painted behind closed doors.<sup>16</sup>

While other artists took their time learning to paint frescoes, Orozco had the chance to experiment a great deal with the technique before fully mastering it. It should also be borne in mind that maternity is a subject that he went back to, using different types of iconography.

He also preserved the head of *Christ Destroying his Cross* and left it in the section of *La huelga* (The Strike), where it produces a very special effect, as if it were one of those talking heads, similar to those representations of the Baptist's head.

If he had been asked: Why did you refrain from eliminating the head of the Christ destroying his cross, when you actually deleted that scene that you had already painted? I figure that he would have responded: "Because the head works and

suggests a mystery," or simply, "Because I felt like it." In actuality I am basing this supposition on his analogy with "the mountain arising".

In 1923 Orozco wrote that a work of art has nothing to do with morality or immorality, wisdom or ignorance, vice or virtue: "a mountain arising is none of that, and thus should plastic, musical or literary expressions arise [...] All that is not purely and exclusively plastic, geometrical language, subject to the unavoidable mechanical laws, expressed through an equation, is a subterfuge for hiding impotence."<sup>17</sup>

As is well known, the representation of the cross being destroyed by him who had been crucified on it is one of the most potent Orozquian emblems, comparable to Prometheus and the purifying fire. In literature I think that it only has a match in Dostoyevsky's Brothers Karamazov, when the author intercalates Father Zozima's narrative, even if in the Mexican context the "destruction of the old order" is undoubtedly

<sup>16</sup> This information comes from Jean Charlot's diaries. On 10 March 1923, *El Universal* newspaper narrated the opening in a story under the title: "Un decorado cubista se inauguró en la Preparatoria" (A cubist décor was unveiled in the Preparatory School). It may have been the case that the author of the chronicle knew, by word of mouth, of Diego Rivera's cubist phase and deemed it pertinent to use the term "cubist décor". In his turn, poet Manuel Maples Arce praised the work done in a "frankly strident" style. (Same article in *El Universal*).

<sup>17</sup> Documented by Jean Charlot. See appendix 2 in *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot y textos inéditos*. Foreword and notes by Luis Cardoza y Aragón. Appendixes by Jean Charlot. Siglo XXI Editores, 1971. Charlot dates this text a short time before Orozco started painting his murals at the Escuela Nacional Preparatoria.

Como bien sabemos, la representación de la destrucción de la cruz por parte de quien fue crucificado en ella es uno de los emblemas orozquianos más fuertes, comparable a Prometeo y el fuego purificador. En la literatura yo creo que sólo tiene su parangón en Dostoevski, cuando intercala la narración del ermita Zósima en *Los hermanos Karamazov*, si bien en el contexto mexicano la "destrucción del viejo orden" tiene que ver indudablemente con el parteaguas implícito en la Revolución —aunque sepamos que esta fue "interrumpida" en sus secuelas.

De cualquier manera, nunca los hechos obedecen a la ecuación de causa a efecto. Sigue que en 1923 Orozco explicó por escrito su proyecto de decoración del muro norte de los patios del Colegio Grande y el Colegio de Pasantes de la Escuela Nacional Preparatoria. El escrito es muy corto y está referido básicamente a entonaciones colorísticas y a "modos y ritmos que caracterizan la arquitectura del edificio". Termina diciendo "el procedimiento empleado es el fresco clásico. Trabajo comenzado el día 7 de julio de 1923".

Fue en esa fecha, no antes, que abordó el trabajo en los murales, si bien ya contaba con bocetos y planteamientos de los que solía, o no, valerse, como ocurre con "el sol que cae" (*Tzontémoc*,

según denominación de Jean Charlot), que ya pintado decidió eliminar en 1926. De esa musculosa figura, vista de cabeza existe un dibujo preliminar ejecutado con sus valores tonales.

De manera similar a lo que sucedió con Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación, los trabajos de Orozco en la Preparatoria configuran un arsenal que se ha extendido a otros medios, como la litografía. No sólo eso, el influjo permeó igualmente la fotografía y los enfoques de camarógrafos, señaladamente los de Gabriel Figueroa. Según el cineasta Serge Eisenstein, varios de los escenarios para su nunca concluida película *¡Que viva México!* estuvieron influidos por reproducciones fotográficas de temas orozquianos.<sup>18</sup>

¿Y cómo no considerar que la pintura del paisaje mexicano posrevolucionario en sus mejores momentos es impensable sin referirlo a José Clemente Orozco? Han sido pléyade los pintores, grabadores y dibujantes que han abreviado, consciente o subliminalmente, en las espléndidas síntesis del maestro jalisciense.

<sup>18</sup> Ver de Aurelio de los Reyes *El nacimiento de ¡Que viva México!*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006. Ver en las pp. 234-235 reproducciones fotográficas de dibujos de Orozco en posesión del Museo Eisenstein. El cuidadoso investigador solicitó permiso de reproducción del material obtenido en Rusia a Clemente Orozco Valladares.

associated with the turning point implicit in the Revolution, which was, as we know, "interrupted" in its sequels.

However, facts seldom abide by the equation of cause and effect. In 1923 Orozco explained in writing his project to decorate the northern wall of the patios of the Colegio Grande and the Colegio de Pasantes in the Escuela Nacional Preparatoria. The text is very short and deals basically with color and "modes and rhythms that characterize the architecture of the building." He ends up saying "the technique used is the classical fresco. Work started on 7 July 1923."

It was on that date, and not before, that he started working on the walls, even if he already had the sketches and outlines, to which he would resort or not as is the case with the "setting sun" (*Tzontemoc*, according to Jean Charlot's designation), which he chose to remove after having painted the wall in 1926. There is a preliminary drawing of that muscled figure

seen upside down, done not as a simple sketch but displaying its color values.

Similarly to what happened to Diego Rivera's murals in the building of the Secretaría de Educación, Orozco's works inside the Preparatory School make up an arsenal that spreads out to other media, like lithography. And this is not all; their impact has permeated also photography and cinematography, specifically Gabriel Figueroa's work. According to film director Serge Eisenstein, several of the settings for his unfinished film *¡Qué viva México!* were inspired by photographs of Orozco's themes.<sup>18</sup>

And how could we overlook the fact that post-revolutionary Mexican landscape painting is unthinkable without a reference to José Clemente Orozco? Myriads of painters, engravers and draughtsmen have fed, consciously or subliminally, on the splendid syntheses of the master from Jalisco.

<sup>18</sup> See in Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*. Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006. See photographic reproductions of Orozco's drawings in the collection of the Eisenstein Museum. The thorough researcher asked Clemente Orozco Valladares for permission to reproduce this material found in Russia.

# EL HOSPICIO CABANAS

RENATO GONZÁLEZ MELLO

## EPISODIOS, MILAGROS Y VISIONES

A partir del Dartmouth College, los murales de Orozco aspiran a hacer una reflexión acerca de la historia. Obras anteriores habían incluido, también, una reflexión histórica; pero los frescos de la biblioteca Baker son distintos y más ambiciosos. Aspiran a instaurar una épica y, al mismo tiempo, a criticar el sentido general de la narración. Algo de eso había en la segunda etapa de la Escuela Nacional Preparatoria; pero ahora el problema de la narración ocupó, con la excepción de la Universidad de Guadalajara, el centro de las invenciones del pintor. Él, desde luego, negó desde el principio que la "anécdota" tuviera la menor importancia. Pero su llamado a ver "la idea", sin fijarse en los episodios ni recrearlos, puede llamarse "ideológico" en el sentido que esa palabra tiene para algunos pensadores: era una falsa conciencia. Los murales del Dartmouth College, como los de Bellas Artes y los del Palacio de Gobierno, contienen una densa reflexión acerca de la historia; y en ella hay un lugar cada vez más importante para el episodio. El llamado de Orozco a buscar "la idea" forma parte de un sistema filosófico del que su pintura se alejaba cada vez más. El neoplatonismo, filtrado a través del simbolismo de en-

tresiglos, había alimentado sus primeros murales. A partir de los frescos en Hanover, Orozco lo utilizó como una retórica para poner límites a las banalidades de los críticos de arte y los guías de turistas, pero sería difícil sostener que hay en sus murales, como habría querido el simbolismo más riguroso, una defensa del "ideal". Es todo lo contrario: cada vez más, son composiciones que muestran la ausencia de la Razón. Cada vez son menos composiciones y más descomposiciones. Orozco intentó, en la New School for Social Research, usar el sistema geométrico de Jay Hambidge. Los que él mismo consideró malos resultados de ese fresco lo obligaron a reformar, junto con la geometría de sus composiciones, el uso de los materiales; junto con la disposición de las figuras, su contenido simbólico y, finalmente, su categoría de "símbolos". Había una contradicción en una pintura "pública" que era, también, esotérica; pero había otra, igual de importante, en una pintura "épica" que, sin embargo, prohibía la narración.

El mural de Bellas Artes y el del Palacio de Gobierno situaban la escena (sería, en efecto, un abuso decir el "episodio") en el contexto de una narración ambiciosa, trascendente y abultada: la "metahistoria" que trasciende los hechos y le otorga a las

cosas una dirección que gobierna a los personajes y a las multitudes, con o sin su aquiescencia o, siquiera, su conocimiento. Las masas iban sin control de un lado a otro; los personajes, como Hidalgo, iniciaban procesos de cuyos resultados no eran responsables ellos mismos, sino la fuerza impersonal que lo dirigía todo. Orozco expresó, en los dos casos, en un punto de vista "abderítico": sin importar las intenciones o los proyectos, la historia imponía sus reglas y, como dijo en *Autobiografía*, "lo demás fue lo mismo y todo quedó igual que antes". Qué difícil componer ese punto de vista con un repertorio simbólico que, como el de la Universidad, remitía en todo a una narración milenaria y a la supremacía final de las ideas. Por eso la Universidad es, geométrica y figurativamente, delirante: de lo que se trataba era de organizar una paranoia y para eso había que desorganizar todo lo demás. Descuartizar los cuerpos, destruir las coordenadas, negar que los símbolos pudieran, efectivamente, simbolizar. Pero las obras de Orozco se mantenían dentro del contexto general de una narración ideológica liberal a la que me he referido con el mote de "mito". De esa manera, desde luego que los episodios se volvían intrascendentes: lo que importaba era la dirección general de todas las

cosas, aunque ésta fuera recurrente, circular y poco halagadora (o justo por eso).

Llamar "irónico" a este punto de vista es justo. La obra de Orozco ha sido objeto de interpretaciones que han querido suavizar o de plano anular esa crítica y esa subversión de las categorías. Estoy de acuerdo con Octavio Paz cuando dice que Orozco ha sido víctima de una "ocultación".<sup>1</sup> Es, en efecto, imposible estar de acuerdo con Justino Fernández cuando, para resolver lo que le era intolerable del mural de Bellas Artes, lo bautiza *La catarsis*.<sup>2</sup> Más difícil aún convenir en su interpretación del Hospicio como una ilustración del programa orteguiano de la autognosis.<sup>3</sup> Y ya es completamente imposible estar de acuerdo en que la pintura mural culmina la historia

<sup>1</sup> Octavio Paz, "Ocultación y descubrimiento de Orozco" en *Los privilegios de la vista, op. cit.*, p.285.

<sup>2</sup> Por eso no se puede estar de acuerdo con Fernández, *Orozco, forma e idea, op. cit.*, p.71, cuando para justificar el título de *La catársis*, argumentaba: "La lucha, la guerra, la desintegración son los motivos que el artista ha usado para expresar un tremendo choque de fuerzas destructoras y salvadoras que se proyectan en un horizonte de llamas." Hay, en efecto, un choque; pero sólo uno, entre dos figuras: el resto de ellas se dan la espalda y no chocan en absoluto.

# THE HOSPICIO CABANAS

RENATO GONZÁLEZ MELLO

## EPISODES, MIRACLES AND VISIONS

Starting with José Clemente Orozco's murals for the Baker Library at Dartmouth College in Hanover, New Hampshire, his works began to take on reflections on history. Earlier works of his also dealt with history, but the frescoes created for the library are distinct and ambitious. They attempt to renew an epic, and, at the same time, criticize the general meaning of narration. Part of that had begun to come to his attention during his second stage at the Escuela Nacional Preparatoria; but now, his problem with narration began to occupy the core of the painter's creations, except during the time when he was at the Universidad de Guadalajara. From the beginning, he denied that the "anecdote" might be of lesser importance. But what he called "the idea," without being fixated on the episodes or recreating them, can be called "ideological" in the sense that that word for some thinkers: was a false conscience. The Dartmouth College murals, like those at the Palacio de Bellas Artes and the Palacio de Gobierno, both in Mexico City, contain a deep reflection on history, and in that there is an even more important place for the episode. Orozco's call to search for "the idea" forms part of a philosophical system, which distanced his painting even more. The neo-Platonism, filtered

by the symbolism between centuries, had nourished his early murals. Starting with the frescoes in Hanover, Orozco used it as a rhetoric for putting limits on the banalities of the art critics and tour guides, but it would be difficult to maintain that there is in his murals, like he would have wanted, more rigorous symbolism; a defense of the "ideal" is totally to the contrary: increasingly, they became compositions that showed the absence of Reason. Every time they were less compositions and more de-compositions. Orozco attempted, at the New School for Social Research, to use Jay Hambidge's geometrical system. What he himself considered as poor results in that fresco obligated him to alter it, together with the geometry of his compositions and his use of materials; also the disposition of the figures, along with his symbolic content and, ultimately, his category of "symbols." There was a contradiction in a "public" painting that was, also, esoteric; but there was something else of equal importance, in one "epic" painting, however, that prohibited the narration.

The murals for the Palacio de Bellas Artes and the Palacio de Gobierno set the scene (and in this case it would be incorrect to call it an "episode") in the context of an ambitious, transcendent and exaggerated narration: the "meta-history"

that transcends the facts and gives a direction that governs the personages and the multitudes, with or without their acquiescence or even, their knowledge. The masses were out of control on either side; the players, such as Hidalgo, were instigating processes that they were not responsible, but that sort of impersonal directive was guiding everything. Orozco expressed, in either case and with a rather silly point of view: without paying heed to intentions or projects, history imposed its rules and, as he said in his autobiography, "what's more everything else was the same and it all remained the same as before." How difficult to compose that point of view with a symbolic repertoire that, like that of the university, referred to everything as a millennial narration and to the final supremacy of the ideas. Because of that, the university is, geometrically and figuratively, delirious: it was organizing paranoia and for that reason, needed to disorganize everything else. Carving up the body, destroying the coordinates, denying that symbols might be able to effectively symbolize. But the works of Orozco remained within the general context of a liberal, ideological narration that I myself have referred to as the motto of "myth." In that way, of course, the episodes were becoming insignificant: what was important was the general

direction of everything, even though they were recurrent, circular and less than alluring (or just, for that matter).

It is fair to call this point of view "ironic." The work of Orozco has been the object of interpretations that have wanted to soften or simply overturn that criticism and that subversion of the categories. I am in agreement with Octavio Paz when he says that Orozco has been the victim of "concealment"<sup>1</sup> It is, in effect, impossible to be in agreement with Justino Fernández when, to resolve what for him was intolerable with the mural at the Palacio de Bellas Artes, he entitled it *La catarsis*.<sup>2</sup> Even more difficult to agree with is his interpretation of the Hospicio as an illustration of the Ortegian program of self-gnosis.<sup>3</sup> And it is completely impossible to agree that mural painting is a

<sup>1</sup> Octavio Paz. "Ocultación y descubrimiento de Orozco" in: *Los privilegios de la vista (Méjico en la obra de Octavio Paz, III)*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1987: p. 285.

<sup>2</sup> See above, *ibid.*

<sup>3</sup> Justino Fernández. *Orozco, forma e idea*. Mexico City: Cultura SEP, 1983: pp.147-156; the conclusions of the study are called "Mi idea de Orozco". See as well *Prometeo, ensayo sobre pintura contemporánea*. Mexico City: Porrúa, 1945. "The idea of writing the present essay came to me while telling myself that my vision of the painting of the last fifty years had acquired a certain coherency, proving in many cases and on many occasions that this coherency responded in some way to reality."

del arte occidental.<sup>4</sup> Es el miedo que lleva a los editores del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana a omitir *El carnaval de las ideologías* del coffee-table book sobre *La pintura mural de la Revolución Mexicana*.<sup>5</sup> Es, también, Cardoza Aragón negándose a sí mismo, criticando a Orozco por su crítica histórica y lamentando que no se hubiera limitado a pintar mansos cosmos idealizados.

En el Hospicio Cabañas, Orozco cambió los términos de su pintura. Hizo cuentas con el esoterismo. Definió su noción de "máquina" de pintar. Pero no habría podido hacerlo si no

<sup>3</sup> Fernández, *Orozco, forma e idea*, op. cit., p.147-156; las conclusiones del estudio se llaman "Mi idea de Orozco". Ver también *Prometeo, ensayo sobre pintura contemporánea*, México, Porrúa, 1945."La idea de escribir el presente ensayo surgió en mí al darme cuenta de que mi visión de la pintura de los últimos cincuenta años había cobrado cierta coherencia al ir comprobando en muchos casos y ocasiones que esa coherencia respondía de algún modo a la realidad."

<sup>4</sup> Fernández, *Prometeo*: "No deja de ser interesante que la pintura contemporánea haya surgido y esté en manos del mundo latino [...] y en América han sido los mexicanos principalmente quienes también en forma directa y además grandiosa, han llevado la pintura al avanzado nivel en que hoy se encuentra."

<sup>5</sup> *La pintura mural de la Revolución Mexicana* (introducción de Carlos Pellicer), México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1960. Es Octavio Paz quien llama la atención sobre esta omisión.

hubiera planteado también de una manera nueva, el problema de la historia. El nuevo planteamiento no fue radicalmente distinto de otros; fue lo mismo, pero desde otro punto de vista. Si desde el Dartmouth College está claro que le preocupaban las relaciones entre la historia y el mito, ahora esa oposición se volvió la más importante.

Es difícil convenir en una definición de "mito" que no reitere los prejuicios de la modernidad occidental. Tanto "mito" como "historia" son conceptos occidentales, están en la médula del pensamiento occidental y más aún: imperialista. "Mito" es el nombre que se asigna a las narraciones sobre el origen de las cosas, cuando son incompatibles con el racionalismo de Occidente. "Mito" es como los cristianos llaman a todos los relatos que no son cristianos. "Mito" es el nombre que los políticos le dan a lo que, para sus adversarios, se llama "historia". "Mito" es todo lo que el romanticismo quiso salvar de la vulgaridad de la Razón; y "mito", también, el nombre que se le impuso a la Razón misma cuando se tambaleó su hegemonía filosófica. La noción de "mito" siempre es política: se usa para aislar el discurso de un adversario, para catalogar la fe de los conquistados o para declarar el fin del pasado. "El mito ajeno dice Alfredo López

Austin, escandaliza." Dentro de estos límites el mito, como la historia, siempre es una narración.<sup>6</sup> Siempre refiere el origen de alguna cosa. Siempre es irreducible a la racionalidad defendida por quien aplica el calificativo de "mítico". Y siempre se llama "mito" a una narración histórica, religiosa o cosmogónica que, sin embargo, ha comenzado a escapar de esos límites y se ha convertido en un objeto con autonomía. Lo que el Occidente moderno llama "mito" tiene una dimensión estética: es mítico lo que puede incorporarse al acervo "cultural"; a la expresión, errónea o no, de una época presente o pasada. Por eso, la mayor parte de las veces se habla de mito para designar únicamente la narración mítica, aunque también podría referir al ritual, al sistema de las creencias o a la vida social y público. La noción de "mito", tal como se utiliza en el discurso político, transmuta en cultura el plomo de las posiciones políticas, las creencias religiosas, los rituales o las explicaciones cosmogónicas. Así establece una distancia infranqueable entre las creencias y la vida. El mito se contempla como se contempla una obra de arte y no se le pide utilidad, sino inutilidad: cuando algo se califica

<sup>6</sup> Aunque se puede, como Lévi-Strauss, estudiarlo sin atender a la secuencia narrativa.

de "mítico" es para exigir su omisión en el debate y su almacenamiento en el museo.<sup>7</sup>

Orozco no hizo una crítica de las categorías occidentales; pero su pintura se refirió a ellas con lucidez. No evitó el eurocentrismo ni se distanció del pensamiento occidental, blanco y masculino que la posmodernidad llama "imperialista". Lo que hizo fue más modesto y, al mismo tiempo, productivo: utilizó uno de los "dispositivos" culturales más prestigiosos de la modernidad, la pintura de historia, y "mito" es, ésa sí, mítica. Es su mérito haber incorporado una categoría distinta al debate: la *visión*. Su propia reflexión se daba en los límites de la pintura, no en los de la filosofía. Sobre *El juramento de los Horacios*, los contemporáneos de David elaboran discursos, narran historias y postulan una nueva ética.<sup>8</sup> A propósito de *Prometeo*, Aragón Leyva asegura que la rebeldía es el complemento de la evolución. A partir de *Épica de la civilización americana*, los funcionarios

<sup>7</sup> Puede verse una discusión teórica sobre la noción de "mito" en Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache; caminos de la mitología mesoamericana*, México, Editorial Patria/Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 119-146.

<sup>8</sup> Thomas F. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 274-288.

culmination of the history of Western art.<sup>4</sup> There is the fear among the editors of the Fondo Editorial de la Plástica Mexicana of omitting *El carnaval de las ideologías* from the coffee-table book on *La pintura mural de la Revolución Mexicana*.<sup>5</sup> Also, Cardoza y Aragón himself denying it, criticizing Orozco for his historical critique and lamenting that he might have been limited to painting idealized gentle cosmos.

In the Hospicio Cabañas, Orozco changed the terms of his painting. He took into consideration the esoteric. He defined his notion of the "machinery" of painting. But he would not have been able to do it if he had not also established a new way of looking at the problem of history. The new approach was not radically different than others; it was the same, but from another point of view. If from Dartmouth College it is clear that the relationships between history and myth were of concern, now that opposition became more important.

<sup>4</sup> Justino Fernández. *Prometeo*. Mexico City: Editorial Porrúa, 1945. "It does not fail to be interesting that contemporary painting had emerged into the hands of the Latin world [...] and in America it had been principally Mexicans who, in a direct as well as grandiose manner, had raised painting to the advanced level at which we find it today."

<sup>5</sup> *La pintura mural de la Revolución Mexicana* (introduction by Carlos Pellicer). Mexico City: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1960. It is Octavio Paz who calls attention to this omission.

It is difficult to come to an agreement on a definition of "myth" that does not reiterate the prejudices of Western modernity. Both "myth" and "history" are Western concepts, they are at the core of Western thinking and more so: imperialist. "Myth" is the name that assigns itself to narration about the origin of things, when they are incompatible with Western rationalism. "Myth" is what Christians call all the tales that are not Christian. "Myth" is the name that the politicians give to what, for their adversaries, they call "history." "Myth" is everything that romanticism wanted to save from the vulgarity of Reason; and "myth," also, is the name for what prevailed over Reason itself when it rocked its philosophic hegemony. The notion of "myth" is that it is always political: one uses it to cut off the discourse with an adversary, to catalogue the faith of the conquerors or to declare the end of the past. "Another one's myth," says Alfredo López Austin, "shocks." Within these boundaries of myth, like history, there is always a narration.<sup>6</sup> It always refers to the origin of something. It is always unyielding to the rationality defended by whomever describes it as "mythic."

<sup>6</sup> Although one could, as did Lévi-Strauss, study it without understanding the narrative sequence.

And historic, religious and cosmogonic narration is always called "myth," however, it began to escape from those boundaries and it has converted itself into an object with autonomy. What is referred to in modern Western culture as "myth" has an aesthetic dimension: it is myth that can incorporate itself into the "cultural" tradition; into the exhibition; erroneous or not, from a present or past epoch. Most of the time, myth is spoken of as solely designating mythic narration, although it could also refer to ritual, to the system of beliefs or to social and political life. The notion of "myth" as used in political discourse, transmutes into culture the weight of political positions, religious beliefs, rituals or cosmogonic exhibitions. Thus, it establishes an insurmountable distance between beliefs and life. One contemplates myth like one contemplates a work of art and one does not question its usefulness, but rather its uselessness: when something qualifies the "mythic" it is to demand its omission from the debate and its shelter in the museum.<sup>7</sup>

Orozco did not critique Western categories; but his painting referred to them with lucidness. He did not shun Euro-centrism,

<sup>7</sup> One can find a theoretical discussion about the notion of "myth" in: Alfredo López Austin. *Los mitos del tlacuache; caminos de la mitología mesoamericana*. Mexico City: Editorial Patria/Alianza Editorial Mexicana, 1990: pp.119-146.

nor distance himself from Western, white and male thought that postmodernism called "imperialist." What he made was more modest and, at the same time, productive: he utilized one of the most prestigious cultural "devices" of modernity, painting as history, and "myth," in and of itself, is mythic. To his credit he incorporated a distinct category to the debate: *vision*. He has given his own reflection on the boundaries of painting, not on the limits of philosophy. On *The Oath of the Horacii* by Jacques-Louis David, his contemporaries have elaborated discourses, narrated history and postulated a new ethic.<sup>8</sup> With regard to Orozco's *Prometeo*, [255] Aragón Leyva affirmed that rebelliousness is the complement to evolution. Beginning with *The Epic of American Civilization*, the officials at Dartmouth College revived the theory of "Manifest Destiny." Historical painting is something one can address. It serves as a point of reference to initiate long-winded speeches, critical texts and theories on history itself. Orozco was aware of this, he even propitiated some of those discourses, but the buzz of the general chatter annoyed him; so in the Hospicio where

<sup>8</sup> Thomas F. Crow. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea, 1989: pp. 274-288.

del Dartmouth College reviven la teoría del “destino manifiesto”. La pintura de historia es aquello de lo que se puede hablar. Sirve como punto de referencia para iniciar la perorata, el texto crítico y la teoría de la historia. Orozco apreciaba, incluso proponía algunos de esos discursos, pero el zumbido del parloteo general lo enfadaba; así que incluyó en el Hospicio, donde hizo pintura de historia, varios tableros sobre los que sería imposible elaborar algún sermón apologético. Son visiones de cuerpos entrelazados, de armaduras que se enredan, de objetos que se perforan, de dioses que se arrumban: des-composiciones de figuras que invitan a recorrerlas mil veces con la mirada y así, no haciendo su exégesis, conocerlas.

Los frescos del Hospicio tienen, como pocos, un programa general. Todos los tableros se llaman entre sí. Hay una coherencia y un sentido del conjunto. Tanto en el discurso mítico como el histórico se refieren a la visión (al mismo tiempo a la revelación irracional y a la percepción). Orozco propone una ética de la pintura que se fundamenta en aquello que los ojos pueden percibir, organizar e intuir. No es un formalismo; los frescos del Hospicio no son pintura abstracta. Lo que se diga del Hospicio tiene que ser visible: deben ser visibles las

figuras, deben ser visibles las historias, deben verse las paradojas y las contradicciones. Aunque no faltan las referencias literarias e históricas, esta nueva práctica lleva a evitar el secreto. No puede ni debe haber “interpretación”: no hay intenciones, códigos o mensajes escondidos. Todo se ve.

#### EL INSTRUCTIVO

Luis Cardoza y Aragón quedó evidentemente insatisfecho con el Palacio de Gobierno. En 1937 escribió un artículo breve y decisivo.<sup>9</sup> Se trata de un documento fundamental para este estudio y no tiene desperdicio. La nota de Cardoza da noticia de un proyecto que no se realizó: un mural de Orozco en la cúpula del Monumento a la Revolución. Al imaginar los frescos de Orozco, Cardoza describe una obra que coincide casi punto por punto con los frescos en el Hospicio Cabañas. Es una recapitulación y el instructivo para un cambio de dirección dramático. Cardoza comenzó describiendo el monumento en términos del forma-

<sup>9</sup> Luis Cardoza Aragón, “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución”, *El Nacional*, 8 de agosto de 1937, suplemento, p. 3, incluido en *Tierra de belleza convulsiva*, op. cit., pp. 165-168.

he created a historical painting, he included several panels, which would be impossible to elaborate some apologetic sermon. They are visions of intertwined bodies, tangled armors, objects piercing into each other, forgotten gods: decompositions of figures that invite one to glance at them a thousand times over and thereby, not making their exegesis, to know them.

The Hospicio's frescoes have somewhat of a general scheme about them. All the panels have their names. There is a coherency and a sense that they go together as a total piece. Both in mythic and historic discourse they refer to the vision (and at the same time to irrational revelation and to perspective). Orozco proposed an ethic of painting that was based on what the eyes can perceive, organize and intuit. It is not formalism; the Hospicio frescoes are not abstract painting. What the Hospicio work has to tell has to be visible: the figures have to be visible, obvious, the histories have to be visible, the paradoxes and contradiction must be seen. Even though the literary and historical references are not lacking, this new practice deals with avoiding the secret. There cannot, nor should there be “interpretation”: there are no intentions, codes or hidden messages. Everything is in plain sight.

#### THE ILLUMINATION

Luis Cardoza y Aragón clearly remained dissatisfied with the Palacio de Gobierno work. In 1937, he wrote a brief and decisive article.<sup>9</sup> It was about a fundamental document for this study and is an excellent reference. Cardoza's note brings attention to an unrealized project: an Orozco mural in the dome of the Monumento de la Revolución in Mexico City. Recalling Orozco's frescoes, Cardoza describes a work that is almost identical to the frescoes in the Hospicio Cabañas. It is a recapitulation and the illumination for a dramatic change of direction. Cardoza began describing the monument in formalistic terms that enthused him: “the architect achieved a strictly architectural work, formed by a play on volume. Four enormous, five-meter arches, a beautiful dome, restrained and defined linear games, provide it with character and strength.” Cardoza had perfectly assimilated the abstract intenseness of Plutarco Elías Calles y Alberto J. Pani, assimilating them to his own critical point of view. But the following assertion was something out of his

<sup>9</sup> Luis Cardoza y Aragón. “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución.” *El Nacional*: 8 August 1937, supplement, p. 3, included in: *Tierra de belleza convulsiva*. Mexico City: Editorial El Nacional, 1991: pp. 165-168.

lismo que lo entusiasma: “el arquitecto logró una obra estrechamente arquitectónica, formada por juegos de volúmenes. Cuatro amplios arcos de cinco metros, una cúpula hermosa, juegos de líneas, sobrios y definidos le dan carácter y fortaleza”. Cardoza había asimilado perfectamente las intenciones abstractas de Calles y de Pani, asimilándolas a su propio punto de vista crítico. Pero era de su propia cosecha la siguiente aseveración: “La cúpula estaba reclamando la decoración. La pintura le es indispensable”.

Pero Cardoza llegó mucho más lejos su perentoria exigencia. La pintura era indispensable, pero también le resultaba indispensable que tuviera algunas características, y no otras: “Es toda una empresa de decoración de esta enorme cúpula. Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo, en lo posible, todo lo de aspecto transitorio, todo lo que sea alegoría momentánea, alusión directa a preocupaciones efímeras”. “Sobre este desprecio a la anécdota, hay que recordar que Orozco se había debatido en ese problema desde que pinto *Épica de la civilización americana*: llamaba a no ver absolutamente la narración en las narraciones, pretendía que sólo la idea invisible debía tomarse en cuenta en sus asaltos a la vista del espectador, llenaba sus murales de retratos cuya identidad luego negaba. Cardoza y

Aragón, en su paráfrasis de las intenciones cambiantes del artista, las llevó cerca de lo que, en su momento, habían postulado Plutarco Elías Calles y Alberto J. Pani: “El monumento habrá de ser querido por el pueblo de México porque será el monumento que México, con todo derecho, levanta a la Revolución Mundial”. Eso esperaba Calles del monumento: que lo fuera a una revolución enteramente abstracta. Y en consonancia con ese universalismo intensamente politizado, Cardoza comenzó a prohibir y dictar: “Aquí no habrá glorificación individual alguna. Creemos que deberá ser un monumento del pueblo mexicano, de la Revolución Mexicana, a la Revolución Mundial, al espíritu de renovación, de realización total del hombre”. Y por eso mismo Cardoza desecharon de plano los proyectos, nunca realizados, de poner bajo la cúpula un monumento a Madero —o a cualquier otro prócer. Pero a quien aleccionaba Cardoza no era a Oliverio Martínez, autor de aquellos proyectos abortados; el consejo iba dirigido a su amigo Orozco, cuya última obra en Guadalajara era precisamente la efigie de un héroe, “Todos nuestros héroes, todos nuestros caudillos, presentes, pasados y futuros, quedan aquí glorificados sin necesidad de invadir el recinto con placas, bustos, coronas, letras de oro, retratos.” Pero parece que Cardoza

own head: “The dome was overpowering the decoration. The painting is essential to it.”

But Cardoza arrived much further away from peremptory urgency. The painting was essential, but also to him what proved to be indispensable were certain characteristics, and not others: “Everything is an enterprise of decoration of this enormous dome. We hope that the motives may have an overall character, eluding, to what is possible, everything to do with the transitory aspect, everything that may be momentary allegory, direct allusion to ephemeral preoccupations.” Beyond this contempt to the anecdote, one must remember that Orozco was struggling with that problem since he painted *The Epic of American Civilization*: called upon not to absolutely see the narration within the narrations he alleged that only the invisible idea must take into account its assaults on the view of the spectator, he filled his portrait murals whose identity he later denied. Cardoza y Aragón, in his paraphrasing of the changing intensities of the artist, brought them closer to what, in their moment, had been postulated by Calles and Pani: “The monument will have to be wanted by the Mexican people because it will be the monument that Mexico, with every right, lifts up to the Global Revolution.” That was Calles' hope for the monument:

that it might be an entirely abstract Revolution. And in harmony with that intensely politicized universalism, Cardoza began to prohibit and dictate: “Here there will never be individual glorification. We must believe that it will be a monument to the Mexican nation for the Mexican Revolution, to the Global Revolution, to the spirit of renovation and to the total renovation of mankind.” And for that itself Cardoza rejected the projects, a monument to Madero—or any other great leader—would never be put under the dome. But to whomever Cardoza lectured it was not to Oliverio Martínez, the artist of those aborted projects; the council was going to be directed by his friend Orozco, whose ultimate work in Guadalajara was precisely the effigy of a hero. “All our heroes, all our leaders, present, past and future, are glorified here, without the necessity of invading the space with plaques, busts, crowns, gold lettering, portraits” But it seems that Cardoza was afraid of what might happen in opposition to his wishes. For those reasons he indicated exactly how a portrait of heroes ought to be avoided and what must be put in place of it: “The nude bodies of a man and woman contain a greater level of artistic perfection, more universal and perennial in nature without being limited to representations that as such acquire the vast general meaning that they com-

tenía miedo de que ocurriera al contrario de sus deseos. Por eso indicó exactamente cómo debía evitarse el retrato de los héroes, y qué debía ponerse en su lugar: "El cuerpo desnudo del hombre y la mujer encierran mayor perfección plástica, más universo y perennidad sin límites a las representaciones que así adquirirán el vasto sentido general que reclaman". Incluso, para evitar posibles malos entendidos, aclaró dónde quería esa representación: "en las cúpulas, la pintura impetuosa de Orozco es donde ofrece mejor su perfección". Tampoco lo anterior era suficiente. No era suficiente decir qué pintar o no pintar, cómo pintarlo y dónde. Cardoza concluyó con algunas indicaciones para los futuros espectadores de la obra, de manera que hicieran la interpretación correcta de la obra realizada.

Y cómo es pueblo mexicano, Orozco. Es un hombre libre de prejuicios, de pasiones partidistas. No pertenece a ninguna tendencia particular. No es trotsquista, ni es stalinista. Su vida se ofrece ejemplar y ha militado siempre en las filas de la Revolución mexicana. No glorificaría él ninguna idea momentánea, ninguna pugna presente. Ha sido, desde el primer momento, un verdadero revolucionario, conservando siempre su carácter

mexicano con tal intensidad y pureza que su arte adquiere significación universal.<sup>10</sup>

El mismo día que publicó esta nota, *El Nacional* informó que el gobierno de Jalisco había invitado a Orozco a decorar la capilla del Hospicio Cabañas.<sup>11</sup>

El texto de Cardoza parece una refutación cabal de la autonomía del artista. Si no se hubiera publicado en 1937, sería difícil creer que se hubiera escrito antes de 1939, cuando Orozco terminó los frescos del Hospicio. Parece una descripción de los murales, en especial de su famosa cúpula. Donde dice: "Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo [...] todo lo que sea alegoría momentánea", podría decir, simplemente: "Celebramos que los motivos tengan carácter general."

Podríamos incluso asumir, apoyados en la revisión más sotena de la pintura, que esta vez Orozco satisfizo la demanda; que Cardoza, a fuerza de reiterar su discurso sobre la universalidad, de hacer vez más abstruso su análisis formal y de

<sup>10</sup> *Ibid.* Todas las citas que siguen se tomaron de la versión incluida en la antología.  
<sup>11</sup> Antonio Acevedo Escobedo, "Notas del momento", *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1937, suplemento, p. 2.

mand." He also clarified, to avoid any misunderstandings, exactly where he wanted that work: "in the dome, the impetuous painting of Orozco will be offered in all its glory." And if that was not enough, he continued with what to paint and not to paint and how and where to paint. Cardoza concluded with some instruction for those who would be viewing the work in the future, so they might make the correct interpretation of the final piece.

And what is the Mexican nation? Orozco is a man free of prejudices, a man of partisan passions. He does not belong to any particular tendency. He does not follow in the footsteps of Trotsky or Stalin. His life is exemplary and he had always argued in favor of the Mexican Revolution. He would never glorify any momentary idea or uprising. He has been from the beginning a true revolutionary, who always conserves his Mexican character so that the intensity and purity of his art acquires universal significance.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Ibid. All of the notes that follow were taken from the version included in the anthology.

The same day that Cardoza published this note, *El Nacional* announced that the government of Jalisco had invited Orozco to decorate the chapel of the Hospicio Cabañas.<sup>11</sup>

The text of Cardoza seems to be a proper refutation of the artist's autonomy. If he had not done so in 1937, it might have been difficult to think that he had written this before 1939, when Orozco finished the frescoes in the Hospicio. A description of the murals seems especially similar to his famous dome, it reads: "We hope that the motives may have an overall character, eluding [...] to everything that may be momentary allegory," more simply said: "We celebrate that the motives may have a general character..."

We could even assume, supported by the most superficial revision of painting, that this time Orozco satisfied the demand; that Cardoza, by forcefully reiterating his discourse about the university, making his formal analysis more abstruse and eulogizing the difficulty of the painting, managed to get the painter to complete it for him. He soon did, but in a more detailed

<sup>11</sup> Antonio Acevedo Escobedo. "Notas del momento." *El Nacional*, Mexico City: 8 August 1937, supplement, p. 2.

elogiar la dificultad de la pintura, consiguió que el pintor le cumpliera. En buena medida lo hizo, pero en un análisis más detallado aparecerán los desacuerdos. La expectativa de Cardoza fue, más bien, una exigencia categórica; pero la *demand*a estaba dispersa en los discursos: iba de ese texto equívoco a las expectativas de los tapatíos. Orozco no podía ignorar uno ni otras, y tampoco había olvidado por completo su enemiga con Rivera, la reflexión que se había hecho acerca de su obra en los Estados Unidos o las visiones de Anita Brenner. La universalidad no podía plantearse sin más: había un problema local que atender y otro nacional.

#### EL DESEO INDECOROSO

En 1933, cuando visitó Guadalajara acompañando una gira oficial de Narciso Bassols, a Salvador Novo le pareció perversa la idea de pintar murales en su monumento más famoso.

Vamos al Hospicio, laberinto de arcos y patios llenos de silencio, limpios, muertos. Hay allí camas, niños, ancianas, y más y más patios y corredores coloniales. Tamayo se entusiasma y querría quedarse allí, a pintar las paredes.

Los pintores no pueden ver nada sin que se les ocurra echarlo a perder. ¿Habrá pensado en lo impróprio, en lo indecoroso que es su deseo de pintar en las paredes de los edificios? [...] El hecho de que Miguel Ángel haya pintado frescos en los muros no autoriza a nadie más a perpetrarlos.<sup>12</sup>

Quién sabe qué hubiera pasado si Tamayo hubiera convencido a Novo y, entre los dos, hubieran entusiasmado con la idea del señor secretario.

El Hospicio Cabañas funcionaba como institución caritativa cuando Orozco inició la decoración de su capilla, pero esta última no se utilizaba. Su ayudante, Jorge Martínez, recuerda que en algunas partes tenía piso de tierra.<sup>13</sup> El edificio era ya uno de los atractivos turísticos más importantes de Guadalajara. Era frecuente que lo visitaran los viajeros distinguidos.<sup>14</sup> Relativamente

<sup>12</sup> Novo, *Jalisco-Michoacán*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>13</sup> Comunicación personal, Jorge Martínez.

<sup>14</sup> "Rene Marchand, etnólogo francés, se halla aquí", *El Informador*, 24 de octubre de 1936, pp. 1, 2, 5; "Se pide que sea retirado el comercio de baratillo", *Las Noticias*, 19 de octubre de 1935, p. 2.

walls of buildings and about what is inappropriate, indecent? [...] The fact that Michelangelo painted frescoes on walls does not give license for others to do so.<sup>12</sup>

Who knows what might have happened if Tamayo had convinced Novo and, between the two of them, they had been able to excite the secretary with the idea?

The Hospicio Cabañas was functioning as a charitable institution when Orozco began to decorate its chapel, which was not being used at the time. His assistant Jorge Martínez recalled that in some parts there were earthen floors.<sup>13</sup> The building was then one of the most important tourist attractions in Guadalajara. Some of the most distinguished travelers frequented it.<sup>14</sup> Relatively out-of-the-way and separated from the center of the city at that time, it also served as a ref-

<sup>12</sup> Salvador Novo, *Jalisco-Michoacán*. Guadalajara, Mexico: Secretaría de Cultura, 1991: pp. 18, 19.

<sup>13</sup> Personal communication, Jorge Martínez.

<sup>14</sup> "Rene Marchand, etnólogo francés, se halla aquí." *El Informador*, 24 October 1936: pp. 1, 2 and 5; "Se pide que sea retirado el comercio del baratillo." *Las Noticias* 19 October 1935: p. 2.

apartado en aquel tiempo del centro de la ciudad, también servía de refugio para novios que deseaban esquivar las miradas del público.<sup>15</sup> Al final de los años treinta, el presidente municipal, Manuel F. Ochoa, consiguió que el Hospicio fuera administrado por el Ayuntamiento. Con el apoyo del gobernador, emprendió un proyecto de mejoras en sus instalaciones, así como de remozamiento exterior.<sup>16</sup> Fue en este contexto que se encargó a Orozco la decoración de la capilla. Ese espacio no era “público”, en el sentido de que estuviera destinado a alguna tarea del gobierno. Lo era en el sentido de que no se utilizaba para nada. Era un atractivo turístico, y los murales de Orozco sirvieron para confirmarlo como tal. Por otro lado, no debemos menospreciar el hecho de que se trate de una capilla, ni olvidar que la lucha de los católicos contra el Estado no había concluido.

El trabajo se inició en 1937 y debió estar concluido a fines de 1939.<sup>17</sup>

Decorar la capilla con frescos de un pintor famoso era una manera de asegurar que ese espacio no sirviera para el culto nunca. No sólo le disputaba a la Iglesia la capilla como tal, lo hacía además en una institución de caridad que era también, a final de cuentas, una institución educativa. Era, pues, un golpe retórico en dos frentes: la educación y el culto. La pintura neutralizó la sacralidad del espacio para convertirlo en lo que deseaban los intelectuales tapatíos: para convertirlo en cultura. En pocos casos como en éste podría aplicarse a plenitud la fórmula kantiana de “finalidad sin fin”. Orozco tomó posesión del templo, pero no como quizás hubieran preferido los muy callistas políticos de Jalisco, para destinarlo a algo de provecho: biblioteca, cuartel u hospital; sino para *consagrarse* su inutilidad.

<sup>15</sup> Véase Medsa, “Mientras pasa el aguilón”, *Císpide*, Guadalajara, 1º de junio de 1934, pp. 106-107. “No obstante, el instante es propicio para cualquier estropicio. Y nos largamos con rumbo del Hospicio, para nuestro espiritual y erótico beneficio. Las bancas amables, apostadas bajo las saludables ramas verdeadas, por el viento suave movidas, por la Primavera sustentadas, nos ceden su confort grato para nuestro consolador rato de vacilón.”

<sup>16</sup> “Informe rendido por el Sr. Manuel F. Ochoa...”, *El Informador*, 2 de enero de 1939, sección II, pp. 1, 3.

<sup>17</sup> Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 379, reproduce una carta del pintor a Silvano Barba González donde le asegura que comenzó el trabajo en septiembre de 1937, y que podría terminarla en otros seis meses, a partir del 13 de marzo de 1939, si el gobierno del Estado continúa financiando la obra. Jorge Martínez, ayudante de Orozco, tuvo la gentileza de compartir conmigo el resto de la información que ahora vierto en este texto.

use for couples who wanted to avoid the public's glances.<sup>15</sup> At the end of the 1930s, the president of the municipality, Manuel F. Ochoa, was able to get the Hospicio to be administered by the municipal government. With the support of the governor, he undertook a project to improve its installations, as well as renovating the exterior.<sup>16</sup> It was in this context that he put Orozco in charge of decorating the chapel, which was not a public space, in the sense that it was earmarked as a governmental project and was not being used for anything. It was a tourist attraction, and Orozco's murals served to confirm it as such. On the other hand, we must not underrate the fact that it was a chapel, nor should we forget that the battle between the Catholics and the State was not over yet. To decorate the chapel with frescoes by a famous painter was a way of assuring that the space would never be used for worship.

<sup>15</sup> See Medsa. “Mientras pasa el aguilón.” *Císpide*, Guadalajara, Mexico, 1 June 1934: pp. 106-107. “However, the place is suitable for any sort of shenanigans. And we set off for the Hospice, for our spiritual and erotic benefit. The kind benches, set below the welcoming verdant branches, with the gently flowing breeze, the eternal Springtime, we give in to its agreeable comfort, consoling our bit of hesitation.”

<sup>16</sup> “Informe rendido por el Sr. Manuel F. Ochoa...” *El Informador*, 2 January 1939, section II: pp. 1, 3.

Not only did the Church dispute this decision but also that it had been turned into a charity institution that in the end became an educational institution. It was, then, a rhetorical clash between two fronts: education and religion. The paintings neutralized the sacredness of the space and converted it into what the intellectual from Guadalajara wanted: a cultural space. In a few cases like that, one could apply the Kantian formula of “finality without end.” Orozco took over the chapel, but not perhaps like the very “hands-on” políticos from Jalisco might have wanted, intending it to be something useful: a library, headquarters or a hospital; or else to *consecrate* its uselessness.

The work was begun in 1937 and was to be finished at the end of 1939.<sup>17</sup>

#### LA DISPUTA POR LA CIUDAD

La disputa por los edificios “públicos” era, en realidad, una disputa por la ciudad, y esta se infiltró en el contenido de los frescos. Orozco cubrió hasta el último rincón de la capilla para apropiarse de ella. Incluso los lunetos que corren sobre sus paredes laterales, casi imposibles de utilizar porque tiene una ventana, están pintados de gris. Los tableros laterales son paisajes. Quien camine por la nave tendrá la impresión de estar en un pórtico, asomándose a la ciudad de Guadalajara, vieja y nueva, a la sede arzobispal de monseñor Cabañas o a un moderno desfile político. En dos de los casos, la escena se continua en los tres tableros contiguos, pasando por detrás de las pilas, para reforzar la impresión de que la capilla no existe más que como estructura, y de que los muros son transparentes.

Orozco usó el color para subrayar los elementos estructurales de la construcción: son “grises” dos de los muros laterales, y el resto de los tableros sobre los muros se caracteriza por su sobriedad. También tienen esa parquedad cromática todos los tableros sobre las pechinadas y el tambor de la cúpula. Por el contrario, en las bóvedas y en la cúpula misma abundan los verdes, los amarillos, los azules y los rojos. Estos se organizan de acuerdo

con la lógica excedida por cada composición, pero no hay un acorde cromático que unifique los tableros. En los tableros de las paredes hay paisajes, pero la mirada no puede recorrerlos libremente; a cada paso se encuentra con edificios sólidos, verticales y pesados. Por el contrario, en las bóvedas saltan pedazos multicolores, se confunden y trenzan las figuras, se pierde cualquier noción de dirección. Los muros son estables; las bóvedas se abren al caos.

Orozco usó sus escenas “en blanco y negro” con un sentido dibujístico: los tableros donde pintó manifestaciones de masas son a veces idénticos a las litografías de 1935 (*Las masas* [ 157 ], *Manifestación* [ 156 ], *Turistas y aztecas* [ 158 ]); así también la multitud que se dirige hacia el obispo Cabañas; los caballos que vuelan sobre la ciudad de Guadalajara tienen gigantescas pinceladas, como si fueran los trazos de una pluma.<sup>18</sup> Pero difícilmente encontraremos la misma libertad en las pinceladas de todos los tableros (como la hay en el muro en el muro del

<sup>18</sup> Quien se percató de esa característica fue Fernando Gamboa. Amigo de las fotografías didácticas y espectaculares, incluyó en la exposición de homenaje a Orozco, en 1979, una sala con gigantescas fotografías de los murales que le parecían “dibujísticos”.

#### THE DISPUTE BY THE CITY

The dispute over the “public” buildings was, in truth, the city's dispute, and that trickled down to the contents of the frescoes. Orozco had covered every inch of the chapel to appropriate it, even including the lunettes that run laterally along the sidewalls. They were almost impossible to utilize because they each had a window painted grey. The side panels are landscapes. Anyone who may walk through the nave will have the impression of being in a portico, overlooking the old and new city of Guadalajara, looking at the bishop's palace of Monsignor Cabañas or watching a modern political parade. In two cases, the scene is on three continuous panels, which pass behind the pilasters re-enforcing the impression that the chapel does not exist anymore except as a structure, and that the walls are transparent.

Orozco used color to underscore the structural elements of the construction: the two sidewalls are “grey,” and the rest of the panels over the walls are characterized by their soberness. In addition, all the panels above the curved forms and the tambour of the dome have a chromatic frugality. In contrast, in the vaults and in the chapel itself are an abundance of greens, yellows, blues and reds. These are organized in harmony with the extreme logic of each composition, but there is no chromatic harmony that

unifies the panels. There are landscapes on the wall panels, but the view cannot traverse them freely, with each step, they are obscured by solid, vertical and weighty structural elements. In contrast, in the vaults, multicolored morsels pop out, blurring and intertwining the figures, losing any notion of direction. The walls are stable; the vaults are chaotic.

Orozco rendered his “black and white” scenes with a draughtsmanship-like quality to them: the panels where he painted manifestations of the masses are at times identical to the lithographs from 1935 (*Las masas* [ 157 ], *Manifestación* [ 156 ], *Turistas y aztecas* [ 158 ]); including the crowd that is headed towards Bishop Cabañas; the horses that fly over the city of Guadalajara are rendered with wide brushstrokes, as if they were strokes made with feathers.<sup>18</sup> But we encounter the same freedom in the brushstrokes in all the panels less easily (like those that can be found on the wall of the Central Hall). To achieve his goal for a uniform surface, he avoided using only enormous brush-

<sup>18</sup> One who took note of that characteristic was Fernando Gamboa. Fond of didactic and showy museum installations, he included in the show in homage to Orozco, in 1979, a gallery with gigantic photographs of the murals that seemed to him “drawing-like.”

Paraninfo). El deseo de lograr una superficie uniforme evitó que usara únicamente, como en aquel edificio, esos enormes trazos. No los hizo pastosos y opacos, sino aguados y como veladuras. No buscó, como había buscado antes, el contraste extremo y dramático. Quiso anular el efecto pictórico del claroscuro para mitigar el efecto paisajístico.

Así, hizo de la capilla un espacio distinto, "virtual", pero sin hacer alarde de trampantojos. Al decorarla totalmente, simuló una experiencia completa; como si a través de sus muros pudiéramos ver nebulosamente una "realidad", un paisaje distinto y mejor que el de las calles. Los muros están cubiertos con paisajes urbanos: edificios y personajes famosos, vistas de la ciudad y episodios de su historia; pero en el brazo sur de la capilla, *El capataz sin rostro*, *La deshumanización* y *Desfile obrero* no se refieren exclusivamente a Guadalajara. Están situados en un paisaje que podría ser el de cualquier ciudad moderna. El conjunto de frescos es un comentario acerca de la realidad exterior que pretende convertirse en una nueva realidad. Esta tensión entre el espacio urbano y el espacio de la capilla es fundamental para aprehender el significado del conjunto. Éste se presenta como aparador de la ciudad, pero

realmente alude a un paisaje cuyos puntos de referencia, políticos e históricos, se han vuelto universales. Y para evitar malentendidos: en 1939, "universal" podía ser sinónimo de cualquier cosa, menos de "apolítico".

El efecto "decorativo", la ausencia de claroscuros y contrastes, hace que ese espacio rigurosamente construido sea también muy lejano. El espacio donde se mueve el espectador, simulacro del espacio urbano, tiene reglas distintas. Los contrastes, las oposiciones e incoherencias de la ciudad se incluyen aquí como en un diorama, pero mitigados por su integración a la arquitectura. La relación de esta con la pintura no siempre está libre de asegures: algunos edificios y figuras se aprietan o de plano no caben en los tableros de los arcos; la fachada del palacio de gobierno gira y parece acomodarse con dificultades en medio de esta construcción neoclásica; los tableros contiguos tienen diferencias de escala, desde el acercamiento hasta la panorámica. Esa relación de contrastes, que encuentra su armonía final en la uniformidad cromática y la estabilidad de las composiciones de los muros, es semejante a la posición que el pintor establece en la ciudad en el exterior y el interior de la capilla; pero también entre la ciudad y el mundo en general.

strokes. He did not make them soft and opaque, instead watery or brushed with layers of transparent colors to deepen the overall tonalities of them. He wanted to annul the pictorial effect of the chiaroscuro to mitigate the scenic, landscape effect.

So he made the chapel a distinct space, "virtual," but without making it a "showcase" of trompe l'oeil. Totally adorning it, he created a complete experience; as if through its walls we might be able to see a misty "reality," a different landscape, something better than the streets. The walls are covered with urban landscapes: buildings and famous people, views of the city and snippets of its history; but in the southern part of the chapel, *El capataz sin rostro*, *La deshumanización* and *Desfile obrero* do not refer exclusively to Guadalajara. They are situated in a landscape that could be found in any modern city. The frescoes as a whole are a commentary on the exterior reality that attempts to convert itself into a new reality. This tension between the urban space and the chapel's space is fundamental to understanding the significance of the whole. This presents itself as a showcase of the city, but really alludes to a landscape whose reference points, both political and historical, have become universal. And to avoid any bad intentions: in 1939, "universal" used to be synonymous with everything, short of "apolitical."

The "decorative" effect, the absence of chiaroscuro and contrasts, makes that rigorously constructed space also quite removed. The space that the spectator moves around in, similar to an urban space, has distinct rules. The contrasts, the oppositions and incoherencies of the city incorporated here are not unlike a diorama, but mitigated by its integration into the architecture. The relationship of this with the painting is not always without faults: some buildings and figures become narrower or flatter and do not fit within the panels of the arches; the façade of the government palace twists and seems to adapt itself, with difficulty, in the midst of this neoclassical construction; the contiguous panels have different scales when one approaches them or views them at a distance, as a panoramic. That contrasting relationship that one encounters in the end brings harmony to the chromatic unity and to the stability of the compositions of the murals. It is similar to the position that the painter establishes in the city outside and inside the chapel; but it also is a relationship between the city and the world in general.

The representation of the city as an axis of discourse is an innovation of these frescoes. The theme had appeared in other mural series by Orozco and other painters, but never like here, the paintings were proposed as a virtual city themselves. This

La representación de la ciudad como eje del discurso es una innovación de estos frescos. El tema había aparecido en otros conjuntos murales de Orozco y otros pintores, pero nunca, como aquí, la pintura se había propuesto a sí misma como ciudad virtual. Esta "narración telescopiada" señala, en primer lugar, la violencia de la transformación urbana. El espectador entrará a la capilla por el poniente y encontrará del lado derecho una vista del edificio de la Universidad con una cartelera conmemorativa de los murales de Orozco. Del lado izquierdo verá *Incendio*: la vista aérea de una calle tapatía, con varios edificios en llamas, al fondo de la cual asoma la silueta negra de un edificio moderno. Es, como otras en este conjunto, una figura que la prensa ilustrada había vuelto convencional. Puede verse, por ejemplo, una muy semejante en la portada de la revista *Patrimonio*. Las dos imágenes muestran edificios modernos, despojados de adorno y en una perspectiva que deja ver su geometría simple. Ambas recurren al contraste para enfatizar que se trata de volúmenes elementales. En los dos casos, un arco de medio punto se contrapone al perfil ortogonal de los edificios; aunque en el caso de Orozco, ese recurso sirve para señalar el paso de una forma arquitectónica a otra. *Patrimonio*

era de derecha. El título de la revista aludía a la propiedad privada, que al parecer de sus escritores se veía seriamente amenazada por las ideas de un gobierno al que calificaba de "comunista".<sup>19</sup> Su portada es la utopía de un inversionista inmobiliario: nada se opone a la construcción de la nueva ciudad. Su punto de vista es el de un peatón, cuya existencia por lo demás parece difícil en el laberinto que propone. El fresco de Orozco muestra otra cosa: la perspectiva a vuelo de pájaro intenta establecer una topografía histórica. La composición opone la modernidad del edificio al aspecto tradicional de las construcciones en primer plano. Que el edificio del fondo sea negro podría significar que la renovación es resultado del incendio; y en esa medida, aludir a la transformación y a la purificación. Sin desdenar esta posibilidad, me parece que la composición tiene un sentido ajeno a la alquimia: muestra la violencia de la transformación histórica.

<sup>19</sup> Fernando Amiccis Latordere, "Otra teoría más", *Patrimonio*, Guadalajara, 1º de mayo de 1939, p. 8; Ontófilo, "El momento es propicio", *ibid.*, 1º de abril de 1939, p. 5; Fernando Amiccis Latordere, "Razón del orden social", *ibid.*, 1º de abril de 1939, p. 11.

Its cover portrays the utopia of a real-estate investor: nothing is in opposition to the construction of the new city. The visual perspective is that of someone walking, whose life moreover is difficult in the labyrinth that it suggests. Orozco's fresco shows something else: a bird's-eye view attempting to establish a historical topography. The composition contrasts the modernity of the building with the traditional aspect of the constructions in the foreground. That the building in the background is black could signify that the renovation is the result of the fire; and to that extent, alludes to transformation and purification. Without disdaining this possibility, it seems to me that the composition has a feeling alien to alchemy: it shows the violence of historical transformation.

There were many reasons that divided the elite in Guadalajara. The urban plans were, and still are today, those of the prominent. Agustín Basave complained in 1938 about the modern buildings that affected the Plaza de Armas.<sup>20</sup> That remodeling

<sup>19</sup> May 1939: p. 8; "El momento es propicio," *ibid.*, 1 April 1939: p. 5; Fernando Amiccis Latordere, "Razón del orden social," *ibid.*, 1 April 1939: p. 11.

<sup>20</sup> Agustín Basave y Vargas. "Habla el público, el atractivo de Guadalajara." *Las Noticias*, 6 August 1938: pp. 3, 4.

Eran muchas las razones que dividían a la élite tapatía. La planeación urbana era, es hasta la fecha, una de las más importantes. Agustín Basave se quejaba en 1938 de los edificios modernos que afeaban la Plaza de Armas.<sup>20</sup> La remodelación de esta última había sido motivo de un agrio debate pocos años antes. El Ayuntamiento quería construir una plaza neocolonial. Efraín González Luna encabezó la oposición de los comerciantes. En la sesión en que se dio a conocer el proyecto, desechado de inmediato, Miguel Campos Kunhardt no se dejó impresionar por el “colonialismo”:

Expuso que, en su concepto, la Plaza de Armas ha perdido toda su importancia y que en esa virtud no se justifica la cuantiosa erogación que se pretende para construir una plaza de estilo colonial a la que nadie concurriría, ya que el pueblo ha tomado como centro de reunión y de divertimiento el Parque del Agua Azul, lo mismo que el Parque de la Revolución, sitios ambos que ofrecen grandes atractivos.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Agustín Basave y Vargas, “Habla el público, el atractivo de Guadalajara”, *Las Noticias*, 6 de agosto de 1938, pp. 3, 4.

<sup>21</sup> “Fue clausurado el proyecto de la ‘Plaza Colonial’”, *Las Noticias*, 4 septiembre de

La oposición conservadora a un proyecto neocolonial es perfectamente lógica. Por una parte, como reflexionó *El Informador*, habría sido una construcción falsa que hubiera implicado, entre otras cosas, la destrucción del kiosco y de los viejos faroles de la plaza. Pero lo más desagradable a los ojos de los tapatíos era lo que *El Informador* llamó “el cambio de un jardín en plazuela”.<sup>22</sup> Esto era tanto como cambiar su uso: la plazuela tendría como finalidad más evidente la realización de manifestaciones políticas. Así, *El Informador* sugirió que mejor se compusieran sus prados y, por si las dudas, se colocaran más bancas.

Un par de edificios constituyen un verdadero emblema de la complejidad de esta discusión. La casa de José Guadalupe Zuno, cabeza de revolucionarios, masones y jacobinos, está edificada en estilo neocolonial. Por el contrario, la de Efraín González Luna, futuro líder nacional de la disidencia “conservadora”, es obra de Luis Barragán y, desde luego, muy modernista. Ambas se encuentran sobre la misma calle, a pocas

<sup>22</sup> 1935, p. 1. Véase también “No se cree oportuno transformar en ‘colonial’ la Plaza de Armas”, *El Informador*, 4 de septiembre de 1935, p. 1; “Un proyecto inoportuno”, *El Informador*, 6 de septiembre de 1935, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibid.*

had been a topic of a sour debate only a few years before. The city council wanted to construct a neocolonial plaza. Efraín González Luna led the merchants' opposition. At the meeting where the project was made known, Miguel Campos Kunhardt was not impressed by “colonialism”:

He explained that, in his opinion, the Plaza de Armas had lost all its importance and by virtue of that it did not justify such a substantial expenditure to try and construct a plaza in a colonial style which no one would go to because the people had now chosen to gather at the Parque del Agua Azul, as well as the Parque de la Revolución, two places that offered great attractions and diversions.<sup>21</sup>

The conservative opposition to a neocolonial project was perfectly logical. For one thing, as reflected in *El Informador*, it would have been a fake construction that might have implied,

among other things, tearing down the kiosk and the street lamps in the plaza. But the most unpleasant in the eyes of the people was what *El Informador* called “changing the garden into a small plaza.”<sup>22</sup> It would change its use: the plaza in the end would have most likely become a spot to organize political manifestations. Thus, *El Informador* suggested that it would be better to have grassy plots and, if there were any reservations, put more benches.

A pair of buildings was a true example of the complexity of this discussion. The house of José Guadalupe Zuno, leader of the revolutionaries, Masons and Jacobins, had been designed in a neocolonial style. But in contrast, the home of Efraín González Luna, the future national leader of the “conservative” dissidence, was a very modernist work by Luis Barragán. Both are on the same street just a few blocks apart. Barragán was aware, and a bit under pressure, of the ideological debate that was giving a reserved symbolic value to modern architecture. He had been the architect of the Parque de la Revolución project on Avenue Juárez on a property that formerly had been

<sup>21</sup> “Fue clausurado el proyecto de la Plaza Colonial.” *Las Noticias*, 4 September 1935: p. 1. See as well “No se cree oportuno transformar en ‘colonial’ la Plaza de Armas.” *El Informador*, 4 September 1935: p. 1; “Un proyecto inoportuno.” *El Informador*, 6 September 1935: p. 3.

<sup>22</sup> *Ibid.*

cuadras una de la otra. Barragán tuvo que cobrar conciencia, un poco a la fuerza, del debate ideológico que daba a la arquitectura moderna un valor simbólico equívoco. Había sido el autor del proyecto del Parque Revolución, en avenida Juárez, en un predio que antes había ocupado la cárcel de Escobedo. La elaboración del parque había provocado protestas de los vecinos, y en ellas era fácil percibir un dejo de hostilidad para cualquier proyecto gubernamental.<sup>23</sup> Seguramente por eso *El Informador*, en general crítico del discurso oficial, intervino para defender la obra. No había nada que objetar, aducía. Se regeneraba un terreno que había quedado como muladar; se ponía coto al comercio ambulante; establecía un sitio seguro de recreo en lo que antes había sido un lugar opresivo. Era, pues, un proyecto progresista y laudable.<sup>24</sup> Lo interesante de este caso no es la discordia, sino que finalmente se haya llegado a un consenso. No creo que Orozco desconociera el

conflicto. El edificio de la Universidad está prácticamente a espaldas del parque. Orozco era amigo de Barragán.<sup>25</sup>

La casa de Zuno y la de González Luna están en el sector Juárez,<sup>26</sup> al occidente de la calzada Independencia, donde están las colonias de clase media y pudiente, trazadas con las ideas de los autopistas franceses del siglo xix: higiénicas, con calles espaciosas.<sup>27</sup> En ellas se podía ver la imagen de modernidad que parece haber entusiasmado a la revista *Patrimonio*, y que había sido celebrada años antes por Enrique Martínez Ulloa.<sup>28</sup> En el futuro, la toma de decisiones acerca de la traza de la ciudad habría de permitir la ansiada reconciliación entre las élites tapatías, al crearse un Consejo de Colaboración Municipal cuya importancia ha sido percibida por Daniel Vázquez.

<sup>25</sup> Ver carta de José Clemente Orozco a Luis Barragán, 9 de agosto de 1932, en el acervo de la Fundación de Arquitectura Tapatía, cuya clasificación estaba inconclusa al momento de consultarse. El parque Revolución estaba a unos pasos del nuevo edificio de la Universidad, sobre Juárez, que de esa manera se convirtió en una importante arteria urbana desde el punto de vista simbólico.

<sup>26</sup> Renato González Mello, “La casa Zuno, la casa González Luna”, *Estudios Jaliscienses*, Revista trimestral de EL Colegio de Jalisco, núm. 38, noviembre de 1999, pp. 7-23.

<sup>27</sup> Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, op. cit., pp. 61-62 y 95.

<sup>28</sup> Ver arriba, pp. 272-273.

<sup>23</sup> Expediente relativo a la construcción del Parque Revolución”, *Archivo Histórico de Jalisco, Guadalajara*, 1934, F-11-934/F/1934 XIX, 3021. Véase también “Fue inaugurado anoche el ‘Parque de la Revolución’”, *El Informador*, 28 de febrero de 1935, pp. 1, 6.

<sup>24</sup> “El problema de los espacios libres”, *El Informador*, 28 de marzo de 1935, p. 3.

occupied by the Escobedo prison. The elaboration of the park provoked protests by its neighbors, and among them it was easy to see a lack of hospitality for any government project.<sup>23</sup> Surely for that, *El Informador*, in a general criticism of official discourse, intervened to defend the work. There was nothing to object to, it was quoted. The terrain had become a pigsty; the street vendors were stopped; in its place they put a secure site for recreation to replace an oppressive area. It was, then, a progressive project and laudable.<sup>24</sup> What was interesting in this case is not the disagreement, but rather, in the end, that a consensus may have been reached. I do not think that Orozco may have been unaware of the conflict. The building at the university is practically back-to-back with the park and Orozco was Barragán's friend.<sup>25</sup> The houses of Zuno and González

Luna were in the Juárez neighborhood,<sup>26</sup> west of the Avenue Independencia, where there are middle-class and wealthy neighborhoods, designed in the style of French nineteenth-century boulevards: clean, with spacious streets.<sup>27</sup> Within these areas one could see the image of modernity that seems to have been to the liking of the magazine *Patrimonio*, and that had been applauded years before by Enrique Martínez Ulloa.<sup>28</sup> In the future, the approach to the decisions about the plan for the city would allow for the long-awaited reconciliation between the elite of Guadalajara, the creation of a Consejo de Colaboración Municipal whose importance had been perceived by Daniel Vázquez.

In effect, after the strong tensions and differences between the civil society and the revolutionary governments surged in Guadalajara, especially those that were derived from the Guerra Cristera (1927-1929), the religious conflict, the ideological battles for the control of education (1933-1939) and owing to

<sup>23</sup> “Expediente relativo a la construcción del Parque Revolución,” in: *Archivo Histórico de Jalisco, Guadalajara*, 1934, F-11-934/F/1934 XIX, 3021. See as well “Fue inaugurado anoche el ‘Parque de la Revolución.’” *El Informador*, 28 February 1935: pp. 1, 6.

<sup>24</sup> “El problema de los espacios libres.” *El Informador*, 28 March 1935: p. 3.

<sup>25</sup> See the letter from José Clemente Orozco to Luis Barragán, 9 August 1932, in the holdings of the Fundación de Arquitectura Tapatía, the classification of which was incomplete at the time of consultation. The Parque de la Revolución was one of the passageways of the new university building, on Juárez, which in this way had been converted into an important urban artery from a symbolic point of view.

<sup>26</sup> Renato González Mello, “La casa Zuno, la casa González Luna,” in: *Estudios Jaliscienses*, quarterly magazine of El Colegio de Jalisco, no. 38, November 1999: pp. 7-23.

<sup>27</sup> Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*. Guadalajara, Mexico: El Colegio de Jalisco, 1989: pp. 61, 62, 95.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 272, 273.

En efecto, después de las fuertes tensiones y diferencias entre la sociedad civil y los gobiernos revolucionarios surgidas en Guadalajara, especialmente las que se derivaron de la guerra cristera (1927-1929), el conflicto religioso, las luchas ideológicas por el control de la educación (1933-1939) y a causa del reparto agrario que se da intensamente en los años treinta en el estado de Jalisco, esta sociedad civil tapatía encontró su *modus vivendi* de un modo decoroso, un camino de reconciliación. Y lo encontró con motivo de la ciudad, su ciudad, a través del propósito de mejorarla, *embellecerla, ponerla a la altura*, etcétera.<sup>29</sup>

Así, lo que estaba en juego ante la traza de la ciudad era, junto con su “modernización”, la conciencia de clase de sus élites. Orozco intervino en esa importante discusión acerca de la imagen urbana. Las diferencias de estilo arquitectónico eran la piedra de escándalo de una naciente “sociedad civil” que, poco

<sup>29</sup> Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, op. cit., p. 166; véase también p. 53. Las palabras con mayúsculas, en el original, son inteligentes: en efecto, para las élites se trataba de “SU ciudad”.

a poco, iría señalando su predominio social y político mediante reformas urbanas y planes de conservación del “patrimonio”, tanto el de la cultura como el del capital.

#### LA RUEDA Y EL CUERPO POLÍTICO

El tablero titulado *La rueda del tiempo* está en el brazo norte de la capilla, y en su muro occidental. Muestra una rueda resplandeciente sobre varios estratos de vestigios. Es la única alegoría, en toda forma, que hay en los muros del edificio, y contrasta con el carácter narrativo de los demás tableros. Indica que el discurso histórico se refiere a la tecnología tanto como el poder.

Durante el sexenio cardenista se inauguró la carretera México-Laredo. El gobernador Topete, por su parte, impulsó un programa local de carreteras. Más allá del impacto real de estos proyectos, de la longitud o calidad que efectivamente haya tenido la cinta asfáltica, se volvió para el discurso oficial un tópico casi tan importante como lo había sido, medio siglo antes, la construcción del ferrocarril. Numerosas excursiones de hombres de negocios californianos fueron paseadas por todos los puntos del recorrido, y eran noticia habitual en las primeras

planas de los periódicos.<sup>30</sup> Se suponía que la carretera modificaría cuanto encontrara a su paso, tal como antes se había vaticinado que el ferrocarril acabaría con la sociedad tradicional, avasallando los obstáculos e incorporando a todas las comunidades en la misma ruta. Pero a mediados de 1936, Orozco le manifestaba a un amigo su hastío de “los turistas que vienen a lo de la carretera de Laredo”.<sup>31</sup>

La obra pública generó una profusa iconografía del automóvil. Las compañías llaneras publicaban anuncios donde un gigantesco neumático era mostrado como sol naciente o bien se encontraba en la cima de una pirámide y era venerado como un dios. A esta última variante se sumó un timbre conmemorativo de la carretera Panamericana, que también mostraba la rueda de la cús-

<sup>30</sup> Por ejemplo, en un importante diario tapatío se decía que “Es un hecho que aquellas comunidades que cuentan con un mejor sistema de comunicaciones en la actualidad son las más prósperas. Los buenos caminos acortan distancias, ahorrando dinero y molestias. Facilitan lo mismo los intercambios de mercancías que los intercambios de ideas. Garantizan la estabilidad de un gobierno, por la facilidad que hay en un momento dado para el transporte de tropas y elementos que tiendan a suprimir cualquier movimiento de carácter revoltoso. País con buenos caminos, es país que está dentro del radio de progreso moderno.” “La importancia de la carretera de Laredo”, *Las Noticias*, 19 de junio de 1936, pp. 3, 4.

<sup>31</sup> Citado por Cardoza y Aragón, *Orozco*, op. cit., pp. 294.

pide como un sol. El tablero de Orozco aludía a ese entusiasmo progresista y lo criticaba. Los estratos arqueológicos bajo la rueda recordaban el pasado más de lo que enlazaban el futuro. Por eso creo que el tablero señala la violencia de la transformación.

En las bóvedas, la representación de la tecnología no tiene un carácter emblemático tan restringido: es mucho más “transparente”. Al pintar la tecnología junto a los monstruos de la naturaleza y de la sociedad, Orozco le daba vida propia y la convertía en “Naturaleza”. Las armaduras se amontonan y, en una de las bóvedas, es imposible reconocer una figura completa: todo es un amasijo de espadas y cuerpos metálicos. La maquinaria se ha vuelto hacia sus propios fines. Las invenciones de Dédalo han cobrado vida y lo han hecho prisionero, pero esa vida es caótica y no permite reconocer una personalidad. La contraposición entre cuerpos desnudos y cuerpos mecanizados rima el desarrollo de este tema. Para comprenderlo, nos sirve un combate que se desarrolla en el extremo izquierdo de la bóveda del caballo bicéfalo. Se trata de la lucha entre un indio y un autómata, uno de los tópicos preferidos por Orozco: la lucha entre las fuerzas opuestas que gobiernan al hombre (y el caballo es bicéfalo). En otros tableros, la lucha es menos pareja: el acero ha cumplido

the distribution of agrarian lands that intensively happened in the 1930s in the state of Jalisco, this civil society in Guadalajara found its *modus vivendi* through decorous means, a change of reconciliation. And it found it with the motive of the city, their city, through the intent of improving it, *embellish it, raise it to the heights*, and more.<sup>29</sup>

So, what was happening with the design of the city was, together with it “modernization,” the elite’s awareness of class. Orozco intervened in that important discussion about urban image. The differences of architectural style were the bases for hiding it from a growing “civil society” that, little by little, would be letting their social and political influence be known through urban reforms and plans to conserve the “heritage” of both the culture and the capital.

#### THE WHEEL AND THE POLITICAL BODY

The mural panel entitled *La rueda del tiempo* is in the north wing of the chapel on the west wall. It shows a radiant wheel

above several strata of vestiges. It is the only allegory, in total form, on the walls of the building, and it contrasts the narrative character of all the other panels. It refers to the historical discourse of technology as power.

During President Lázaro Cárdenas’s term (1934-1940), the highway from Mexico City to Laredo was inaugurated. Governor Everardo Topete, for his part, promoted a local highways program. Beyond the obvious real impact of those projects, of their longevity or the quality that the asphalt ribbons may have effectively had, became for the official discourse a topic almost as important as it had been a half a century earlier with the construction of the railways. There were numerous railway tours for California businessmen who were paraded around to all the likely spots and paths and their visits were followed by notices in the newspapers about the early plans.<sup>30</sup> It was assumed that

the roadways would change everything that it passed through, as had been predicted about what would happen with traditional society when the railways were finished, dominating the obstacles and incorporating all the communities on the same route. But during the middle of 1936, Orozco was commenting to a friend about the boredom of “the tourists that came to him from the highway to Laredo”.<sup>31</sup>

The public work generated a profuse iconography of the automobile. The tire companies published announcements where a gigantic tire was displayed as a rising sun or perched on top of a pyramid and venerated as a god. A stamp of the latter was even produced to commemorate the Pan-American Highway that depicted the wheel as a sun over the pyramid. Orozco’s panel alludes to this progressive enthusiasm and criticizes it. The archaeological strata under the wheel recalls the past more than what was linked to the future. Because of that, I think that the panel portrays the violence of the transformation.

In the vaults, the representation of technology does not have such a restricted emblematic character: it is much more

“transparent.” Painting technology together with the monsters of nature and society, Orozco was giving it its own life and was converting it into something “natural.” The armors are piled up and, in one of the vaults, it is impossible to recognize a single, complete figure: everything is a muddled jigsaw puzzle of swords and metallic bodies. The machinery has come to life. The inventions of Daedalus have earned the right to live and it has imprisoned them. But that life is chaotic and does not allow recognition of a personality. The contrast between nude bodies and mechanized bodies is in tune with the development of this theme. To understand it, we must realize that it is a combat that begins at the extreme left of the vault with the two-headed horse. It is a fight between an Indian and a robot, one of Orozco’s preferred topics: the battle between the opposing forces that govern man (and the two-headed horse). In other panels, the fight is less similar: the steel has accomplished its work and the bodies look beaten or carved up. Flanking the dome, in the vault of the principal nave are two panels, one that portrays Hernán Cortés and the other, a monk. Both have a prostrate, or carved up, figure of an Indian at their feet. Both compositions subsume the problem of the conquest of Mexico in

<sup>29</sup> Ibid., See as well p. 53. The words in capital letters, in the original, are intelligent: indeed, for the elite they treat it as “THEIR city.”

<sup>30</sup> Cited by Luis Cardoza y Aragón, in: *Orozco*, op. cit., p. 294.

su tarea y los cuerpos aparecen vencidos o descuartizados. Flanqueando la cúpula, en la bóveda de la nave principal hay dos tableros que muestran, uno de ellos, a Hernán Cortés y el otro, a un fraile. Los dos tienen a sus pies la figura postrada, o descuartizada, de un indio. Ambas composiciones subsumen el problema de la conquista de México en el del cambio tecnológico. Ya había ocurrido así en el Dartmouth College, donde el basurero de fierros flanqueaba la llegada de Cortés. El tablero del Hospicio es más explícito: hace de Cortés un hombre mecánico; y ahora la cruz del fraile es, en realidad, una espada (un artefacto, no un símbolo). El cuerpo de Cortés está vacío. Tanto el fraile como el guerrero son inspirados por un ángel que es, en los dos casos, un autómata femenino. Nuevamente la tecnología es asociada a la naturaleza, a lo femenino y al caos; y otra vez nos enfrentamos a una representación del cuerpo sin órganos internos.

En el tablero del fraile, el ángel sostiene un lienzo manchado de sangre que lleva las primeras letras del alfabeto. Los dos tableros podrían calificarse de “alegóricos”: son personificaciones de la violencia con que se imponen la cultura y la tecnología. Pero tienen una claridad que depende, en último término, de la

violencia explícita. Esto es tanto como decir que sus recursos son parecidos a los que Orozco empleaba en sus caricaturas: aunque convienen en el valor simbólico de las figuras, invierten los términos, asocian la civilización y el progreso con lo femenino, hacen del lenguaje un instrumento y, de esa manera, niegan su valor simbólico. El cuerpo es una herramienta, como lo son la cruz y las letras. El cuerpo y el lenguaje son partes de la misma maquinaria. En el extremo de la bóveda sur, Felipe II abraza y besa una cruz gigantesca que, a su vez, sostiene su corona.

Los tres tableros son muy distintos de los que se ven sobre los muros. No están situados en un lugar preciso. Aunque los del fraile y el conquistador muestran la línea del horizonte, su paisaje es indeterminado. Su gama cromática es más amplia. No se refieren a la ciudad de Guadalajara, como sí lo hacen todos los muros. No se apoyan en la arquitectura, sino en la figura humana. Los tres tienen figuras monumentales y opresivas; los tres requieren de herramientas y prótesis: la cruz, el alfabeto y, en el caso de Cortés, el mecanismo completo de su cuerpo. Pero aquí no hay una representación, propiamente, del Leviatán: de la persona artificial que constituye al Estado. El rey está separado de su corona; el fraile y el conquistador tienen, con los

technological change. This has already been seen in the Dartmouth College murals, where the rubbish pile of weapons is flanking the arrival of Cortés, a mechanical man: but now the cross of the monk is actually a sword (an artifact, not a symbol). The body of Cortés is withered. Both the monk and the warrior are inspired by an angel that is, in both senses, feminine and an automaton. Again, the technology is associated with nature, what is feminine and the chaos; and once more we are face to face with the representation of the body without internal organs.

In the panel with the monk, he is supporting a bloodstained canvas that bears the first letters of the alphabet. The two panels could be considered “allegorical”: they are personifications of the violence that is imposed on both painting and technology. But they have a clarity that depends, in the end, on violence explicitly. This is like saying that their recourses are seemingly what Orozco was employing in his caricatures: even though they agree with the symbolic value of the figures, they invert the terms, associate civilization and progress with what is feminine, make language an instrument and, in a way, deny its symbolic value. The body and the language are parts of the same machinery. In the outer most part of the southern vault, Felipe II em-

braces and kisses the enormous cross that, in turn, is supporting his crown.

The three panels are very different from what is seen on the walls. They are not situated in a precise position. Even though those of the monk and the conquistador are horizontal, their landscape is indeterminate. Their chromatic range is wider. They do not refer to Guadalajara, like all the others do. They are not supported by the architecture, instead, by the human figure. The three have monumental and oppressive figures; the three require tools and prostheses: the cross, the alphabet and, in Cortés's case, the complete mechanism of his body. But here there is no representation, exactly, of the leviathan: the artificial persona that constitutes the State. The king is separated from his crown; the monk and the conquistador have, with the subjugated Indians, a relationship that can be anything except contractual; the State machine is crazy and it inspires an equivocal spirit and the three are representations of a chaotic sovereignty. The renovation of a régime does not end with the violence of the natural State, such as political theory would like; what it does is initiate violence. Legitimacy does not put an end to terror, it restores it as a method. Speaking here of the origin of the State, Orozco was assessing what is mythic.

indios subyugados, una relación que puede ser cualquier cosa menos contractual; la máquina del Estado es loca y la inspira un espíritu equívoco. Los tres son representaciones de una soberanía descoyuntada. La instauración de un régimen no termina con la violencia del Estado natural, como quiere la teoría política; lo que hace es iniciar la violencia. La legitimidad no acaba con el terror, lo instaura como método. Se habla aquí del origen del Estado; sí. Orozco lo califica de mítico.

#### EL DESORDEN

Intercalados entre los tableros de Cortés, el fraile y Felipe II, hay otros tres que pueden calificarse, con reservas, de “batallas”; dos de ellas, ecuestres. La que está en el ala sur, *El caballo bicéfalo*, muestra a dos jinetes, uno de ellos sobre un caballo de dos cabezas. Un hombre mecánico lucha con un indio. Esparcidos por el suelo, varios cuerpos mutilados. El fondo está en llamas. Aunque se trata de un paisaje, la lucha entre el indio y el autómata parece darse en otro mundo: ambos están recostados sobre lo que sería, para el resto de la composición, el eje vertical. También tiene esa forma alucinada el tablero que está a la mitad del ala norte: *La lucha entre conquistadores*. Muestra

varios fragmentos de cuerpos humanos y armaduras. Ninguno está completo. Todos combaten en distintas direcciones. Tanto en la Preparatoria como en el Dartmouth College, he conjurado que representaciones caóticas que mezclan cadáveres, escombros y maquinaria podrían ser, a su manera, trofeos. *La lucha entre conquistadores* no está en ese caso porque se trata de una escena de batalla. Sin embargo, en la misma ala norte, pero abajo, Orozco reservó un tablero para mostrar el escudo de armas de Guadalajara. Se amontonan frente a él las lanzas y lo vigilan dos caballeros armados. El escudo sí es una reminiscencia del trofeo y de la panoplia. Hay un juego entre el emblema, en el muro, y el episodio, en la bóveda. En ambos casos se trata de representaciones que escapan a la lógica compositiva o emblemática convencional. El emblema se convierte en episodio y, de otra manera, el episodio aparece con el aspecto caprichoso propio del emblema. Esta relación entre los tableros superiores y los del muro es muy importante.

El último tablero, en el ala norte, muestra el ataque de un caballo mecánico que salta sobre una barricada de trastos metálicos. El jinete es un robot completo, articulado y vacío. Su víctima es un amasijo sanguinolento de bocas vociferantes, como en

#### THE DISORDER

Inserted between the panels of Cortés, the monk and Felipe II, there are three other “battles” that should be taken into consideration and assessed, carefully; two of them are equestrian. What is in the south wing, *El caballo bicéfalo*, portrays two horsemen, one of them on a horse with two heads. A mechanical man is fighting with an Indian and there are mutilated bodies scattered on the ground with flames in the background. Even though this is a landscape, the fight between the Indian and the automaton seems to be otherworldly: both are lying on what is the vertical axis of the composition. The panel *La lucha entre conquistadores*, in the middle of the north wing, also has a hallucinatory quality about it. There are a number of fragmented human bodies and suits of armor. Nothing is complete. There is fighting in all directions. Both during his high school years and with the Dartmouth College murals, I have thought about the chaotic representations that mix cadavers, debris and machinery, that seem, in a way, to be trophies. *La lucha entre conquistadores* is not like that though, because it is scene about battles. However, below it in the same wing, Orozco reserved a panel to portray the coat of arms of Guadalajara. Spears are placed in front of it and two on-looking, armed horsemen. The

shield is reminiscent of the trophy and the panoply. There is a game between the emblem, the wall and the episode in the vault. What happens is that in both cases the representations elude to conventional compositional or emblematic logic. The emblem converts itself into an episode and, in another way, the episode appears with its own capricious quality of the emblem. This relationship between the upper panels and those on the wall is quite relevant.

The final panel in the north wing shows the attack of a mechanical horse that jumps over a barricade of metal beams. The horseman is a complete robot, articulated and hollow. Its victim is a bloody heap of screaming mouths, like in *Las masas* [157]. It is the panel that is opposite to *Felipe II*. The horseman is carrying a banner bearing the royal coat of arms. The comparison gives meaning to both compositions: the power demanded from an artificial body and envisaged as an automaton. The cross and the banner complement the automaton that would be, in another way, incomplete. As for the legitimacy, the symbols are not sufficient enough, they also require the instruments and arms.

Given the context of the Spanish Civil War, it is possible to say that the frescoes refer to Fascism as well as the conquest. Klaus Theweleit, after analyzing the diaries of the German *Freikorps*

*Las masas* [ 157 ]. Es el tablero que está en el extremo opuesto de *Felipe II*. El jinete lleva un estandarte con las armas reales. La comparación le da sentido a ambas composiciones: el poder requiere de un cuerpo artificial y se representa como un autómata. La cruz y el estandarte complementan a un autómata que estaría, de otra manera, incompleto. A la legitimidad no le bastan los símbolos, requiere también de instrumentos y armas.

Dado el contexto de la guerra civil española, es posible decir que los frescos se refieren al fascismo tanto como a la conquista. Klaus Theweleit, después de analizar los diarios de los *Freikorps* alemanes que aplastaron a sangre y fuego la Revolución de noviembre, llegó a la conclusión de que la mentalidad fascista surge de la imposibilidad de construir un “ego” que medie entre el deseo, el inconsciente y la realidad. El fascista se construye una armadura hecha de relaciones parciales con objetos fragmentarios. Nunca construye una imagen de sí mismo y de la totalidad de su cuerpo: una cultura represiva se lo impide, y lo lleva en cambio a establecer relaciones violentas con las partes de la cosas. Al mismo tiempo, una multitud de entidades metafísicas, relaciones de jerarquía y castigos hacen la veces de la personalidad que no tiene.<sup>32</sup> Aunque se imagina como una máquina de

guerra, su funcionamiento tiene poco que ver con las máquinas productivas. La armadura que construye alrededor de sí es para evitar, literalmente, disolverse en el mundo; es un dique para contener el flujo deseante de los impulsos. “No reprime algún contenido específico; en vez de eso, subordina el inconsciente mismo, la totalidad de la producción deseante del inconsciente, a la represión. Dentro de este hombre hay un campo de concentración, el campo de concentración de sus deseos.”<sup>33</sup> Se trata de una forma de producción de la realidad perfectamente funcional y consciente; lo bastante para formar parte de la retórica política. No tiene nada que ver con el complejo de Edipo, sino más bien con su ausencia. Y esa misma carencia de una imagen propia hace completamente imposible que conciba a sus enemigos declarados como una realidad: los describe como monstruos vaporosos y caóticos, jadeantes, sanguinolentos y líquidos. “El ‘animal’ en la masa cierra sus mandíbulas codiciosas y mira de manera venenosa y paralizante desde un millar de

<sup>32</sup> Klaus Theweleit, *Male fantasies*, op. cit., vol. 2, p. 162. Sin embargo, no usa el término “personalidad”; emplea los términos específicos del psicoanálisis: ego y superego, inconsciente y deseo.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

that crushed the November Revolution into blood and flames, arrived at the conclusion that the Fascist mentality arose from the impossibility of constructing an “ego” that might exist between the desire, unconsciousness and reality. The Fascist constructs an armor made of partial relationships with fragmented objects and never constructs an image of himself and of the totality of his body: a repressive culture that impedes him, and leads him, in exchange, to establish violent relationships with the fragments of things. At the same time, a multitude of metaphysical entities, hierarchical relationships and castigations take the place of the personality he does not have.<sup>32</sup> Even though one may imagine a machine of war, its function has little to do with production machines. The armor that it constructs around itself is to literally avoid dissolving itself in the world; the armor is a dike for containing the wanton flow of impulses. “Do not repress any specific content; instead, subordinate the unconsciousness itself, the totality of the wanton production of the unconsciousness, to the repression. Within this man there is a field of concentra-

tion, the field of concentration of his desires.”<sup>33</sup> It is about a kind of production of the perfectly functional and conscious reality; what is sufficient to form part of the political rhetoric. It has nothing to do with an Oedipus complex, instead, rather, with its absence. And that same scarcity of self-image makes it completely impossible to imagine one’s declared enemies as a reality: describing them as vaporous and chaotic monsters, panting, bloody and fluid. “The animal” on the ground closes its greedy jaws and looks in a venomous and paralyzing way through a thousand eyes. It has a thousand legs and a thousand heads and it can generate a thousand degrees of heat. It can transform itself into a single creature with many extremities: a centipede, rat, snake, dragon.<sup>34</sup>

Almost most all the figures refer to castration. It is not a causal coincidence that Orozco’s panel completely fits that description. Theweleit’s conclusions were supported by the analysis of published sources. It is not that there may be a Jungian “collective unconscious” whose figures have a valid transcendence. Orozco employed rhetorical figures that were used in both

<sup>32</sup> Klaus Theweleit. *Male Fantasies*. Minneapolis: University of Minnesota Press: vol. 2, p. 162. However, he does not use the term “personality”; he employs the terms specific to psychoanalysis: ego and superego, unconscious and desire.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp.4-6.

ojos. Tiene mil piernas y mil cabezas, puede generar mil grados de calor. Se puede transformar en una sola criatura de muchas extremidades: cienpiés, rata, víbora, dragón.”<sup>34</sup>

Casi todas ellas, figuras que se refieren a la castración. Que el tablero de Orozco coincida completamente con esta descripción no es casualidad. Theweleit se apoyó, para sus conclusiones, en el análisis de fuentes publicadas. No es que haya un “inconsciente colectivo” junguiano cuyas figuras tengan validez trascendente. Orozco emplea figuras retóricas que se utilizan tanto en México como en Alemania. Un amigo cercano, como lo era Siqueiros, se expresaba en términos semejantes: los enemigos eran una masa informe y se convertían en gusanos; la pintura restituía la personalidad, pero esta también se restituía con la ejecución de los enemigos y la consolidación del Partido.<sup>35</sup> En pocos como en Gonzalo N. Santos es tan claro el paralelismo:

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 4-6.

<sup>35</sup> Véase, al respecto, Roland Sarti, “Italian Fascism: Radical Politic and Conservative Goals” en Martin Blinkhorn, et al. (eds.), *Fascists and Conservatives; the Radical Right and the Establishment in Twentieth-Century Europe*, Londres, Unwin Hyman, 1990, p. 14-30. “En la política moderna los asaltos masivos a la autonomía y conciencia de

Eché mi caballo (que con los disparos se había alborotado) hacia el muerto, pues no le concedo el honor de llamarlo cadáver, y sin sosegar al penco me bajé de un brinco con la habilidad de un huasteco que al día siguiente, diez de enero, cumplía dieciocho años de edad. Saqué la pistola 4440 de balas expansivas que me había regalado mi padre, lo agarré de los cabellos grises y en el centro de la frente le pegué el tiro de gracia, más por satisfacción que por necesitarlo, pues Vargas Huerta había sido fusilado con puras balas expansivas calibre 30-30. Algunas de estas balas le atravesaron el cuerpo, y los soldados las recogieron y yo las envolví en un pañuelo con un poco de sangre, me las eché a la bolsa, salí a la calle, y [...] me fui a mi casa de la calle de Fuente y le dije a mi padre, que estaba encerrado, llorando: “Don Pedro Antonio, aquí le manda su hijo Pedro Antonio este regalo”, y le entregué las balas.<sup>36</sup>

los individuos no son la prerrogativa de alguna tendencia específica. En tanto que su forma puede ir de las manifestaciones de masas a la publicidad comercial, las técnicas de manipulación se emplean sistemáticamente de derecha a izquierda.” Publicaré un análisis de las fantasías autoritarias de Siqueiros en un volumen de autoría colectiva, sobre el arte mexicano moderno, que publicarán próximamente Curare y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

<sup>36</sup> Santos, *Memorias*, op. cit., pp. 127-128.

Mexico and Germany. Siqueiros was a close friend to him who used to express this in similar terms: the enemies were a shapeless mass and they transformed themselves into worms, painting restored the personality, but it was also restored with the execution of the enemies and the consolidation of the Party.<sup>35</sup> With a few, such as Gonzalo N. Santos, the parallelism is clear:

I turned my horse (who had been agitated by the shots) towards the dead body, as I not give him the honor of calling him a cadaver, and without calming my horse, I dismounted with the agility of a Huasteco, who, the following day, the tenth of January, would turn eighteen. I took out the 4440 pistol with expansive bullets that my father had given me, I grasped his grey hair and in the center of the forehead I gave him the coup

<sup>35</sup> In respect to this, see Roland Sarti. “Italian Fascism: Radical Politic and Conservative Goals” in: Martin Blinkhorn, et al. (eds.), *Fascists and Conservatives; the Radical Right and the Establishment in Twentieth-Century Europe*. London: Unwin Hyman, 1990: pp.14-30. “In modern politics the enormous assaults on the autonomy and conscience of individuals is not the prerogative of some specific tendency. While its expression may range from mass protests to commercial advertising, the engineers of manipulation systematically manipulate this from right to left.” I will publish an analysis of the authoritarian fantasies of Siqueiros in a multi-authored volume about modern Mexican art, to be published soon by Curare and the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

de grace, more for my own satisfaction than for the need to do it, Vargas Huerta had been killed by 30-30 caliber bullets. Some of those bullets went through his body, and the soldiers collected them and I wrapped them up in a handkerchief tinged with blood, I put them in my bag, went out into the street, and [...] went to my home on the calle de Fuente and said to my father, who was locked up inside crying: “Don Pedro Antonio, your son Pedro Antonio is here and brings you this gift,” and I gave him the bullets.<sup>36</sup>

The newspapers and illustrated magazines used to publish photographs of the war victims who were tortured, battered and wounded.<sup>37</sup> But also, the Fascist imagination was feeding the same sources of what had been taken from the symbolism, its domineering masculine women, its mythological monsters, its medieval warriors and its cosmic journeys. Orozco’s panels furnished Ruelas with illustrations for *Revista Moderna*: the formal

<sup>36</sup> Santos, *Memorias*, pp. 127, 128.

<sup>37</sup> For example, “He aquí algunas pruebas objetivas!” *Futuro*: June 1935, between pp. 408 and 409. As well, Filippo Tommaso Marinetti, “Nosotros, los poetas y artistas futuristas de Italia.” *Frente a Frente*: March 1936: pp.8, 9; a text which was published accompanied by photos of Ethiopian war victims.

Los periódicos y revistas ilustradas solían publicar fotografías de víctimas de la guerra torturadas, amarradas, heridas.<sup>37</sup> Por lo demás, la imaginación fascista se nutría de las mismas fuentes de las que había abrevado el simbolismo, con sus mujeres casadoras masculinas, sus monstruos mitológicos, sus guerreros medievales y sus viajes cósmicos. Los tableros de Orozco pueden equiparse con las ilustraciones de Ruelas para la *Revista Moderna*: los caprichos formales que intercalaban fantasías eróticas, los cuerpos deseantes colgados de ramas erizadas de púas, los grutescos poblados de ninfas jadeantes, los oleajes que mecían sirenas incontinentes, los centauros guerreros. La hidra que confronta al jinete mecánico es un torbellino de hocicos que se alza sobre un campo sembrado de muertos y escombros. Al caballo bicéfalo de la otra bóveda le falta una pierna, aunque su jinete cubierto de metal se sostiene para ver el campo de su carnicería. Luis Cardoza y Aragón había traído a cuenta, para compararlo con Orozco, un ensayo de Genaro

<sup>37</sup> Por ejemplo, “¡He aquí algunas pruebas objetivas!”, *Futuro*, junio de 1935, entre pp. 408 y 409. También Filippo Tommaso Marinetti, “Nosotros, los poetas y artistas futuristas de Italia”, *Frente a Frente*, marzo de 1936, pp. 8-9; un texto que se publicó acompañado por fotos de las víctimas de la guerra de Etiopía.

Fernández MacGregor que se solazaba en los homicidios del poeta Salvador Díaz Mirón: “Hipnotizado por el concepto de honor tiene este terrible pensamiento que ilumina todo su ser moral; la sangre de un vil (y vil es quienquiera que se le opone, consciente o inconscientemente), es sólo rojo fango”.<sup>38</sup>

Pero Díaz Mirón, cuando asesinaba, seguía un código. Los duelos, en la sociedad porfiriana, estaban reglamentados.<sup>39</sup> En el revoltijo de guerreros, armaduras y espadas de Orozco no hay código de honor. Espero que esté claro a qué me refiero: la pintura es crítica.

Estas obras son diferentes a los dibujos y murales que aluden a la Revolución. Se refiere a la Conquista, pero lo hacen con una retórica que pertenece al siglo xx. Las figuras mecanizadas parecen hoy un montón de chatarra. En nuestros días, el monstruo de mil cabezas podría representar a la ingeniería genética, y los engranes son más bien asunto de los arqueólogos de una industria abandonada. Pero en los años treinta,

antes de la revolución informática y de la clonación, las máquinas de fierros, poleas y palancas eran representaciones de una tecnología muy moderna. Es cierto que Orozco, fiel al universo ideológico de Mumford, pudo haber considerado que esos armastostes eran obra de una “civilización paleotécnica”, nacida en las minas y tarada por sus horrores. Pero el problema era, de acuerdo con Mumford, que esa era todavía la civilización moderna; que la humanidad vivía, y ahí estaban los bombardeos masivos sobre España para recordarlo, en la era del carbón de hulla, la siderurgia y las armas que eran, en aquel entonces, de alto poder.

El descuartizamiento de los enemigos no se inventó en el siglo xx, pero sí pertenece a ese siglo contradictorio la retórica que se apoya en esas imágenes sádicas para apuntalar la conciencia individual (y todavía). Que Orozco ubique todo eso en el siglo xvi puede llevar a la conclusión de que quería aludir a la universalidad de la matanza. Es muy posible que eso pensara él mismo; pero las imágenes dicen mucho más de lo que él pudo haber planeado (y en muchas de ellas, lo que se niega es el plan: la composición cuidadosa y simétrica, las proporciones, la premeditación). La combinación de

mecanismos, hechos históricos, animales mitológicos y fantasías guerreras hace que estas imágenes nieguen cada uno de esos términos. El anticlericalismo de las imágenes apuntaba directamente hacia la confrontación religiosa que no terminó, para Jalisco, sino a finales de los años treinta; pero lo hacía de una manera que podía ser tolerable. No señalaba la confrontación actual, sino su origen; no invitaba a seguir la lucha, sino a reflexionar sobre sus motivos. Aunque fue una audacia (todos los tapatíos cultos querían olvidar eso), nadie se quejó. La complejidad de las representaciones obliga a su observación interminable y espantosa; impide separar la visita; prohíbe la mayor parte de los discursos; banaliza de antemano cualquier exégesis. Por eso es muy importante el tablero de *La rueda del tiempo*, que invita a ser observado de otra manera. Ahí son perfectamente posibles el discurso, la explicación y la exégesis. Las bóvedas, aunque también transparentes en su simbología, contrastan con esa alegoría que, como quería Cardoza y Aragón, puede interpretarse sin más armas que las del sentido común. Las bóvedas también tienen un sentido que era, al final de los años treinta, bastante “común”; pero su procedimiento es contrario.

whims that used to merge erotic fantasies, the wanton bodies hung from bristly, thorny branches, the grotesque settings inhabited with panting nymphs, the surfs that rocked incontinent sirens to and from, the centaur warriors. The hydra that confronts the mechanical horseman is a whirlwind of grimacing faces that rises over a countryside sown with death and debris. The two-headed horse in the other vault is missing a leg, even though the horseman encased in metal holds himself up to see the landscape of his butcher shop. Luis Cardoza y Aragón had mentioned an essay, to compare him with Orozco, by General Fernández MacGregor, that consoled one with the murders of the poet Salvador Díaz Mirón: Hypnotized by the concept of honor he has this terrible thought that illuminates all his moral being; the blood of a vile person (and vile is anyone who opposes you, consciously or unconsciously), is only red dirt.”<sup>38</sup>

Pedro Díaz Mirón, when he used to kill, followed a code. The duels, in the era of Porfirian society, were regulated.<sup>39</sup> In the jumble of warriors, Orozco’s armors and swords have no

code of honor. I hope that what I am referring to is clear: painting is a critique.

These works are different to the drawings and murals that allude to the Revolution. They are a reference to the conquest, but it is through a twentieth-century rhetoric. The mechanical figures today seem to be a mountain of junk. In our times, the monster with the thousand heads could represent genetic engineering, and the cogwheels are more like archaeological objects related to an abandoned industry. But in the 1930s, before the computer revolution and before cloning, machines made of iron with pulleys and levers were representations of a very modern technology. Certainly, Orozco was faithful to the ideology of Mumford’s universe, he was able to consider that those unwieldy contraptions were the work of a “paleo-technical civilization,” born in mines and crippled by their horrors. But the problem was, according to Mumford, that that was still modern civilization; that humanity was living, and there were the massive bombardments over Spain to prove it, in the soft coal era, the iron and steel industry and the arms that were, back then, the height of power.

Carving up the enemies was not a twentieth-century invention, but indeed it belongs to that century contradictory to the rhetoric that supports itself in those sadistic images to shore up

individual consciousness (and it still is). That Orozco placed all this in the sixteenth century, the conclusion that can be drawn is that he wanted to allude to the universe of slaughtering. It is quite possible that he was thinking about this himself; but the images tell much more about what he could have been planning (and in many of them, the plan is ignored: the careful and symmetric composition, premeditated proportions). The combination of the mechanisms, historical facts, mythological animals and warrior fantasies make these images refuse each of those terms. The anti-clericalism of the images directly points towards the religious confrontation that did not end, for the state of Jalisco, until the end of the 1930s; but in a way it was becoming tolerable. The actual confrontation was not pointed out, nor was its origin; there was no invitation to pursue the battle, nor to reflect on its motives. Even though it was an audacity (all the cultured people from Guadalajara wanted to forget about it), no one complained. The complexity of the representations obliged their unending and shock provoking observations; it hinders leaving the visit; it prohibits discourses for the most part, trivializes, a head of time, any exegesis. As a result, the panel *La rueda del tiempo* is very important in that it invites one to observe it in another way. The discourse, the

explanation and exegesis are of course possible. The vaults, even though they are transparent with respect to their symbolism, are in contrast to the allegory that, as Cardoza y Aragón wanted, can be interpreted without more ammunition than common sense. The vaults also have a sense that was, at the end of the 1930s, sufficiently “common”; but their process is to the contrary.

#### SACRIFICES AND DANCES

The walls are the city and the vaults are turbulent historical visions; there is one division between the virtual space of Guadalajara and time combined in the vaults, which unites different epochs. It is not jolting, but it is an important division. The vaults revise complete and distant historical periods. They propose a time that does not exist, a violent Arcadia where slaughtering is rule and authority has decreed the end of the chronology. The murals portray the streets, affording numerous points of reference and showing the urban landscape from an aerial perspective. But many things filter down from overhead to below. In the north wing, on the east wall, a floating procession soars over a city where the tower of the church of San Felipe is prominent. It is an allusion to the help that the apostle

<sup>38</sup> Genaro Fernández MacGregor. *Carátulas*. Mexico City: Ediciones Botas, 1935: p. 221.  
<sup>39</sup> Pablo Piccato. “Politics and the Technology of Honor: Dueling in Turn-of-the-Century Mexico.” *Journal of Social History*, vol. 33, no. 2, Winter, 1999: pp. 331-354.

#### SACRIFICIOS Y BAILES

Los muros son la ciudad y las bóvedas son visiones históricas violentas; hay una división entre el espacio virtual de Guadalajara y el tiempo combinado de las bóvedas, que une épocas diferentes. No es una división tajante, pero importa mucho. Las bóvedas refunden períodos históricos completos y distantes. Proponen un tiempo que no existe, una violenta Arcadia donde la matanza es regla y la autoridad ha decretado el fin de la cronología. Los muros muestran las calles, brindan numerosos puntos de referencia y muestran el paisaje urbano desde una perspectiva aérea. Pero muchas cosas se filtran de arriba hacia abajo. En el ala norte, en el muro oriente, una cabalgata voladora se cierne sobre una ciudad en la que sobre sale la torre de la iglesia de San Felipe. Es una alusión a la ayuda que prestó el apóstol Santiago a los fundadores de Guadalajara en contra de los caxcanes.<sup>40</sup> A la derecha aparece el escudo de armas de Guadalajara. Los tres tableros represen-

tan el origen de la ciudad, y en esa medida pueden calificarse de "mitológicos": algo se ha desprendido del otro tiempo, del espacio de las bóvedas, sobre las pacíficas colonias tapatías. Es un resquicio que se abre para permitir una narración milagrosa. Pero no hay, como sí arriba, muertos y heridos. Las armas están guardadas en el recinto del escudo; las lanzas están en paz; los cuatro caballos enloquecidos pasan por encima de las azoteas.

En el crucero de la capilla ocurre otro tanto. Varios tableros remiten al México antiguo. La bóveda, en el poniente, podría mostrar el nacimiento de Huitzilopochtli o simplemente un sacrificio humano. La falda de serpientes identifica a una Coatlicue, que aquí aparece con atributos guerreros. Es, como la intervención del apóstol Santiago, una escena mitológica. Es coherente con las figuras de las bóvedas: el recién nacido es Huitzilopochtli. Deidad guerrera o bien, víctima del sacrificio, tiene el tórax abierto y vacío. A su izquierda hay un recipiente con un corazón; a su derecha, un cadáver. Bajo la bóveda, el luneto está dividido por una ventana. A ambos lados de la misma hay dos composiciones prácticamente simétricas. En cada una de ellas, un fraile ora en actitud devota,

<sup>40</sup> La leyenda se recoge en José Cornejo Franco, *Guadalaxara colonial*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio e Industria de Guadalajara, 1938, p. 46.

Santiago lent to the founders of Guadalajara against the nomadic Caxcanes Indians.<sup>40</sup> To the right is the coat of arms of Guadalajara. The three panels represent the origin of the city, and in that way can be qualified as "mythological": it is something taken from another time, from the space of the vaults above the peaceful Guadalajaran colonies. It is a vestige that opens itself to allow for a miraculous narration. But the dead and the wounded are not there as they are above. The arms are kept safe in the space of the shield; the lances are at rest; four crazed horses are crossing over the rooftops.

This is repeated in the transept of the chapel. Various panels refer to old Mexico. The vault, to the east, could possibly portray the birth of Huitzilopochtli or simply a human sacrifice. The skirt of serpents identifies Coatlicue, who appears here with warrior attributes. It is like the intervention of the apostle Santiago, a mythological scene. It is coherent with the figures on the vaults. Huitzilopochtli has recently been born. The warrior deity or rather, sacrificed victim, has an opened and gutted thorax. To his left there is a recipient with a heart; to his right,

a cadaver. Below the vault the lunette is divided by a window. On both sides are two almost symmetrical compositions. In each of them, a monk devoutly prays at the side of a cadaver of an Indian. The monks are not like those from high school compositions who hug the Indians and share their sorrows; neither are they like those in the central nave, who violently impose the cross and the alphabet.

There are barbaric scenes in the two lunettes: *Antropofagismo* and *Sacrificio humano*. They are urban landscapes: scenes at the foot of a pyramid. That distinguishes them from the vaults, even though their protocol is very similar to the battle scenes: they address fragmentation, evisceration and cannibalism. There is no combat, but there are relationships between personages that are established through the fragments; Orozco presents cannibalism as the radical form of authoritarian ideology.

On the opposite arm of the transept, to the west, there are two dances with crazed Indians wearing feathered costumes. The background is a city with skyscrapers. But they cannot enter the city dressed like they are. The origins of this image refer to nineteenth-century liberalism. *El abuzote* frequently published caricatures of the Virgin of Guadalupe conchero dancers. From the nineteenth-century literature, these are about the barbarians

al lado de cadáver de un indio. No son como los de la Preparatoria, que abrazaban a los indios y compartían sus penas; tampoco son como el de la nave central, que con violencia impone la cruz y el alfabeto.

En los otros dos lunetos hay escenas de barbarie: *Antropofagismo* y *Sacrificio Humano*. Son paisajes urbanos: escenas al pie de una pirámide. Eso las distingue de las bóvedas, aunque su protocolo es muy semejante a las escenas de batalla: se habla de fragmentación, evisceración y antropofagia. No hay combate, pero aquí también las relaciones de los personajes se establecen con los fragmentos; Orozco presenta el canibalismo como la forma radical de la ideología autoritaria.

En el brazo opuesto, del lado oriental, hay dos danzas de indios enloquecidos y ataviados con penachos. El fondo es una ciudad de rascacielos. ¡Pero no pueden entrar a la ciudad vestidos así! Los orígenes de esta imagen pueden remitirse al liberalismo decimonónico. *El abuzote* publicaba con frecuencia caricaturas de concheros guadalupanos. Para sus lectores del siglo XIX, se trataba de bárbaros mantenidos como bárbaros por el clero bárbaro. Los tableros de Orozco se oponen a las visiones de la antigüedad que había pintado

Diego Rivera. El pensamiento de este último, arraigado en el positivismo, concebía cada etapa de la evolución como un mecanismo completo. Por eso es frecuente que sus paisajes antiguos sean vistos como utopías. No siempre lo son. La diferencia, en este caso, no está en un romanticismo del que sólo se puede acusar a Rivera en algunos casos. Que los tableros de Orozco sean análogos a las portadas de *El abuzote* hace pensar en otra tradición de pensamiento: el liberalismo "puro" del siglo XIX. A pesar de lo que podría pensarse frente a estas imágenes atroces, el evolucionismo es en ellas un barniz. En todos los casos, y como en el resto de los frescos del Hospicio, equiparan épocas históricas lejanas entre sí. No proponen un argumento evolutivo, sino lo contrario: usan dos protocolos espaciales y temporales para establecer una narración mitológica.

La explicación anterior no es nueva ni suficiente. Es su autobiografía, publicada en 1942, cuando ya había reflexionado y pintado más cosas sobre estos temas, Orozco dedicó un capítulo a lo que pensaba sobre la conquista de México. Deploró la división de los historiadores en "hispanistas" e "indigenistas", que le parecía artificial. Tanto la raza "española"

kept like barbarians by the barbarous clergy. Orozco's panels are in opposition to the vision of antiquity that Diego Rivera painted which was deeply rooted in positivism and conceived of at every level of evolution as a complete mechanism. As a result, his ancient landscapes are frequently seen as utopias. That is not always the case though. The difference, in this case, is not in a romanticism of what Rivera can only be accused of in certain cases. That the panels of Orozco may be analogues to the covers of *El abuzote* makes one think about another tradition of thought: the "pure" liberalism of the nineteenth century. In spite of what could be thought faced with these atrocious images, the evolutionism is varnish in them. In every case, and as in the rest of the frescoes in the Hospicio, distant historical epochs were considered equal between themselves. They did not propose an evolutionary argument, to the contrary: they use two special and temporal protocols to establish a mythological narration. The earlier explanation is not new nor is it sufficient. It was in his autobiography, published in 1942, when he had reflected on and painted more things on those themes, that Orozco dedicated a chapter to what his thoughts were on the conquest of Mexico. He deplored the division of the historians into "Hispanists" and "Indigenist," which seemed artificial to

him. Both the "Spanish" and "Indian" races were the result of many numerous groups: "What was Spanish is not a single race but rather the cultural beginning: "Hispanicity."

The indigenous races would not be another thing that one more summing up in the total of races that form what is Hispanic, in the same category and right than another of them. Now it would not be about what is spoken of the lion and her cubs or of the mother and her children. We would all be the lion and everyone the Spanish mother from Catalonia to Peru and from Chihuahua to Patagonia. The metropolis would be any place in the world where Hispanic people live their lives, think what they think, love who they love.<sup>41</sup>

But the Indigenists, according to Orozco, longed for the blood-thirsty era of the Aztecs; they imagined a bloodless conquest in which, far from suppressing indigenous cultures, would have stimulated them: "In this way they would have avoided three centuries of Colonial loathing and the great Teocalli would still

<sup>40</sup> The legend is recorded in José Cornejo Franco, *Guadalaxara colonial*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio e Industria de Guadalajara, 1938, p. 46.

<sup>41</sup> José Clemente Orozco. *Autobiografía*. Mexico City: Era, p. 77.

la” colmo la “india” eran la abstracción de muy numerosos grupos: “Lo español no es una sola raza, muchas y muy diversas” “Lo español” no era raza sino principio cultural: la hispanidad.

Las razas indígenas no serían otra cosa que un sumando más en el total de razas que forman lo hispánico, en la misma categoría y derecho que cualquiera de ellas. Ya no habría por qué hablar del león y sus cachorros o de la madre y sus hijos. Todos seríamos el león y todos la madre España, de Cataluña al Perú y de Chihuahua a la Patagonia. La metrópoli podría ser cualquier lugar del mundo donde gente hispánica viva su vida, piense lo que piense, ame lo que ame.<sup>41</sup>

Pero los indigenistas, según Orozco, suspiraban por la antigüedad sanguinaria de los aztecas; imaginaban una conquista incruenta en la que, lejos de reprimirse las culturas indígenas, se habrían impulsado: “De esta manera se habrían ahorrado los tres siglos de la aborrecida Colonia y estaría en pie todavía

<sup>41</sup> Orozco, *Autobiografía*, op. cit., p. 77.

el gran Teocalli, bien desinfectado para que la sangre de los sacrificados no se pudriera y poder hacer morcilla fresca con la misma, en una fábrica ocupara el sitio que malamente ocupa el Monte de Piedad”.<sup>42</sup>

La “cultura” indígena, para Orozco, simplemente no existía como tal, a menos que se integrara al tronco de la hispanidad. El indigenismo se le antojaba danza de salvajes ebrios y enmascarados o bien, simple intento de restituir la práctica del sacrificio humano. La reflexión sobre la hispanidad nos devuelve al terremoto cultural de la guerra civil. La intolerancia racial no fue ajena al hispanismo republicano. Como la insurrección falangista había venido de África, la retórica de la izquierda siempre quiso presentarla como una cena de negros. A este respecto me parecen especialmente importantes las caricaturas de *El Nacional*. Muestran a la guerra civil como una reconquista y, a la vez, como una defensa de la Nación contra los bárbaros: contraponen al Negrito Sandía con el Cid Campeador. Cuando Orozco decía que tal vez los huicholes, mixtecos y chamulas debían considerarse así mismos como españoles, como a su juicio

<sup>42</sup> Ibid., p. 79.

be standing, well disinfected, so that the blood of those sacrificed would not and could not be used to make fresh blood sausage, at a factory that might have occupied the site that the Monte de Piedad [national pawn shop] so lamentably fills.”<sup>43</sup>

The indigenous “culture,” for Orozco, simply did not exist as such, unless it would integrate itself as part of the Hispanic trunk. Indigenism, as he saw it was a dance of drunken and masked savages or rather, the simple attempt to restore the practice of human sacrifice. The reflection on Hispanic qualities returns us to the cultural tremor of the Spanish Civil War. The racial intolerance was not foreign to republican Spain. Like the Falangist insurrection having come from Africa, the rhetoric of the left always wanted to present it as if it were a dinner for negroes. In this respect the caricatures in *El Nacional* seem especially important to me. They show the Civil War as a re-conquest and, at the same time, as a defense of the Nation against the barbarians: comparing the Negrito Sandía with the Cid Campeador. When Orozco used to say that perhaps the Huicholes, Mixtecos and Chamulas ought to consider themselves as well like the Spaniards, in his

<sup>43</sup> Ibid., p. 79.

mind (not well thought out) for him it was like the Catalans and Basques, it was, in that ambiguous structure of racial and national categories, proposing that the Indians were located outside of the civilization. And if the anthropologists persisted in singing the praises of the Indian cultures, then it was necessary to remember that the battle of the left was, precisely, a battle of the civilization against barbarism; that it was about establishing a system that might mitigate and resolve the differences, that could also serve as a barrier against a sudden attack from the totalitarian systems. “Culture” and “Fascism” were irreconcilable categories. (For sure, they were not: Fascism had a political culture. There were Fascist, Falangist and Nazi intellectuals, writers, philosophers.)

What he wrote does not need to reconcile itself with that racism that in good time continued to be valid, but yes, it needs to be put in its context. The discussion about *what is Spanish* was a debate that modified the intellectual life in every country in Latin America with the same amplitude that climate change would have made. The explosion of the Spanish Civil War provoked a continuous reflection that embraced the most diverse ambits, from the evening news columns in the atrocious *Últimas Noticias*, to the classroom of the Facultad de Filosofía y Letras.

(no muy informado) lo hacían lo catalanes y vascos, estaba, en esa equívoca estructura de categorías raciales y nacionales, proponiendo que los indios fueran ubicados del lado de la civilización. Y si los antropólogos persistían en cantar las excelencias de las culturas indias, entonces había que recordarles que la lucha de la izquierda era, precisamente, una lucha de la civilización contra la barbarie; que se trataba de establecer un sistema que mitigara y resolviera las diferencias, y que sirviera también como valladar al embate de los sistemas totalitarios. “Cultura” y “fascismo” se postulaban como categorías irreconciliables. (No lo eran, por cierto: el fascismo tuvo una política cultural. Hubo intelectuales, escritores, filósofos y pintores fascistas, falangistas y nazis.)

El que escribe no desea reconciliarse con ese racismo, que en buena medida sigue vigente, pero sí ponerlo en su contexto. La discusión acerca de *lo español* fue un debate que modificó la vida intelectual en todos los países de América Latina con la misma amplitud que lo habría hecho un cambio climático. El estallido de la guerra civil española provocó una reflexión ininterrumpida que abarcó los más diversos ámbitos, desde la gacetilla vespertina en el atroz *Últimas Noticias*, hasta el aula de

la Facultad de Filosofía y Letras. De este lado del Atlántico, intelectuales de todas las tendencias elaboraron una multitud de explicaciones. En todo el mundo occidental, “izquierda” y “derecha” fueron, durante los tres años del conflicto, partidos que se definieron por las simpatías que se tuvieran respecto a la Península. En las antiguas colonias españolas, esa toma de posición se subordinaba a la más añeja que dividía a “conservadores” y “liberales” o, por decirlo como López Velarde, “católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la era terciaria”. Así, Antonio Castro Leal reflexionaba en 1936:

Las semejanzas con ciertos períodos de nuestra historia son demasiado visibles para que precise indicarlas. También el pueblo de México tuvo que vencer, a costa de cruentos y prolongados sacrificios, la resistencia que opusieron las clases feudales al desenvolvimiento normal de su progreso; también nuestro país hubo de sufrir la crisis dolorosa de insurrección militar, por medio de la cual el antiguo Ejército pretendió erigirse en árbitro de los destinos populares, e intentó contener el curso impetuoso de la reforma agraria, sin la cual ningún adelanto económico ni social hubiera sido posible [...]

On this side of the Atlantic, intellectuals from all currents elaborated on a multitude of explanations. In the entire Western world, “left” and “right” were parties, during the three years of conflict, that were defined by the sympathies that they had with respect to the Peninsula. In the old Spanish colonies, that position taking was subordinate to what divided the “conservatives” and “liberals” in olden days or, as in López Velarde’s words, the “Catholics of Peter the Hermit and Jacobins of the tertiary era.” Thus, in 1936, Antonio Castro Leal reflected:

The similarities with certain periods of our history are too visible to precisely indicate them. Also, the Mexican people had to overcome, at the cost of blood and prolonged sacrifices, the resistance that pitted the feudal classes against the normal development of their progress; furthermore, our country had to suffer the painful crisis of military insurrection, by which the old Army attempted to set itself up as arbitrator of the people’s destinies, and tried to contain the impetuous course of the agrarian reform, without which progress, economically or socially, would not have been possible [...] Not a single intelligent and caring Mexican will stop perceiving the similarity between our situation in 1913 and the current situation in Spanish nation.<sup>43</sup>

The reflections of Marcelino Domingo,<sup>44</sup> León Felipe<sup>45</sup> and Juan Marinello,<sup>46</sup> who were fully dedicated to continental propaganda, insisted upon that parallelism. The defense of the Republic was presented as a defense of the culture and, early on, to true Spanishness. As Octavio Paz said:

Thus, the Colonial years, passed, for Mexico, like the slow maturation of its being, of its own and living being; and as a new body and we saw it as a new spirit in those days. The economic régime that Mexico was living was your own régime, that now you yourselves crush by everything that is oppressive, unjust or inhuman. The independence process of Mexico has been similar to yours. And now, after four hundred years my country seeks its own face, its true body, its own self. And you know

<sup>43</sup> Antonio Castro Leal, et al. “México.” *Futuro*, October 1936: p. 18.

<sup>44</sup> Marcelino Domingo. “La ejemplaridad de España.” *El Nacional*, 27 January 1937, section 2: p. 1.

<sup>45</sup> León Felipe Camino, “Good Bye, Panama.” *El Nacional*, 5 October 1936, section 2: p. 1.

<sup>46</sup> Juan Marinello, García Lorca, gracia y muerte.” *El Nacional*, 22 October 1936, section 2: p. 1; Juan Marinello, “Por qué debemos ayudar al pueblo español. *El Nacional*, 7 December 1937, section 2: p. 1.

Ningún mexicano de inteligencia y de corazón dejará de percibir la semejanza entre nuestra situación de 1913 y la actual del pueblo español.<sup>43</sup>

Las reflexiones de Marcelino Domingo,<sup>44</sup> León Felipe<sup>45</sup> y Juan Marinello,<sup>46</sup> los tres dedicados de lleno a la propaganda continental, insistían sobre ese paralelismo. La defensa de la República era presentada como defensa de la cultura y, enseguida, de la verdadera hispanidad. Decía Octavio Paz:

Así, los años del Colonaje, transcurren, para México, como la lenta maduración de su ser, de su propio y vivo ser; y como un nuevo cuerpo y un nuevo espíritu nosotros la vemos en esos días. El régimen económico que vivía México era vuestro

<sup>43</sup> Antonio Castro Leal, *et al.*, "México", *Futuro*, octubre de 1936, p. 18.

<sup>44</sup> Marcelino Domingo, "La ejemplaridad de España", *El Nacional*, 27 de enero de 1937, 2<sup>a</sup> sección, p. 1.

<sup>45</sup> León Felipe Camino, "Good Bye, Panamá", *El Nacional*, 5 de octubre de 1936, 2<sup>a</sup> sección, p. 1.

<sup>46</sup> Juan Marinello, "García Lorca, gracia y muerte", *El Nacional*, 22 de octubre de 1936, 2<sup>a</sup> sección, p. 1; Juan Marinello, "Por qué debemos ayudar al pueblo español", *El Nacional*, 15 de enero, 1937, 2<sup>a</sup> sección, p.1.

propio régimen, ese que ahora vosotros aplastáis por todo lo que tiene de opresor, de injusto e inhumano. El proceso independiente de México ha sido semejante al vuestro. Y ahora, después de cuatrocientos años mi país busca su propio rostro, su verdadero cuerpo, su voz propia. Y sabe que eso sólo será posible mediante la guerra, mediante la lucha contra todo lo postizo y ajeno, y, también, contra lo falsamente nacional, contra lo que no puede contener al Hombre y al Revolución. Sabemos los mexicanos que la lucha por el Hombre es, al mismo tiempo, la lucha por salvar lo propio, lo español o lo mexicano, lo que no se ve ni se traduce.<sup>47</sup>

Nada más adecuado que la metáfora del *horizonte* para referirnos a este panorama intelectual: era la vista que los hispanoamericanos creían distinguir del otro lado del mar. Era ese horizonte, esa tierra, la que estaba a la vista de Orozco cuando pintó sus frescos y, también, cuando escribió *Autobiografía*. El suyo era, como el de Paz, un hispanismo distinto al de las sa-

<sup>47</sup> Octavio Paz, "Raíces españolas de los mexicanos", *El Nacional*, 7 de diciembre de 1937, 2<sup>a</sup> sección, p. 1.

that this can only be possible through war, through fighting with everything artificial and foreign, and, also, against what is falsely national, against what man and the Revolution cannot restrain. We Mexicans know that the fight is for Man, at the same time, the fight is for saving what is correct, what is Spanish or what is Mexican, what cannot be seen or translated.<sup>47</sup>

Nothing is more adequate than the metaphor of the *horizon* to refer us to this intellectual panorama: it was the view that Hispanic-Americans believed in to distinguish them from the other side of the sea. It was that horizon, that earth, that was Orozco's vision when he painted his frescoes and, also, when he wrote his autobiography. His was, like that of Paz's, a Hispanicism different from the sacristies, the processions with their candlesticks and the weekend bullfights; as opposed to the Mexican intellectuals that had sympathized with Franco for similar reasons. Also for them, the conflict that the Mexican State was facing was similar to the Spanish Civil War. The ideological dispute between the "nationals" and the "republi-

cans" was, in Mexico, a dispute about heritage and legitimacy. Paz, León Felipe and other intellectuals did not always share the racism that sees feathers and human sacrifices behind everything that is non-Western, even though Octavio Paz himself explained the Tlatelolco slaughter as such.

Perhaps that intolerance may be the origin of what today burdens us; and it might possibly explain why the war against the Indians is supported today, in part, by some of the intellectual left of the "transition." That is an important problem with respect to what is referenced in Orozco's painting. The discourse supposes that culture, unlike civilization, was a general system of references that did not have unsolvable contradictions. Orozco had objections to the machine, but not against literature; or, that is, against sacred texts, but not against secular literature; against Daedalus, but not Faust. The allusion to Greece on some of the walls<sup>48</sup> reinforces the feeling of a Hispanic quality, different from what can be seen in the vaults: the Hispanic

<sup>48</sup> Particularly in the one that Ramón Mata Torres calls "The Adolescent Guadalajara," in: *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*. Guadalajara, Mexico: Instituto Cultural Cabañas: p. 91, and the one in which Justino Fernández, *op. cit.*, clearly saw the influence of El Greco's *The Visitation*. The panels for *Felipe II*, *El fraile* and *Los misioneros* are other such sections that allude to the famous Spanish painter.

<sup>47</sup> Octavio Paz. "Raíces españolas de los mexicanos." *El Nacional*, 7 December 1937, section 2: p. 1.

crístias, las procesiones, los ciriales y los toros el fin de semana; opuesto al de los intelectuales mexicanos que habían simpatizado con Franco por razones parecidas. Para ellos también, el conflicto que los enfrentaba al Estado mexicano era semejante a la guerra civil. La disputa ideológica de los "nacionales" y los "republicanos" era, en México, una disputa por la herencia y la legitimidad. Paz, León Felipe y otros intelectuales no siempre compartieron el racismo que ve plumas y sacrificios humanos detrás de todo lo que no es occidental, aunque Octavio Paz sí explica así la matanza de Tlatelolco.

Tal vez esa intolerancia sea el origen de la que hoy nos agobia; y acaso así podría explicarse que la guerra contra los indios sea apoyada hoy por una parte de la izquierda intelectual de la "transición". Ese importante problema escapa a este ensayo, y no debe hacernos perder de vista una de las consecuencias más importantes de este problema en lo que se refiere a la pintura de Orozco. El discurso suponía que la cultura, a diferencia de la civilización, era un sistema general de referencias que no tenía contradicciones irresolubles. Orozco tenía objeciones contra la máquina, no contra las letras; o bien contra los textos sagrados, no contra la literatura secular;

contra Dédalo, no contra Fausto. La alusión al Greco de algunos muros<sup>48</sup> refuerza el sentido de una hispanidad, distinta de la que se muestra en las bóvedas: la hispanidad quedaba dividida en los extremos de la creatividad y la destrucción arbitraria. La ciudad, el laberinto, era creación; pero iba a llevar siempre implícito el pecado destructivo de la tecnología y la guerra.

#### LOS DESFILES Y LAS MASAS

Esta equiparación de "barbarie" y "totalitarismo" es explícita. En el brazo sur de la capilla, los tres tableros del muro occidental tienen manifestaciones políticas modernas. Los dictadores que las dirigen tiene algo en común con los danzantes indios de los lunetos: su gestualidad y su vestuario exótico. También comparten el anonimato. Aunque son los caudillos, Orozco los representaba como *multitud*. Están inspirados en la serie de estampas alusivas al *Ubú Rey* de Jarry, que realizó Georges Rouault. Además del

<sup>48</sup> Particularmente en el que Ramón Mata Torres llama "La Guadalajara adolescente", *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*, *op. cit.*, p. 91, y en el que Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*, *op. cit.*, vio claramente la influencia de *La Visitación* de El Greco. Los tableros de *Felipe II*, *El fraile* y *Los misioneros* son otros tantos tableros que aluden al famoso pintor español.

quality remained divided in the extremities of creativity and arbitrary destruction. The city, the labyrinth, was creation, but the implicit destructive sin of technology and war was always conveyed.

#### THE PARADES AND THE MASSES

This comparison of "barbarous" and "totalitarianism" is explicit. In the south arm of the chapel the three panels on the western wall have modern political manifestations. The dictators that lead them have something in common with the Indian dancers in the lunettes: their body language and the exotic costumes. They also share the same anonymity. Even though they are leaders, Orozco represented them as a *multitude*. They are inspired by the series of allusive prints realized by Georges Rouault based on the theatrical piece *Ubú Rey* by Alfred Jarry. In addition to the caricature-like exoticism of Ubú, Orozco was enthused by the explicit religiousness in Rouault's graphics.<sup>49</sup>

Once more, the mad world of the vaults was organized into urban landscapes on the walls: if Felipe II was overhead kissing a cross, below appears an armed foreman with a wife. If there was fragmentation above, one could not see the face of the foreman underneath. But if in the vault there were battle scenes and carnage, on the wall below there was no such thing. There are three perfectly organized parades that appear to be enclosed by barbed wire. In *El caballo mecanizado* [ 256 ], a delirious and screaming hydra is approaching, which owes much to the lithograph that Orozco made in 1935: *Las masas* [ 157 ]. The three panels with the parades are related to another lithograph from that same year: *Manifestación* [ 156 ], which together with *Las masas* form a pair. Various themes from the Hospicio appear in both: the mass for the annoyed multitude, as an accumulation of extremities and organs without feeling; the political parade and the alphabet as a mechanism of authority. But first and foremost it is the comparison that is what is important. The Fascist mentality was seen in the mass as a polymorphic and fragmentary animal that was threatening the constitution that was, in reality, a patchwork of false limbs. That is why the parade was one of its most relevant rituals. I again drew upon Theweleit's interpretation:

exotismo caricaturesco de Ubú, a Orozco lo entusiasmaba la religiosidad explícita en la gráfica de Rouault.<sup>49</sup>

Una vez más, el mundo enloquecido de las bóvedas se organiza en los paisajes urbanos de los muros: si arriba estaba Felipe II besando una cruz, abajo aparece un capataz armado con un látigo. Si arriba había fragmentación, abajo no se puede ver el rostro del capataz. Pero si arriba había escenas de batalla y descuartizamiento, abajo no hay tal cosa. Lo que hay son tres desfiles perfectamente ordenados, y que aparecen cercados por alambre de púas. En *El caballo mecanizado*[ 256] aparecía una hidra delirante que vociferaba, y que debía mucho a una litografía que Orozco hizo en 1935: *Las masas* [ 157 ]. Los tres tableros de los desfiles se relacionan con otra litografía de ese mismo año, y que hace pareja con la anterior: *Manifestación* [ 156 ]. En ambas aparecen varios temas del Hospicio: la masa como multitud descoyuntada, como acumulación sin sentido de extremidades y órganos;

el desfile político y el alfabeto como mecanismos de autoridad. Pero ante todo es la contraposición la que importa. La mentalidad fascista veía en la masa un animal polimorfo y fragmentario que amenazaba una constitución que era, en realidad, un *patchwork* de prótesis. Por eso el desfile era uno de sus rituales más relevantes. Me apoyo nuevamente en la interpretación de Theweleit.

El propio componente, al convertirse en parte, se convierte en todo —una totalidad que es al mismo tiempo subordinada y dominante. Tiene funciones determinadas con precisión y articulaciones muy específicas con otras partes; no tiene más su anterior multiplicidad funcional. Seguramente había algún problema con la multiplicidad; su potencial debió ser amenazador, pues la parte acepta con alegría la totalidad que encuentra en la máquina completa.

La maquinaria [...] trasforma funciones como “pensar”, “sentir”, “ver” (funciones con un potencial multiplicador que les daba el poder de desarrollar un millar de articulaciones) en [...] movimientos del cuerpo.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Klaus Theweleit, *Male fantasies*, op. cit., vol. 2, p. 153.

<sup>49</sup> Años antes, le había escrito a Jean Charlot desde Nueva York: “Dime una cosa: ¿conoció Rouault cosas mexicanas, como por ejemplo los santos de los templos, el cristo azotado de semana santa, estampería popular o pintura de pulquería?”. Orozco, *El artista en Nueva York*, op. cit., p. 17.

The component, transforming itself in part, converts itself entirely—a totality that is at the same time subordinated and dominant. It has functions determined by very specific precision and articulations with other parts; it no longer has its earlier functional multiplicity. With certainty it had some problem with multiplicity; its potential must have been threatening, so then, the part happily accepts the totality that it encounters in the complete machine.

Machinery [...] transforms functions like “thinking,” “feeling,” “seeing” (functions with a multiplicative potential that give them the power to develop thousands of articulations) in [...] bodily movements.<sup>50</sup>

It is an interpretation founded in the sources and ideas of the epoch. Both Reich and Jung concerned themselves with the psychology of the masses. Siegfried Kracauer was interested in other mechanized rituals: the spectaculars of the Tiller Girls: “The feminine-units perform as one to produce an immense number of parallel lines. The objective is to teach the largest

mass of people to create a pattern of unimaginable dimensions. The result is an ornament, whose conclusion achieves the emptiness of the essential construction of its contents.”<sup>51</sup>

And Kracauer warned against the temptation of confusing that “ornament of the masses” with that of the military parades, whose objectives were, when all is said and done, practices. It was also about something else: a transposition of discipline and the order of military exercises for constructing gigantic spectacles; the military ritual, but totally stripped of all concrete purpose, and solely dedicated to the confirmation of the hierarchy, relevance and individual personality.

The graphic people who were portraying these rituals of Fascism were a trend in the illustrated press; and to them there was a need to gather the really powerful images from cinematographic news coverages.<sup>52</sup> Even though it seems unlikely to me that Orozco was aware of the documentary that won Leni Reifenstal an ambiguous reputation, *El triunfo de la voluntad*, his paintings

Es una interpretación fundamentada en las fuentes e ideas de la época. Tanto Reich como Jung se ocuparon de la psicología de las masas. Siegfried Kracauer se había interesado por otros rituales mecanizados: los espectáculos de las *Tiller Girls*: “Las unidades-femeninas se ejercitan para producir un inmenso número de líneas paralelas. El objetivo es entrenar a la más amplia masa de gente para crear un patrón de dimensiones inimaginables. El resultado es un ornamento, cuya conclusión se consigue vaciando toda construcción sustancial de su contenido.”<sup>51</sup>

Y Kracauer advertía contra la tentación de confundir este “ornamento de masas” con los desfiles propiamente militares, cuyos objetivos eran, a fin de cuentas, prácticos. Se trataba de otra cosa: de una trasposición de la disciplina y el orden de los ejercicios militares para construir gigantescos espectáculos; del ritual militar, pero despojado de todo propósito concreto, y dedicado únicamente a la confirmación de la jerarquía, la pertenencia y la personalidad individual.

<sup>51</sup> Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* (traducción, edición e introducción de Thomas Y. Levin), Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 77-86.

Los reportajes gráficos que mostraban los rituales del fascismo eran corrientes en la prensa ilustrada; y a ellos hay que sumar las imágenes, seguramente más poderosas, de los noticieros cinematográficos.<sup>52</sup> Aunque me parece poco probable que Orozco conociera el documental que le ganó a Leni Reifenstal un ambiguo prestigio, *El triunfo de la voluntad*, sus pinturas recuerdan con fuerza las escenas de esa película: son vistas aéreas; el único principio de organización de la mirada es el de propia multitud.

Pero los rituales de esa naturaleza no eran patrimonio exclusivo del fascismo. En México había una larga tradición, de la que el último hito había sido la militarización de la CTM. Desde fines de los años veinte, los desfiles militares se habían vuelto escaparates para la modernización del ejército promovida por Joaquín Amaro. Seguramente eso propició que, en 1935, se permitiera a los marinos del buque alemán *Karlsruhe* desembarcar en México y desfilar en la capital.<sup>53</sup> La revolución armada había provocado la militarización de la sociedad. Este

<sup>52</sup> “El sable rastrillea en Asia y Europa”, *El Informador*, 8 de marzo de 1936, p. 5.

<sup>53</sup> Hernán Laborde, “Cinco meses de gobierno cardenista”, *Frente a Frente*, mayo de 1935, p. 6.

of “physical-athletic” exercises was introduced.<sup>54</sup> And Huerta knew the symbolic value of military exercises well. In Porfirio’s days he had been one of the organizers of the Second Reserve a militia propitiated by the Minister of War, Bernardo Reyes to shore up politics and symbolically, his presidential ambitions. Significantly, in the lists of those paramilitary forces, inspired by the German Landwehr, one can find many future revolutionaries and, among them, the name of a painter that Orozco had known well: Joaquín Clausell.<sup>55</sup>

Even though those paramilitary forces could have had some usefulness in the time of war, they were organized purely for political means. Marcelino Domingo understood this. He was a Spanish Republican who was well known in Mexico and who was invited to attend the May first parade, in 1937. Enthused that the contingents of the CTM had recognized him, he made the following declarations:

<sup>54</sup> Javier Garcíadiego Dantán, “Movimientos estudiantiles durante la Revolución mexicana” in: Jaime Rodríguez O., *The Revolutionary Process in Mexico*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990, p. 146.

<sup>55</sup> François-Xavier Guerra. *Méjico: del Antiguo Régimen a la Revolución*. Mexico City: Fondo de Cultural Económica, 1991: p. 90.

<sup>50</sup> Theweleit, op. cit., vol. 2: p. 153.

<sup>53</sup> Hernán Laborde. “Cinco meses de gobierno cardenista.” *Frente a Frente*, May 1935: p. 6.

proceso fue acompañado, a veces, de una ritualización. Durante la lucha armada, y como resultado de un complot zapatista en la Escuela Nacional Preparatoria, Victoriano Huerta tomó la decisión de militarizarla (lo que provocó la indisciplina y abandono de la escuela por Vicente Lombardo Toledano). La resistencia disuadió a Huerta de militarizar también otras escuelas, aunque sí se introdujo un programa de ejercicios “físico-atléticos”.<sup>54</sup> Y Huerta conocía bien el valor simbólico de los ejercicios militares. En tiempos de don Porfirio había sido uno de los organizadores de la Segunda Reserva: una milicia propiciada por el ministro de Guerra, Bernardo Reyes, para apuntalar política y simbólicamente sus ambiciones presidenciales. Significativamente, en las listas de ese cuerpo paramilitar, inspirado en el Landwehr alemán, se puede encontrar a muchos futuros revolucionarios y, entre ellos, el nombre de un pintor a quien Orozco había conocido bien: Joaquín Clausell.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Javier Garciadiego Dantán, “Movimientos estudiantiles durante la Revolución mexicana” en Jaime Rodríguez O., *The Revolutionary Process in Mexico*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1990, p. 146.

<sup>55</sup> Guerra, *Méjico: del Antiguo Régimen a la Revolución*, op. cit., p. 90.

Aunque todos esos cuerpos paramilitares podrían haber tenido alguna utilidad guerrera, se organizaron sobre todo con fines políticos. Así lo entendió Marcelino Domingo, republicano español muy conocido en México que fue invitado a presenciar del desfile del primero de mayo de 1937. Emocionado porque los contingentes de la CTM lo había reconocido, hizo las siguientes declaraciones:

De la manifestación del primero de mayo de 1937 en México, lo sobresaliente no es el volumen incommensurable de la masa en presencia: es el orden en la masa. La masa da sensación de poder; el orden da garantías de capacidad para el deber. Y la fuerza se acredita en el deber, no en el poder. Cuanto más el orden sea la característica de la masa, más potente aparecerá la masa ante sí misma. Cuanto más sea una disciplina, más será una fuerza. La revolución devora a sus propios hijos cuando no ha llegado a estatuir un orden; la revolución se realiza en sus hijos, cuando el orden se ha logrado. Mientras la masa sólo es masa, va, como el loro del cuento portugués, *a onde o leven*, o no va a ninguna parte, o va al suicidio, o va a la contra revolución; sólo la masa va

adonde quiere ir, cuando es una disciplina, cuando el desorden por la ley, se ha convertido en orden.<sup>56</sup>

La retórica de Domingo, mal que nos pese, usa los mismos tópicos del fascismo. El objetivo del desfile es, sobre todo, el orden. Si no se consigue, la revolución, como una madre monstruosa, “devora a sus propios hijos”. Y el espectáculo es para el público pero, sobre todo, para los que participan en él: “cuanto más el orden [...] más potente aparecerá la masa *ante sí misma*”. Se trata, pues, como para los milicianos de la SA, de un ritual de autoafirmación colectiva donde no es posible la afirmación individual. La universalidad que alcanzó el ritual es notable. Sabemos que en el segundo festival delfílico, en 1934, y al que Orozco estaba invitado pero finalmente no asistió, Angelos y Eva Sikelianos no desdeñaron la colaboración del ejército griego para incluir varias demostraciones gimnásticas y desfiles.<sup>57</sup> La universal popularidad de estos rituales autorita-

rios no sólo depende de una psique fascista específica, como quiere Theweleit, y tampoco es resultado de una doctrina totalitaria, pues el cardenismo no lo era. Es la manera en que una sociedad en proceso de industrialización busca modernizar y desaparecer las anteriores estructuras sociales para propiciar una fuerza de trabajo uniforme. La destrucción de las estructuras comunitarias, la intensa movilización social (como en la revolución) y el surgimiento de nuevas clases sociales obliga a construir identidades propicias al trabajo fabril. Kracauer utiliza una metáfora típicamente marxista: “Las manos en la fábrica corresponden a las piernas de las *Tiller Girls*.<sup>58</sup> Lewis Mumford pensaba algo semejante: que la disciplina militar era el antecedente de la máquina.<sup>59</sup>

Pero el mural de Orozco no refiere los orígenes del problema al “modo de producción”, una categoría que le era ajena. Lo que le interesa es algo que el pensamiento marxista habría

italiana a buscar su colaboración. Debe decirse, sin embargo, que con el estallido de la guerra, Sikelianos, antes admirador de D’Annunzio, cambió de postura inequívocamente al participar en la resistencia.

<sup>56</sup> Marcelino Domingo, “Primero de mayo en México; la manifestación de la responsabilidad”, *El Nacional*, 3 de mayo de 1937, 2<sup>a</sup> sección, p.1.

<sup>57</sup> Jacquin, *L’Esprit de Delpes: Angelos Sikelianos*, op. cit. Lo cual llevó a la diplomacia

What is outstanding about the manifestation on the first of May 1937 in Mexico is not the immeasurable volume of the crowd that will be present, it is the order in the mass. The sensation of the power of the mass; the order of the guarantees of the capability for obligation. And the strength is in getting the reputation for obligation, not power. When there is more order it may be the characteristic of the mass, the mass will appear more powerful in the presence of itself. When there is more discipline, there will be more strength. The revolution devours its own sons when it has established an order; the revolution proves itself through its children when order is achieved. While the masses are only a mass, it is, like the parrot in the Portuguese tale, swooping down or flying away, or going nowhere, or committing suicide, or making a counter revolution; the masses only go where they want to go, when there is discipline, when the disorder of the law, has been converted into order.<sup>56</sup>

Domingo’s rhetoric, as bad as it seems to us, uses the same clichés of Fascism. The objective of the parade is, above all, order. If

not, the revolution becomes a monstrous mother who “devours her own children.” And the spectacular is for the public but beyond that, it is for those who participate in it: “at least the order [...] the mass will appear more powerful in *the presence of itself*.” It is then like the militia of the SA, a ritual of collective self-affirmation where individual self-affirmation is not possible. The universality that ritual reached is notable. We know about the second Delphic Festival in 1934 and that Orozco was invited to it but in the end did not attend. Angelos and Eva Sikelianos were not upset by the collaboration of the Greek Army which performed gymnastics and parades.<sup>57</sup> The overall popularity of those authoritarian rituals did not depend on just a specific Fascist psyche, like Theweleit wanted, nor was it a result of totalitarian doctrine, so it was not *Cardenismo*. It is the manner in which a society in the process of industrialization seeks to modernize and eliminate the earlier social structures to propitiate a uniform working strength. The destruction of the

<sup>56</sup> Renée Jacquin. *L’Esprit de Delpes: Angelos Sikelianos*. Provence: Université de Provence, 1988. He turned to Italian diplomacy and sought their collaboration. It must be stated, however, that with the outbreak of war, Sikelianos, previously an admirer of D’Annunzio, changed his position unequivocally to participate in the Resistance.

community structures, the intense social mobilization (as in the Revolution), and the emergence of new social classes obligated the construction of propitious identities in manufacturing. Kracauer utilized a typically Marxist metaphor: “The hands of the factory correspond to the legs of the Tiller Girls.”<sup>58</sup> Lewis Mumford believed something similar: that military discipline was the antecedent of the machine.<sup>59</sup>

But Orozco’s mural does not refer to the problem of the “method of production,” a category that was foreign. What was of interest to him was something that Marxist thinking had considered as merely ideological and superstructural: the origin of political legitimacy was what he was looking into. Because of that, the figures in the three panels with the parades refer, in different ways, to what are found in the vaults: the monumentality of the authority figures, their abuse of power and their disguises. There are also important reminiscences of symbolism here. *El capataz sin rostro* [ 247 ] re-elaborates a figure that I referred to in the introduction: the caricature of Madero, who, with a whip and an ambiguous sexual identity was dominat-

ing its ministers. If that satire relies on the femme fatale, that is where the terms have been inverted. Neither the masses nor the executioner are feminine. The militarized mass, unlike what is left to the arbitrator himself, is always masculine. The figure that holds the whip, like Felipe II and Cortés, can, in fact, be called patriarchal: Orozco was using that category in his Dartmouth College murals.<sup>60</sup> The feminine spirit was whispering to the figures of Cortés and the monk, albeit mechanical, it was an influence that did not appear on the walls.

These three panels establish a distinct way of dealing with the relationships between history, vision and myth. Their approach is fundamentally political. The origin of power is violence. And in these three panels, there is no place for doubt: also for Orozco, the mythological is irrationally and oppressively fundamental; but that irrationality was kept unusually discrete in the vaults and characterized by something that is not in opposition to Western thought, if not essential to it. Sacrifice, cannibalism and the massacre of war are considered equal, even though the accent was put on the butchery of the Colonial war. In a general sense, it is

<sup>57</sup> Marcelino Domingo. “Primero de mayo en México; la manifestación de la responsabilidad.” *El Nacional*, 3 May 1937, section 2: p. 1.

<sup>58</sup> Kracauer, op. cit.: pp. 78, 79.  
<sup>59</sup> Ibid., p. 214

<sup>60</sup> Ibid., p. 217, p. 296.

considerado meramente ideológico y superestructural: le interesa el origen de la legitimidad política. Por eso las figuras en los tres tableros de los desfiles remiten de distintas maneras a las que se encuentran en las bóvedas: la monumentalidad de las figuras de autoridad, su prepotencia y sus disfraces. También hay aquí reminiscencias importantes del simbolismo. *El capataz sin rostro* reelabora una figura a la que me referí en la introducción: la caricatura de Madero, que con un látigo y una equívoca identidad sexual dominaba a sus ministros. Si aquella sátira dependía de la mujer fatal, aquí se han invertido los términos. Ni la masa ni el verdugo son femeninos. La masa militarizada, a diferencia de la que se deja a su propio arbitrio, es masculina siempre. El que empuña el látigo es, como Felipe II y Cortés, una figura a la que es lícito llamar patriarcal: Orozco había usado esa categoría en sus murales del Dartmouth College.<sup>60</sup> A las figuras de Cortés y el fraile les hablaba al oído un espíritu femenino, aunque mecánico, una influencia que no aparece sobre los muros.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 217 y ss.

Estos tres tableros establecen una manera distinta de abordar las relaciones entre historia, visión y mito. Se trata de una aproximación fundamentalmente política. El origen del poder es violento, y configura tanto la realidad de la sociedad como sus rituales y sus mitos de origen. Y en estos tres tableros ya no hay lugar para dudarlo: también para Orozco, lo mitológico es un fundamento irracional y opresivo; pero esa irracionalidad había sido descrita en las bóvedas con un cuidado inusual, y caracterizada como algo que no era opuesto al pensamiento occidental, sino constitutivo del mismo. El sacrificio, la antropofagia y la masacre guerrera son equiparados, aunque el acento se pone en la carnicería de la guerra colonial. Su sentido general es una crítica de la mitología occidental: de la rueda, la guerra, el alfabeto, la cruz, los escudos heráldicos, la maquinaria y el Estado. Y aunque resulte muy, muy difícil tragar las pinturas de indios danzantes ridículos y bárbaros, no debe olvidarse que esa sátira tiene poco que ver con los indios, y bastante con las sociedades modernas y urbanas, a las que Orozco atribuye la barbarie que, sin que casi nadie lo dudara en su tiempo, había caracterizado a los régimes antiguos.

## EL LABERINTO

Tal vez la cercanía de Orozco con Luis Barragán lo llevó a usar de preferencia una perspectiva de aviador para sus paisajes urbanos. Antonio Riggien asegura que las azoteas del arquitecto tapatío son, ante todo, espacios de meditación. Puntos de una observación que se convierte en el origen de reflexiones personales que, como en la casa de Efraín González Luna, constituyen al individuo: le permiten la sensación de abarcar y controlarlo todo. El punto de vista superior predomina en los conjuntos de los desfiles, en los que muestran una cabalgata celeste, y también en los tableros de la entrada. Con frecuencia se ha enseñado el sentido ascendente del mural, subsumiéndolo todo en la composición de su cúpula. Pero si los paisajes suponen a un observador que mira desde las alturas, es porque el movimiento descendente es igual de importante y de él depende buena parte del sentido: de la mitología del poder.

Hay, sin embargo, otros tableros que abordan otro conjunto de problemas. En el brazo norte, decoran el luneto del muro testero las figuras sedentes de dos guerreros. Debajo de ellos, una estaca traspasa un plano. En el otro extremo, se sientan en el luneto dos figuras a las que usualmente se ha identificado

como Cervantes y El Greco. Aunque no lo fueran, su vestimenta civil y sobria, sus golillas y sus barbas los oponen a los guerreros en el otro extremo. Debajo de ellas, un plano se retuerce alrededor de una línea, en representación de la creatividad que armoniza con las golillas de los personajes y con el papel que lleva uno de ellos en la mano. A un lado de *La rueda del tiempo*, hay una escena fantasmagórica donde Justino Fernández vio, plausiblemente, una reelaboración de *La visitación* de El Greco.<sup>61</sup> Pero en todo caso la correspondencia formal más clara es otra: la composición muestra una puerta; de un lado hay un soldado que enarbola un estandarte; del otro, una sombra vestida con una túnica. Las construcciones no distinguen el interior del exterior. todo parece ser exterior. La composición, si recuerda a otro pintor, es a De Chirico. Pero decir eso es obviar lo importante: el aspecto de cuento de fantasmas es

<sup>61</sup> Fernández, *Orozco, forma e idea*, op. cit., p. 82. Laurence E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939, pp. 82-89, 105 y 108 comparó extensivamente a Orozco con El Greco. Orozco rechazó la comparación, aunque solo negó que *La Partida de Quetzalcóatl*, en el Dartmouth College, dependiera de *La expulsión de los mercaderes*. Véase carta a Schmeckebier citada en Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 296.

a take on Western mythology: the wheel, the war, the alphabet, the cross, the heraldic shields, the machinery and the State. And although it may be extremely difficult to digest the paintings of ridiculous and barbaric dancing Indians, one should not forget that this satire has little to do with the Indians, and ever so more with the modern and urban societies, to which Orozco attributed the barbarity that would be very difficult to doubt that during its time, had characterized the old régimes.

## THE LABRYNITH

Perhaps the closeness between Orozco and Luis Barragán led him to prefer an aerial perspective for his urban landscapes. Antonio Riggien affirms that the rooftops of the Guadalajaran architecture are, first and foremost, spaces for meditation. Spots for observing what converts itself into the beginnings of a personal reflection that, as in Efraín González Luna's house, makes up the individual: they allow the person the sensation of embracing and totally controlling it. The vista from above predominates in the parades, in those with a celestial cavalcade and also in the panels in the entrance. Frequently, the ascending quality of the mural has been pointed out, entirely encompassing the composition of the dome. But if the landscapes suggest to an

observer that they look upward, it is because the descending movement is equally important and it depends, in a major way, on the meaning: the mythology of power.

There are, however, other panels that deal with another set of problems. In the north arm, two seated warriors decorate the lunette. Underneath them, a stake passes across the foreground. At the outside of the lunette, are two seated figures that have often been identified as Cervantes and El Greco. Even though that may not be the case, their clothing and restrained look, their fancy collars and their beards are in contrast to the two warriors on the opposite side. Below them, a plane swirls around a line representing the creativity that harmonizes the collars of the two men and the paper that one of them is holding in his hands. Beside *La rueda del tiempo*, there is a phantasmagoric scene where Justino Fernández pointed out, plausibly, is a re-elaboration of *The Visitation* by El Greco.<sup>61</sup> But in all cases, the formal correspondence is something more clear: the composition has a

door in it; at one side there is a soldier who is hoisting a placard; and on the other side, there is a ghostly figure dressed in a tunic. We are not able to distinguish whether we are inside or outside of the space: everything seems as though it is outside of it. The composition, recalls that of another painter: De Chirico. But to say that obviates what is really important: the appearance of the ghosts is because of two things. In the first place, practically all the panels on the walls contain an apparition that has placed itself there from where it was in the vaults. The architecture is absurd and has no purpose. The feminine figure is a spectre, and that makes it the least menacing with what is around it, among other things, gaping hydras and dark angels. Its contrast to the soldier respects the code of the vaults; but the lancer does not seem to be attacking (or, at least, not in a warlike way). The episode has nothing explicit about it and the buildings, even though dreamlike, are not reduced to rubble. War has transformed itself into culture.

In the southern part of the chapel there are two panels whose unified compositions are portrayals of Bishop Cabañas protecting the needy. It is a historical reference to the benefactor of the building, which was at that time, still used as a hospice for the poor. Art criticism can be a deplorable practice, but it seems evi-

dent that the bishop, his teachers and his protégées were not of great importance to Orozco: they are completely out of proportion and trivial. This is different from *Una multitud miserable* [243], which has recourse to seek an advisor or prelate, and who, because of that, traversed a city that, frankly, he had been excluded from (perhaps they could have put on feathered costumes and danced around in the streets). But the visible reluctance in this composition does not impede looking at its meaning and the manner in which it decisively modifies the entire piece. Even though his friends used to call him Clemente, Orozco never made an effort to insist that he was baptized José; and even less, when it came to ecclesiastical issues. In Guadalajara, the memory of Bishop Orozco y Jiménez was still alive to whom the Jacobean consensus showed a hostility only comparable to that with which, years later, it had honored Samuel Ruiz. But at the end of the 1930s there was a new bishop, Antonio Garibi Rivera, who was prone to negotiating with the State, and who, in the nationalist maelstrom of the petroleum expropriation, demonstrated his support of the Cárdenas government.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> About the many concessions of Garibi Rivera, in reality sensible enough, see Francisco Barbosa Guzmán, *Jalisco desde la Revolución; VI: La iglesia y el gobierno civil*. Guadalajara, Mexico: Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988: pp. 552-560.

resultado de dos cosas. En primer lugar, de que prácticamente todos los tableros de los muros contienen algún fantasma que se ha colado desde las bóvedas. La arquitectura es absurda y sin propósito. La figura femenina es un espectro, y eso la vuelve la menos amenazante de un conjunto donde hay, además, hidras hociconas y ángeles del mal. Su contraposición con el soldado respeta el código de las bóvedas; pero el lancero no parece ir al ataque (no militar, por lo menos), el episodio no es nada explícito y los edificios, aunque de pesadilla, no están reducidos a escombros. La guerra se ha convertido en cultura.

En el ala sur, dos tableros cuya composición se ha unificado representan al obispo Cabañas y su protección de los necesitados. Es una referencia histórica al promotor del edificio, que en ese tiempo todavía se usaba como hospicio de pobres. La crítica de arte es una práctica deplorable, pero parece evidente que el señor obispo y sus protegidas no fueron las figuras que más importaron al pintor. Están completamente fuera de proporción y son cursis. No ocurre lo mismo con *Una multitud miserable*: la que acude a buscar el consuelo del prelado, y que para ello recorre una ciudad de la que está francamente excluida (tal vez podían ponerse penachos y bailar en las afueras).

Pero el desgano visible en esta composición no impide buscar su sentido y la manera en que modifica decisivamente el conjunto. Aunque sus amigos lo llamaban "Clemente", Orozco nunca se esforzó por confirmar el nombre con el que lo bautizaron; y mucho menos cuando tocaba asuntos eclesiásticos. En Guadalajara estaba vivo el recuerdo del obispo Orozco y Jiménez, para quien el consenso jacobino tuvo una hostilidad con la que sólo ha honrado, años después, a Samuel Ruiz. Pero a finales de los años treinta había un nuevo obispo, Antonio Garibi Rivera, más propenso a la negociación con el Estado, y que en la vorágine nacionalista de la expropiación petrolera manifestó su apoyo al gobierno de Cárdenas.<sup>62</sup> El gobierno de Everardo Topete emprendió el remozamiento del Hospicio, obra que culminaba con la decoración de la capilla.<sup>63</sup> Así entraba en competencia con la Iglesia en uno de los ámbitos

<sup>62</sup> Sobre las muchas concesiones, en realidad bastante sensatas, de Garibi Rivera, véase Francisco Barbosa Guzmán, *Jalisco desde la Revolución; VI: La Iglesia y el gobierno civil*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, pp. 552-560.

<sup>63</sup> Las obras habían iniciado años antes. En 1937, Topete ya había inaugurado un nuevo departamento de cuna. "El nuevo dept. del Hospicio", *Las Noticias*, Guadalajara, 20 de noviembre de 1937, pp. 1, 6.

The government of Everardo Topete undertook the renovation of the Hospicio, a project that culminated with the decoration of the chapel.<sup>63</sup> And so, he was in competition with the Church in one of the ambitions that the Levitical society conferred to him without debate: philanthropy. But there were not civil confrontations in those times; instead, things were more ideological. The figure at the foot of Bishop Cabañas in the opposite wing echoes the tower of San Felipe. His charitable work is in opposition to the rituals of the masses on the wall in front as well as the final panel on that wall: *Demagogos*. It is a composition with a small pedestal that has been assaulted by a contingency of orators who have pointed their fingers in all directions. The comparison between politics and social action is characteristic of both the official ideology and its Catholic counterpart, above all, after the end of the Cristero War. Politics destroyed everything that philanthropy was trying to construct; it disorganized a miserable

society that the institution of the State, or of the Church, was attempting to discipline and civilize.

There are no official documents that explain this submissiveness to the ideology of the Catholic Church. Perhaps the nerves had been calmed by the support of the Archbishop of Guadalajara with respect to the expropriation of petroleum. Maybe that gesture won him the sympathy among the intellectuals. This concession may be attributed to the painter himself. The *Demagogos* panel is coherent to the whole, which constitutes a cutting accusation against the State, politics and ideology. The two refer to Bishop Cabañas and form part, in exchange, of an ever more increasingly common ideological negotiation. In the 1940s, the reconciliation, which the "pure" liberals were criticizing the Porfirian government about had returned, literally, through their efforts.

The leaders of the right understand the advantages of coming to an agreement with the powers to be. Archbishop Luis María Martínez entered the Academia de la Lengua [...] and left the painting up to the anticlerical José Clemente Orozco and is corroborating with the not so secret ubiquitous presence of the pact between the Church and the State [...] why

<sup>63</sup> The work had been initiated years beforehand. In 1937, Topete had already inaugurated a new nursery department. "El nuevo dept. del Hospicio." *Las Noticias*, Guadalajara, 20 November 1937: pp. 1, 6.

que esta sociedad levítica le otorgaba sin disputa: el de la filantropía. Pero los tiempos ya no eran de confrontación civil sino, en todo caso, ideológica. La figura de pie del obispo Cabañas hace eco de la torre de San Felipe, en el ala opuesta. Su obra caritativa se opone a los rituales de masas en el muro de enfrente; además se opone al último tablero del muro: *Demagogos*. Es una composición que muestra un pequeño pedestal. Éste ha sido asaltado por un contingente de oradores que apuntan en todas direcciones. La contraposición entre política y acción social es característica tanto de la ideología oficial como de su contraparte católica, sobre todo después del final de la Cristiada. La política destruye todo aquello que la filantropía busca construir; desorganiza a una sociedad miserable que las instituciones del Estado, o las de la Iglesia, intentan disciplinar y civilizar.

No hay documentos oficiales que expliquen esta condescendencia con la ideología de la Iglesia católica. Tal vez los ánimos se habían calmado, ante el apoyo del Arzobispo tapatío a la expropiación petrolera. Acaso ese gesto le ganó simpatías entre los intelectuales. Esta concesión debe atribuirse al propio pintor. El tablero de *Demagogos* es coherente con el conjunto,

que constituye una acusación tajante contra el Estado, la política y la ideología. Los dos que se refieren al obispo Cabañas forman parte, en cambio, de una negociación ideológica cada vez más común. En los años cuarenta, la reconciliación, eso que los liberales "puros" criticaban al gobierno porfirista ha vuelto, literalmente, por sus fueros.

Los jerarcas de la derecha entienden las ventajas de avenirse con el poder. El arzobispo Luis María Martínez ingresa a la Academia de la Lengua [...] se deja pintar por el anticlerical José Clemente Orozco y corrobora con su presencia ubicua el pacto no tan secreto entre Iglesia y Estado [...] Para qué obstinarse en pleitos ideológicos, si se tiene a mano la edificación de una sociedad moderna<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura" en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política; el México de los 40*, México, CNCA-Grijalbo, 1990, p. 262.

had forgotten about what his father had told him: do not get too close to the sun, because the wings will fall apart in its intense light, and you will fall.<sup>65</sup> In the other panels of the tambour is the birth of the drama that is associated with cornfields. Arts and crafts like painting, pottery, sculpture and architecture are presented as activities that are on a par with building of monuments. Orozco had plotted twice before, once for Dartmouth College and La Porte, Indiana, in his mural cycle dealing with Daedalus. It seems that those plans were fulfilled in Guadalajara.

Enchanted by hermetic thought, Daedalus had two faces. One, was that of an artist/inventor and symbolized both the need to search out as well as invent. The other, the constructor of the labyrinth and the one to blame for the birth of the Minotaur (he had built the wooden cow that Pasiphae used to disguise and seduce Poseidon's bull). The artworks in the dome's tambour are mitigated by the scrap metal, but in the end the mechanisms of the butchers of the vaults are more positive. In a pair of panels, in the western arm of the architectural layout of the chapel,

<sup>64</sup> Carlos Monsiváis. "Sociedad y Cultura," in Rafael Loyola (coord.), CNCA-Grijalbo, 1990: p. 262.

<sup>65</sup> Cardoza y Aragón, *El río, novela de caballería*, p. 355-356.

## ICARONTE FAÉDALO SATATUSTRA MINOTANÁS

Veamos ahora la cúpula de la capilla. Es una composición que ha emocionado a todos los críticos, biógrafos y admiradores de Orozco; en lo que no soy la excepción. Pero no puede verse abstraída de un conjunto pautado por la masacre, el abuso y la irracionalesidad, y donde la crítica de la tecnología es sistemática. Tan solo esto último debería ser suficiente para dudar que se tratara, como generalmente se ha querido, de Prometeo, un símbolo que se utiliza para ensalzar el progreso científico y tecnológico, la rebeldía intelectual y la innovación. Hay más razones para dudar. En una de las secciones del tambor aparece una figura alada que cae envuelta en llamas, aunque ya carbonizada. Viene a cuento el mito de Dédalo e Ícaro. El primero, artífice del Laberinto minoico, había quedado encerrado dentro del mismo. Hacendoso, había fabricado unas alas de cera y plumas para escapar con su hijo Ícaro. El chaval, entusiasmado con el juguete nuevo, había olvidado la advertencia paterna de no acercarse demasiado al sol, por lo que sus alas se habían derretido en pleno vuelo, haciéndolo caer.<sup>65</sup> En los demás tableros

<sup>65</sup> Cardoza y Aragón, *El río, novelas de caballerías*, p. 355-356.

del tambor; el nacimiento del drama se asocia al nacimiento de las meses. Artes y oficios como la pintura, la alfarería, la escultura y la arquitectura son presentados como actividades de las que resulta la edificación de monumentos. Orozco ya había maquinado dos veces, para el Dartmouth College y para La Porte, en Indiana, un ciclo mural referido a Dédalo. Parece que esos planes se cumplieron en Guadalajara.

Caro al pensamiento hermético, Dédalo tiene dos caras. Por una parte, es un artífice y simboliza tanto la búsqueda como la innovación. Por la otra, es el constructor del laberinto y el culpable del nacimiento del Minotauro (pues él había construido la vaca de madera que usó Pasifae para disfrazarse y seducir al toro de Poseidón). Las artes aparecen en el tambor de la cúpula mitigadas por la grisalla, pero con un sentido finalmente más positivo que los mecanismos carníceros de las bóvedas. En un par de tableros, en el brazo oriental del crucero, un par de buques a toda vela aparecen como símbolo del viaje: el de los conquistadores, ciertamente; pero el trayecto marítimo ya había sido, para Orozco y otros muralistas, un símbolo de iniciación: recuérdese *La partida de Quetzalcóatl* y, para Diego Rivera, la escalera de la SEP. Otras figuras, aunque también apagadas,

simbolizan discretamente un proceso iniciático. En las pechinias de la cúpula hay cuatro hombres armados y desnudos que suben por una pared escabrosa, mientras giran el rostro hacia lo alto. En la cúpula están simbolizados los cuatro elementos.<sup>66</sup> La tierra es difícil de distinguir a simple vista: está volteada y boca abajo sobre el tambor de la cúpula. El agua es el personaje que se apoya en uno de sus brazos y lleva una inscripción azul en la frente. El viento aparece de perfil, y con el cabello al viento. El fuego, en fin, sería el hombre que se eleva. El conjunto remite al mito de la caverna en forma rigurosa: al salir de la prisión, el espíritu se incendia por la luz de una verdad para la que no está preparado, así que desea volver a las tinieblas (en este caso, regresa forzosamente y en picada). La diferencia, muy significativa, es que su retorno a la tierra no tiene aquí ningún tinte negativo.

La arquitectura se presenta como arte civilizatoria por excelencia. Por un lado, la ciudad es mostrada como laberinto. En las vistas aéreas Orozco traza las calles con cuidado e incluye puntos de referencia (la Universidad, la torre de San Felipe,

<sup>66</sup> Debo esta acotación al maestro Jorge Martínez.

el Palacio de Gobierno). Pero al internarse en la urbe las cosas cambian: la arquitectura es absurda, los muros no dividen nada, todo es exterior y las masas sólo se orientan por los símbolos de poder o son organizadas con brutalidad. El propio edificio se incorpora al programa iconográfico. Orozco usó la estructura arquitectónica del Hospicio como una nueva metáfora de la historia. La historia estaba llena de tensiones irresolvibles, estructuras y fuerzas que estaban eternamente sobre los hombres para estorbarles el optimismo.

El hombre en llamas tiene semejanza con *La Ascensión de Cristo*; mural del Correggio en San Juan Evangelista de Parma. La divinidad escapando por una bóveda o una cúpula “abierta en gloria”, como en la pintura barroca.<sup>67</sup> El edificio hacía posible la semejanza entre las figuras y la arquitectura, y ayudaba a la comparación con la ciudad. Sin esa representación de la cúpula, que pasa por encima de la estructura, el edificio ha-

<sup>67</sup> Paz, *Méjico en la obra de Octavio Paz III: Los privilegios de la vista*, op. cit., p. 290, rescata esta observación de Laurence E. Schmeckebier. Ese texto de Paz es un buen inventario de todas las “influencias” seguras, posibles y no tan posibles que pudo tener Orozco. Aquí he usado poco el concepto de “influencia”.

two ships at full sail appear as though they are symbolizing a voyage: certainly, that of the conquistadors, but the seafaring journey, has been, for Orozco and other muralists, a symbol of initiation: remember *La partida de Quetzalcóatl* and for Diego Rivera, the stairway in the Secretaría de Educación Pública (SEP). Other figures, somewhat more lifeless, soberly symbolize a process of initiation. In the scallop-shaped areas of the dome there are four naked, but armed men that are climbing a rugged wall, with their faces looking upward. The four elements are symbolized in the dome.<sup>68</sup> Earth is difficult to distinguish at first glance: it is leaning over facing downward above the tambour of the dome. Water is the personage that is resting on one of its arms and holding before it a blue inscription. Wind appears in profile, and its hair is flying about. Fire, the fourth, is a man soaring upward. As a whole, it closely refers to the myth of the cavern: leaving prison, the spirit is afire, lit by the light of a truth, but there is something it is not prepared for, and as such, it wishes to return to the shadows, the darkness (in this case, return, force-

fully and angrily). The difference, and very significantly so, is that its return to earth has no tinge of negativity.

The architecture is civilizing art through excellence. On the one hand, the city is shown as a labyrinth. Orozco's aerial views carefully define the streets and include points of reference (the Universidad, the tower of San Felipe, the Palacio de Gobierno). But penetrating deeply into the urban landscape things change: the architecture is absurd, the walls divide nothing, everything is exterior and the masses just establish themselves through symbols of power or are organized by brutal means. The building is part of the iconographic program. Orozco used the architectural structure of the Hospicio as a new historical metaphor. The history was full of irresolvable tensions, structures and forces that were eternally surrounding men and hindering optimism.

The man in the flames has a similarity to *The Ascension of Christ*: the mural by Antonio da Correggio in the dome of St. John the Evangelist in Parma. Orozco's deity is escaping through an “opening into glory” in the center of the dome, like the baroque painting.<sup>69</sup> The building makes the similarity pos-

sible between the figures and the architecture, and supports the comparison to the city. Without that representation in the dome, that is on the top of the structure, the building would have been dominated by the painting and in the end, it would have been purely decorative.<sup>70</sup> The dome gives the space a new devotion: not to the advantage of religion, but culture instead; it is evident that the building has been assaulted to emphasize its character of gratuitous construction, it is a work on exhibition. The man in flames represent the fears expressed by Salvador Novo five years earlier: this is a painting that not only stains the whiteness of the walls, but it destroys them to modify the entire building. And so, what is important about that is that the painting refers constantly to El Greco and to other Western painters. The general discourse of the work is about culture as totality; it converts pious expression into laic expression in “culture.”

The perception that Orozco had about the alluded to problems was filtered by means of theosophy, that cutting separation that he deplored between science and religion, and he sought

a superior knowledge that might unify them. Along side history he would have had a series of “grand initiatives” capable of seeing beyond his contemporaries: redeemers of a history that was conceived as “a complementary process of regression, of returning the spirit of the material through creation and evolution into its reintegration into the spirit.”<sup>71</sup> Even though within some theosophic texts it was possible to find some eschatological ideas,<sup>72</sup> rejection of the absolutely lineal conception of history is common place in occultist doctrines. Also for him, it was the belief in “eternal principles” that would regulate existence in the cosmos. Imperceptible to man, those “principles” would have to perceive their “influence,” and would only be understandable through metaphor and allegory.

Orozco's projects in the United States, that in the end were never realized, must have taken inspiration from Angelo Sikelianos' *Daedalus*. The poem contains important ideas to shore up the

<sup>68</sup> I owe this observation to Maestro Jorge Martínez.

<sup>69</sup> Paz, op. cit.: p. 290, extracted this observation from Laurence E. Schmeckebier. That text of Paz's is a good inventory of all the certain, possible and not so possible “influences” that Orozco could have had. Here I have used infrequently the concept of “influence.”

<sup>70</sup> In the sense which that term has in the history of art: that it respects the painted surface without illusionistic devices and chiaroscuro that open a “hole” in the wall.

<sup>71</sup> Fausto Ramírez. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco,” in: Rivero Serrano et al., *Orozco, una relectura*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983: pp. 89-96.

<sup>72</sup> Ibid., p. 95, says that Schure observed “the advent of the social Christ or divine man on Earth, that is to say, the organization of Truth, Justice and Love in human society, and in consequence the planning of the people.”

bría predominado sobre la pintura y esta última habría sido simplemente decorativa.<sup>68</sup> La cúpula le otorga al espacio una nueva devoción: ya no en provecho de la religión, sino de la cultura; hace evidente que el edificio ha sido violentado para enfatizar su carácter de construcción gratuita, pieza de exhibición. El hombre en llamas cumple los temores expresados cinco años antes por Salvador Novo: esta es una pintura que no sólo mancha la blancura de las paredes, sino que las destruye para modificar el edificio entero. Por eso es importante que la pintura se refiera constantemente a El Greco y a otros pintores occidentales: el discurso general de la obra es acerca de la cultura como totalidad; convierte la expresión piadosa en expresión laica: en "cultura".

La percepción que tenía Orozco acerca de los problemas aludidos venía filtrada por la teosofía, que deploaba la separación tajante entre la ciencia y la religión, y que postulaba un conocimiento superior que las unificara. A lo largo de la

historia habría habido una serie de "grandes iniciados" capaces de ver más lejos que sus contemporáneos; redentores de una historia que se concebía como "un proceso complementario de *involución* del espíritu en la materia por la creación y de *evolución* hasta su reintegración en el espíritu".<sup>69</sup> Aunque en algunos textos teosóficos era posible encontrar alguna idea escatológica,<sup>70</sup> es lugar común de las doctrinas ocultistas el rechazo a la concepción absolutamente lineal de la historia. También lo es la creencia en "principios eternos" que regularían la existencia en el cosmos. Imperceptibles para el hombre, dichos "principios" harían sentir su "influencia", y solo serían comprensibles a través de la metáfora y la alegoría.

Los proyectos de Orozco para Estados Unidos, que finalmente no se cumplieron, debieron inspirarse en el *Dédalo* Angelos Sikelianos. El poema contiene ideas importantes para apuntalar

<sup>68</sup> En el sentido que ese término tiene en la historia del arte: que respecta la *superficie* pintada sin artificios ilusionísticos y de claroscuro que abran un "hueco" en la pared.

<sup>69</sup> Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco" en *Orozco, una relectura*, op. cit., p. 89-96.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 95, refiere que Schuré avizoraba "el advenimiento del Cristo social o del hombre divino sobre la tierra; es decir, la organización de la Verdad, de la Justicia y del Amor en la sociedad humana, y por consecuencia la planificación de los pueblos".

interpretations of the murals.<sup>71</sup> It praises the youthfulness of Icarus and compares him to the terror that his audacity had caused among the masses.

But if a man who from his earliest years has said that the heavens and the earth are one, that his own thought is the world's hearth and/ center, and that the earth may mingle with the stars as a field's subsoil with its topsoil, so that the/ heavens too may bring forth wheat [...]

[...]  
Then men untried by suffering, the women, feeble and embittered women, who speak only when laying out the dead or at the death-feast, may both cry out: "Harsh father, though his sun was near its setting, still he kept his fearful/ course, hoping to save his own pathetic life." And others may ex-

claim: "he leaves the world, leaves the settled ways of men, and goes in search of the impossible."<sup>72</sup>

The inspiration of the poem and the mural are Blakean. Daedalus was aspiring to reunite heaven and earth, "so that the heavens too may bring forth wheat." Icarus/Daedalus was a Nietzschean hero whose sacrifice would be lamented by the masses of slaves. We might recall once more Emily Hamblen. She was giving a conference in September 1928, at the inauguration of Orozco's first informal exhibition in the ashram of Eva Sikelianos. On that occasion, she was eulogizing what to her seemed to be a criticism of the civilization of the machine.

Orozco's art, she said, finds itself calling us to channel the benefits of the machine towards the betterment of mankind. He was just exposing the machine as a calculated thing; and the calculation as a procedure, she concluded, is so inappropriate to more vital solutions and relationships of life, that it must not be allowed to absorb the awareness of that and of that of subsequent generations.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Reed, op. cit., pp. 290-293, affirms that the work, which served as inspiration for Orozco was a "drama" by Sikelianos which she had translated herself. I could not find said translation. But in Angelos Sikelianos, *Selected poems*, (translated and introduced by Edmund Keeley and Philip Sherrard), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979; pp. 89-95, a poem is included that dates from 1941 (*ibid.*, p. XVIII). It is unlikely, however, that Reed was referencing as a "drama" any poem susceptible to being recited in public.

<sup>72</sup> Sikelianos, op. cit., pp. 89-93.  
<sup>73</sup> Reed, op. cit., p. 65. I cite Reed because, despite the reservations that I will express in

la interpretación de los murales.<sup>71</sup> Encomia la juventud de Ícaro y lo contrapone con el espanto que había causado su audacia entre la masa.

But if a man who from his earliest years  
has said that the heavens and the earth are one,  
that his own thought is the world's hearth and center,  
and that the earth may mingle with the stars  
as a field's subsoil with its topsoil, so that the heavens too  
may bring forth wheat [...]

[...]

then  
men untried by suffering, the women,

<sup>71</sup> Reed, *Orozco*, op. cit., p. 290-293, afirma que la obra que sirvió de inspiración a Orozco era un "drama" de Sikelianos traducido por ella misma. No encontré dicha traducción, pero en Angelos Sikelianos, *Selected Poems* (traducción e introducción de Edmund Keeley y Phillip Sherrard), Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 89-95, se incluye un poema que data de 1941 (*ibid.*, p. XVIII). No es difícil, sin embargo, que Reed se refiriera como "drama" a cualquier poema susceptible de ser recitado en público.

feeble and embittered women, who speak only when laying out the dead or at the death—feast, may both cry out:

"Harsh father, though his sun  
was near its setting, still he kept his fearful course, hoping to  
save his own pathetic life."  
And others may exclaim: "he leaves the world,  
leaves the settled ways of men, and goes in search of the  
impossible."<sup>72</sup>

La inspiración del poema y del mural son blakeanas. Dédalo aspiraba a reunir el cielo y la tierra, "so that the heavens too bring forth wheat". Ícaro-Dédalo es un héroe nietzscheano cuyo sacrificio sería lamentado por una masa de esclavos. Cabe recordar una vez más a Emily Hamblen. Ella había dictado una conferencia en septiembre de 1928, al inaugurar la primera exposición informal de Orozco en el *ashram* de Eva Sikelianos. En aquella ocasión, había elogiado lo que le pareció una crítica de la civilización de la máquina.

<sup>72</sup> Sikelianos, *Selected Poems*, op. cit., pp. 89-93.

life and the life of the world in perspective, but instead at those degrees of status and hierarchy that are essential for the evolutionary process.<sup>76</sup>

Regarding that, this is not the place to dwell on the final conclusion of Hamblen that led her early on, without a doubt, to a doctrine very similar to Fascism: the elimination of the weak as an act of surgery, medicinal that, however, should happen naturally, without intervention from the State. The most important aspect of this doctrine for us is that it takes into account the ideas of Orozco about Hispanicity. "The social ideal of Nietzsche culminates in a united continent in which the most elevated model will be the European consciousness of a higher type—the pioneer of the grand politician, the man in whom not a single local prejudice will persist and who will use his power only to establish favorable conditions for the progress of life."<sup>77</sup>

But Hamblen sincerely lamented that Nietzsche might have denied any otherworldly existence. This is worth mentioning:

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 129-131.

El arte de Orozco, dijo, se hallaba prácticamente solo llamándonos a encauzar los beneficios de la máquina en la mayor humanización del hombre. Estaba solo desenmascarando la máquina como a cosa calculada; y el cálculo como procedimiento, concluyó, es tan inapropiado para las más vitales soluciones y relaciones de la vida, que no debe permitirse que absorba la conciencia de esta y de las generaciones posteriores.<sup>73</sup>

La interpretación de Hamblen y la de Orozco fueron, en aquel momento, “humanas, demasiado humanas”. Orozco, que no entendió muy bien lo que se estaba diciendo (en parte debido a un problema en el oído), comentó al finalizar la plática que “el arte es el equilibrio que surge espontáneamente a través de un proceso interno, cuando nuestro caos trabaja por lograr una forma orgánica”.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Reed, *Orozco, op. cit.*, p.65. Cito a Reed porque, a pesar de las reservas que expresó en seguida, cita textualmente varios fragmentos de la conferencia de Hamblen, lo que hace posible suponer que dispusiera de un manuscrito.

<sup>74</sup> *Ibid.*

Hamblen había publicado en 1911 un libro sobre Nietzsche: *Friedrich Nietzsche and his New Gospel*.<sup>75</sup> Allí había analizado extensamente, y con desesperación, el laicismo de Nietzsche. Se manifestó fascinada por la doctrina del superhombre, que le pareció profundamente naturalista.

Nietzsche, después de siglos de oscuridad, en los que los hombres retrocedieron, ha tomado la misma tarea de llamar a los hombres al deber de descubrir “la significación de la Tierra”. Sin embargo, el método ya no es la conciencia mística del hombre que mira su propia vida y la vida del mundo en perspectiva, y por lo tanto en esos grados de rango y jerarquía que son esenciales para un proceso evolutivo.<sup>76</sup>

No es éste el lugar para detenernos en las conclusiones finales de Hamblen a este respecto, que la llevaron, temprana pero seguramente, a una doctrina muy parecida al fascismo: la elimi-

nación de los débiles como un acto quirúrgico, medicinal que, sin embargo, debía darse naturalmente, sin intervención del Estado. Nos importa mucho un aspecto de dicha doctrina, que trae a cuenta las ideas de Orozco acerca de la hispanidad. “El ideal social de Nietzsche culmina en un continente unido en el que el tipo más elevado será el europeo consciente de tipo superior —el pionero de la gran política, el hombre en quien no persistirá ningún prejuicio local, pero aquel que usará su poder sólo para traer condiciones favorables al progreso de la vida.”<sup>77</sup>

Pero Hamblen lamentaba sinceramente que Nietzsche hubiera negado cualquier existencia ultraterrena. Vale la pena citarla un poco más:

Creo, entonces, que podría decirse que mientras Nietzsche palpa su propio ideal de seriedad, severidad y absoluta honestidad en todas las materias que pueden ser juzgadas por la biología o por la psicología, y en esa medida podría ser considerado el guía más confiable de los tiempos modernos, en

<sup>75</sup> Hamblen, *Friedrich Nietzsche and his New Gospel*, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.14.

cuanto a la inmortalidad y el mundo futuro sus conclusiones intelectuales están manchadas con un sentimiento personal. Si en algún aspecto no fue un espíritu completamente “liberado”, seguramente fue en éste.<sup>78</sup>

Es el meollo del problema. Hamblen notaba que, para su ya franca desolación, Nietzsche había negado el valor de los “así llamados fenómenos ocultos”.<sup>79</sup> Había negado el valor simbólico, luego tan pormenorizadamente estudiado por ella, de las partes del cuerpo humano.

La máquina como “cosa calculada” era vista por ella con desconfianza. Nietzsche era para ella, además de “profeta”, un “filósofo natural”; en consecuencia, había propuesto una filosofía fundamentalmente laica. “Nietzsche insiste en la idea de que el desarrollo y progreso del conocimiento debe venir a través de una continuación de los procesos que llamamos naturales y científicos.”<sup>80</sup>

I think, then, that one could say that while Nietzsche understood his own ideal of seriousness, severity and absolute honesty in all the matters that can be judged by biology or by psychology, and in that measure could be considered the most reliable guide to modern times, with respect to immortality and the future world, his intellectual conclusions are stained with a personal sentimentality. If in some aspect he was not a completely “liberated” spirit, surely he was in this.<sup>78</sup>

It is the core of the problem. Hamblen noted and later studied in detail that for his evident desolation, Nietzsche had denied the symbolic value of the parts of the human body.

The machine as a “calculated thing” was seen by her as distrustful. Nietzsche was for her, much more than a “prophet,” a “natural philosopher”; consequently, he was proposing a fundamentally laic philosophy. “Nietzsche insists on the idea of how the development and progress of knowledge must come through a continuation of the processes that we call natural and scientific.”<sup>80</sup>

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 189, 191.

<sup>79</sup> *Ibid.*

In the tambour of the dome, Orozco's frescoes portray the birth of cornfields and the arts; in this same area is a falling charred Icarus, whose bat wings make reference to Blake's demons. That allows one to believe that myth is an allusion to rebirth and to eternal return: to the Phoenix. It also allows for another interpretation. The fall of Icarus is a reconciliation with the earth, with the terrestrial forces that reside above the tambour of the dome. And in this way, the mural does not address purification, but rather communion. The frescoes contain initial symbols, but the hermeticism of the twentieth century considered that initiation was a process that led to the predominance of Reason. To the contrary, that appears to have been scoffed at on all sides. The flames that burned Icarus are those of the fire that the Rosacruces and Masons would have called “false” or “cold.” That tremendous sublunar fire was the same that made Vasconcelos gasp, and it was the only one that Luis Cardoza y Aragón would have accepted! The universal man was requiring that this had to be allegory; but no one presentation is so absolutely rationalist that it would annul the secretions, viscera, wheat and bread. The ascent is not the culmination, but rather one more stage. Now there is no hangman's rope, like in the SEP or in the Universidad de Guadalajara: the initiated can and

must return to the road that has led to rational fire. Neither communion nor purification culminates in this endless process. If these frescoes are the machine for creating significance, it produces, in addition, a “virtual reality”; in the final instance they are artifacts of perpetual movement. I can imagine that this conclusion would not be disagreeable to Justino Fernández, the Hospicio frescoes are not only baroque by their procedures; they begin a mystic stage in Orozco's thinking.

#### HISTORY'S CONNECTION

I have left the most important aspect of the Hospicio frescoes for the end: their unity. The aspect will be forced to traverse the line by looking more closely; taking pleasure in the back and forth of the brushstrokes, but also discovering the horror at the end of the road: the wounded, tortured, deformed and mutilated bodies. Orozco's rhetoric constructed its own conditions with respect to the figures: a stake that passes through a plane is like a homicide; in contrast, two confused and mutilated bodies are not only the victims of a battle, but their disorder is also from the general confusion of the forms. Orozco believed in a discourse with a higher level of redundancy. The figures and the forms are not seen in isolation; their explanation is

found in comparing them with other figures and forms that are in other panels. The redundancy creates common scales for dissimilarities (between what is figurative and what is abstract); the figures in one panel could be undecipherable, but not to a spectator who may have carefully viewed the rest of the panels. This is, authentically, painting that explains itself: that shows itself naked (as well as brazenly) in the face of the spectator; that points out its sources and devices, that cuts to the chase and repeats the argument in various ways. Code has been abandoned: the murals are their own dictionary.

A very clear example of this condition can be seen in the panels that finish off the main entrance and the transept of the chapel. They are oriented towards the four cardinal points. In each one of them there are two principal figures. In the south, there are two seated warriors in heavy armor; in the north, are two well-dressed intellectuals, perhaps Cervantes and El Greco; in the east, there are two additional warriors; and in the west, two kneeling monks praying, each with a cadaver of an Indian at his side. If the cardinal orientation were to be reversed, as happens in many of the murals, we could think in terms of the south and east being associated with mysticism and rebirth, while the north and west to violence,

En el tambor de la cúpula, los frescos de Orozco muestran el nacimiento de la meses y de las artes; en ese mismo sitio ubica la caída de un Ícaro incinerado, cuyas alas de murciélagos lo remiten a los demonios de Blake. Eso permite pensar que el mito es una alusión al renacimiento y al eterno retorno: al Ave Fénix. También permite otra interpretación. La caída de Ícaro es una reconciliación con la tierra, con las fuerzas terrestres que descansan sobre el tambor de la cúpula. Y si es así, este mural no habla, en última instancia, de purificación, sino de comunión. Los frescos contienen símbolos iniciáticos, pero el hermetismo del siglo xx consideraba que la iniciación era un proceso que llevaba al predominio de la Razón. Por el contrario, esta aparece escarneada por todas partes. Las llamas que inflaman a Ícaro son las del fuego que los rosacrucianos y masones habrían llamado "falso" o "frío". Ese estupendo fuego sublunar era el mismo que hacía jadear a Vasconcelos, ¡y era el único que habría aceptado Luis Cardoza y Aragón! El hombre universal que éste había exigido tenía que ser alegórica, sí; pero no una presentación tan absolutamente racionalista que anulara las secreciones, las vísceras, el trigo y el pan. El ascenso no es la culminación, sino una etapa más. Ya no hay

soga de nudo corredizo, como en la SEP o en la Universidad de Guadalajara: el iniciado puede y debe recorrer de regreso el camino que lo ha llevado al incendio racional. Ni la comunión ni la purificación culminan este proceso sin fin. Si estos frescos son una máquina de crear significación que produce, además, una "realidad virtual"; en última instancia son un artefacto de movimiento perpetuo. Me imagino que esta conclusión no habría disgustado a Justino Fernández: los frescos del Hospicio no sólo son barrocos por sus procedimientos; inician una etapa mística en el pensamiento de Orozco.

#### LA TRAMA DE LA HISTORIA

He dejado para el final un aspecto capital de los frescos del Hospicio: su unidad. El espectador se verá forzado a recorrer la línea con la mirada; a deleitarse con el ir y venir del pincel, pero también a descubrir el horror al final del camino: los cuerpos atravesados, torturados, deformados, mutilados. La retórica orozquiana construyó sus propias condiciones respecto a las figuras: una estaca que atraviesa un plano es como un homicidio; en contraparte, dos cuerpos confundidos y mutilados no sólo son las víctimas de una batalla, su desorden pertenece

también a la confusión general de las formas. Orozco creó un discurso con un alto nivel de redundancia. Las figuras y las formas no pueden verse aisladamente; su explicación se encuentra al compararlas con otras figuras y formas que se encuentran en otros tableros. La redundancia crea escalas comunes en lo que no es semejante (entre lo figurativo y lo abstracto); las figuras de un tablero podrán ser indescifrables, pero no para un espectador que haya recorrido con cuidado el resto de los tableros. Esta es, auténticamente, pintura que se explica a sí misma: que se muestra desnuda (incluso desollada) ante el espectador, que enseña sus recursos y trucos, que va al grano y repite el argumento de varias maneras. El código ha sido abandonado: los murales son su propio diccionario.

Un ejemplo bastante claro de esta condición son los tableros que rematan la nave principal y el crucero de la capilla. Están orientados hacia los cuatro puntos cardinales. En cada uno de ellos hay dos figuras principales. En el sur, son dos guerreros sedentes, forrados de gruesas armaduras; en el norte, son dos intelectuales bien vestidos, tal vez Cervantes y El Greco; en el oriente, son de nuevo dos guerreros; en el occidente, son dos frailes arrodillados que rezan, cada uno al lado del cadáver de

un indio. Si la orientación cardinal estuviera invertida, como ocurre en muchos murales, podríamos pensar que el sur y el este se asocian al misticismo y al renacimiento, en tanto que el norte y el oeste a la violencia, la muerte y los apetitos terrenales. Pero hay un argumento en contra. Cada uno de esos tableros está inmediatamente bajo una bóveda. En el oriente, sobre los guerreros, hay un amasijo de símbolos religiosos; en el poniente, sobre los frailes que rezan, hay un ídolo prehispánico y por lo menos una alusión al sacrificio humano; en el norte, sobre los artistas emblemáticos de la hispanidad, un caballo mecánico y guerrero; en el sur, sobre los otros guerreros, está Felipe II, que con su cruz representa al poder civil y al religioso, pero no al militar. En este último caso, Orozco borró una primera versión en la que unos centauros cortaban las cabezas de los indios y las enarbocaban como trofeos.<sup>81</sup> El cambio le da coherencia al conjunto. En los cuatro brazos de la capilla, el remate es un muro cuyas formas y significados son opuestos a la bóveda contigua a cada uno de ellos. Lo importante ya

<sup>81</sup> Ramón Mata Torres, *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*, op. cit., p. 78-79.

death and worldly desires. But there is a contrasting argument. Each one of those panels is directly under a vault. In the east, over the warriors, there is a hodgepodge of religious symbols; in the west, above the praying monks, there is a pre-Hispanic idol and at least one allusion to human sacrifice; in the north, above the others warriors is Felipe II whose cross represents civil and religious power, but not military power. The last thing in the east: Orozco erased an earlier version in which there were some centaurs cutting off the heads of some Indians and hanging them in tree as trophies.<sup>81</sup> The alteration gave coherence to the whole. In the four arms of the chapel, the finishing touch is a wall in each arm whose forms and meanings are opposed to the vault adjacent to it. The precise symbolic value that might be attributed to each cardinal point is unimportant; what is important though is the fact that they exist in cardinal oppositions. And to make this absolutely clear, for each one of these cardinal walls, Orozco set a vault in opposition to it and their meanings are the opposite of those of the walls. Violence versus intellectuals; human sacrifice versus monks, civil power versus military power; religion versus war. So that a group of

oppositions transforms itself into a linguistic system it requires something more than opposing north with south, which for him was contrary; it is also precise to add that it may be contradictory to the north: the north besides the south, no mysticism besides war, no creation besides military paraphernalia, no war besides creation, no military besides the State.<sup>82</sup> Some general principles of hermetic symbology are used to generate a system of analogies supported by the differences between the contiguous panels and the similarity between opposing panels. The meaning unites what the architecture separates, and it separates what the architecture unifies.

The construction of this complicated machine of meaning adhered to intellectual proposals and vast politics. Orozco intervened in the cultural debate of Guadalajara with a reflection on the stories from the past and its present. The redundancy, echo and rhyme between the figures produced panels that could qualify themselves as "visions," even though the term laic "hallucinations" also seems appropriate. On the last term,

those ill-fated tangles of lacerated flesh were supported by the aporias of modern individualism: in the fragmentary and violent perception that is born where there is no individual, ego or personal consciousness. The transit of those visions to large machetes towards the secular world generated myth, but it also established a legitimacy that was the beginning and not the end of violence.

Myth and history require vision, without it faith and revelation are not possible; but also the attribution of a general sense for the things of men. There is no history without images and, being a painter, Orozco repudiated the narrative conventions for referring to images. The hallucinated image contains unrecognizable terms. There is no lack of significance, but this is not hidden in any part. It opens its essential parts. Narration begins when it goes beyond vision to anecdote, landscape or myth. These are organized and conform to the rules of the composition, symmetry, balance and properties; all of them are indispensable to the representation of the episode. They contain figures that come from the other side of the world and they are visible in the form of symbols; like the seven rulers that, according to *Corpus*

*Hermeticum*, made the presence of their influence felt in the world.<sup>83</sup> The initiation is not now, like the masonry was planned, a process of individual affirmation: instead one of dissolution. To tell the truth, on the origins of hermetic thought this idea was already present: "In the first place, the material body dissolving itself, you surrender this same body to the alteration and the form that you had up until it disappears. Your temperament, already inactive, you now surrender to the demon. The senses of the body overcome their original sources, converting themselves into separate parts and mixing again with the energies."<sup>84</sup>

The gallerist Inés Amor refers to what, on the same day of the painter's death, Margarita Valladares had assured her of, that "now he will always be with us." Amor affirmed that Orozco was an ascetic: who slept in a rickety old iron bed and that, even though he never spoke of it, "he and his family belonged to a spiritualist sect."<sup>85</sup> This "monist" gnosis postulated the unstable situation of the individual between the forces of history, that of the twentieth century, whose magnitude was rendering individual liberty insignificant.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987: pp. 144, 145.

<sup>81</sup> Ramón Mata Torres, op. cit.: pp. 78, 79.

<sup>82</sup> Obviously, to support what was said earlier, I refer to some texts on structuralism, particularly Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Mexico City: Fondo de Cultural de Cultura Económica; and Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto; ejercicios prácticos de un cuento de Maupassant*, Barcelona: Paidós, 1983.

<sup>83</sup> Brian P. Copenhaver. "Discurso de Hermes Trismegisto: Poimandres," in: *Corpus Hermeticum y Asclepio*. Madrid: Editorial Siruela, 2000: vol. I, pp. 8-15, 112-114.

no es el valor simbólico preciso que pudiera atribuirse a cada punto cardinal; lo importante a hora es el hecho mismo de que existan oposiciones cardinales. Y para que lo anterior quede absolutamente claro, a cada uno de esos muros cardinales Orozco le contrapone una bóveda cuyo significado es opuesto: la violencia para los intelectuales; el sacrificio humano para los frailes; el poder civil para el poder militar; la religión para la guerra. Para que un conjunto de oposiciones se convierta en un sistema lingüístico se requiere algo más que oponer al norte con el sur, que le es contrario; también es preciso incluir aquello que sea contradictorio con el norte: norte además del sur, el no misticismo además de la guerra, la no creación además de la parafernalia militar, la no guerra además de la creación, lo no militar además del Estado.<sup>82</sup> Algunos principios generales de la simbología hermética se utilizan para generar un sistema de analogías apoyado en las diferencias entre los tableros contiguos y

la semejanzas entre tableros opuestos. El significado une lo que la arquitectura separa, y separa lo que la arquitectura unifica.

La construcción de esta complicada máquina de sentido obedecía a propósitos intelectuales y políticos vastos. Orozco intervenía en el debate cultural de Guadalajara con una reflexión sobre los relatos del pasado y su actualidad. La redundancia, eco y rima entre las figuras producía tableros que podrían calificarse de “visiones”, aunque el término laico “alucinaciones” también parece apropiado. En último término, esas infiustas marañas de carne lacerada se apoyaban en las aporías del individualismo moderno: en la percepción fragmentaria y violenta que nace donde no hay individuo, ego o conciencia personal. El tránsito de esas visiones a machetazos hacia el mundo secular generaba el mito, pero también instauraba una legitimidad que era el principio, y no el final de la violencia.

El mito y la historia requieren de la visión. Sin ella no son posibles la fe y la revelación; pero tampoco la atribución de un sentido general para las cosas de los hombres. No hay historia sin imágenes y, siendo pintor, Orozco se desentendió de las convenciones narrativas para referirse a las imágenes. La imagen alucinada contiene términos irreconocibles. No

carece de significación, pero esta no se oculta en ninguna parte: abre sus entrañas. La narración comienza cuando se pasa de la visión a la anécdota, el paisaje o el mito. Estos están organizados conforme a las reglas de la composición, la simetría, el equilibrio y el decoro; todos ellos indispensables para la representación del episodio. Contienen figuras que vienen del otro mundo y se hacen visibles en la forma de símbolos; como los siete gobernantes que, según *Corpus Hermeticum*, hacen sentir su influencia en el mundo.<sup>83</sup> La iniciación ya no es, como había maquinado la masonería, un proceso de afirmación individual; sino uno de disolución. A decir verdad, en los orígenes del pensamiento hermético ya estaba presente esta idea:<sup>84</sup> “En primer lugar, al disolverse el cuerpo material, entregas

este mismo cuerpo a la alteración y la forma que tenían hasta entonces desaparece. Tu temperamento, ahora inactivo ya, se lo entregas al demon. Los sentidos del cuerpo remontan hasta sus fuentes originales, convirtiéndose en partes separadas y mezclándose de nuevo con las energías”.<sup>84</sup>

Inés Amor refiere que, el mismo día de la muerte del pintor, Margarita Valladares le aseguró que “ahora estará siempre con nosotros”. La galerista aseguró que Orozco era ascético: que dormía en un camastro de fierro y que, aunque nunca hablo del asunto, “él y su familia pertenecían a una secta espiritualista”.<sup>85</sup> Esta gnosis “monista” postulaba la situación inestable del individuo entre las fuerza de una historia, la del siglo xx, cuya magnitud volvía insignificante la libertad individual.

<sup>82</sup> Obviamente, para decir lo anterior me apoyo en algunos textos del estructuralismo; particularmente en Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, y Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos: análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983.

<sup>83</sup> “Discurso de Hermes Trismegisto: Poimandres” en *Corpus Hermeticum y Asclepio*, *op. cit.*, vol. I, p. 8-15, 112-114.  
<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 144-145.

# JOSÉ CLEMENTE OROZCO: LA DIAGONAL Y LA CRUZ

IRENE HERNER

## ¡VIVA MÉXICO!

Las propuestas —y los delirios— que nos legó una epopeya pictórica mexicana de la Independencia a la Revolución, de 1810 a 1921, dan cuenta del reto que la circunstancia aglutinaba durante el gobierno de Obregón, con Vasconcelos como el Tlacaélel<sup>1</sup> redivivo de otros tiempos.

Los artistas, no sólo apoyados sino promovidos por los gobernantes, se propusieron la realización plástica en los edificios públicos de una interpretación heroica de la historia nacional (como lo fue en su tiempo la *Tira de la peregrinación* de los aztecas), inspirada por la utopía (desde antes de Jesucristo hasta Tomás Moro, Proudhon, Marx y Flores Magón) y enriquecida por la tradición de imágenes diversas de un “no hay tal lugar”; ánimas actualizadas del paraíso terrenal, siempre perdiendo, renovador de la esperanza.

Los artistas, que se aglutinaron bajo el manto de una forma sindical, política en extremo, se presentaron como un colectivo con una misión idealista y una propuesta laboral y se integraron

<sup>1</sup> Título equivalente a primer ministro de los señores aztecas Izcóatl, Chimalpopoca y Moctezuma Ilhuicamina.

para eliminar cualquier duda a la *Tercera Internacional Comunista*, pintaron un arte que desde cualquier parte del globo se ve particularmente mexicanista y por ello universal. Una pintura que da cuenta de las diversas formas en que la tradición artística mundial podía apropiarse de lo particular y lo plural de un territorio histórico. Desde la subjetividad aún atada al romanticismo de sus creativos, el siglo xx generó un nuevo clásico de México, un renacimiento de la cultura internacional.

Lo que tuvieron en común los tan diferentes miembros fundadores del Sindicato de Artistas en 1922 era la propuesta de un arte público. Ir más allá de las lecciones de la perspectiva geométrica, incluso de la geometría dinámica, remontar las audacias del modernismo, las del nuevo espacio de la representación plástica propuestas por Picasso y Matisse, y a la vez competir con los nuevos medios de comunicación masiva era parte de su proyecto; pero, y es un pero cualitativo fundamental, no en vez de todo ello sino a partir de la rigurosa formación plástica que caracterizó a cada uno de estos artistas. El muralismo histórico nació en San Ildefonso en 1922-23, con una propuesta operática, es decir, integral: la pintura mural debía transformar la sensación de la arquitectura y a la vez lucirse a través de los edificios de

tradición colonial. Debía recuperar el sentido evangélico de la pintura católica desde la misión laica representada por la hoz y el martillo. Así, forjaron un arte público cargado de un delirio patriótico utopista y salpicado de simbología masónica, en el que cada artista recuperó —con la pasión de los enamorados— formas diversas de un sí mismo mexicano posrevolucionario; es decir, de un México que se preparaba para vivir tiempos de paz, de justicia y de progreso, uniendo como pueblo, a través de su gobierno, los tan diversos habitantes del país.

Y mientras los ojos de artistas como Jean Charlot, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros estaban empapados del arte renacentista, barroco y modernista que vieron en Europa, Orozco había marcado su visión con la de los maestros del barroco español, descubierta en el mundo académico de San Carlos y en las iglesias coloniales pero, sobre todo, con la de José Guadalupe Posada. Las creaciones del caricaturista, a quien había visto de pasada miles de veces sin notarlo —hasta que, como dice Renato González Mello, Charlot lo hizo consciente de su aportación—, lo miraron sin verlo; sin darse cuenta, Orozco fue captado por la visión de México del grabador popular: el país del relajo, la barbarie, el ingenio, la burla, lo tétrico y de la残酷 hasta el horror.

Orozco era, en 1922, ajeno al optimismo de construir la utopía. Entró al ruedo del arte público con la ira de un profeta<sup>2</sup> —estoy de acuerdo con Miguel Cervantes— que dolorosamente se empeñó en revelar a ese pueblo al cual pintaba (sermoneaba, caricaturizaba) la realidad angulosa, extrema, injusta, ridícula, inútil, violenta y mentirosa de ese México que debía vestir de luces al grito de la Independencia y de la Revolución. Y no porque pensara —como ya lo había hecho patente Goya un siglo antes— que el resto del mundo era un lugar cómodo, ajeno a las guerras, los sacrificios o la demagogia.

## OROZCO RETRATADO POR SIQUEIROS

El José Clemente Orozco que retrató su joven admirador David Alfaro Siqueiros<sup>3</sup> *Retrato de Orozco*, me parece una

<sup>2</sup> En el séptimo círculo del Infierno, Dante da una definición de ira, que es tan vigente hoy como ayer: “la ira”, escribe, “es el amor a la justicia, pervertido por la venganza y el resentimiento”.

<sup>3</sup> “Cuando Siqueiros regresó a México en 1921 (en realidad fue en 1922) llamado por Vasconcelos, ya traía todo un plan de arte revolucionario que fue el mismo que proponía”, José Clemente Orozco, *Autobiografía*, SEP, pp. 66-67. “Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos, un ‘Manifiesto’ del sindicato dirigido a ‘los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía’”. La propuesta fundamental de ese sindicato era “socializar el arte”, *íd*em, p. 64.

# JOSÉ CLEMENTE OROZCO: THE DIAGONAL AND THE CROSS

IRENE HERNER

## ¡VIVA MÉXICO!

The proposals —and deliria— handed down to us by a Mexican pictorial epic covering from the Independence to the Revolution, from 1810 to 1921, illustrate the challenge that circumstances had agglutinated during Obregón's government, with Vasconcelos as the resurrected Tlacaélel<sup>1</sup> from olden times.

Supported and even sponsored by governors, artist took on the task of depicting on public buildings a heroic interpretation of national history (just as the Codex Boturini about *the Aztec pilgrimage* had done in its time), inspired by utopia (from the days before Christ to Thomas Moore, Proudhon, Marx and Flores Magón) and enriched by the tradition of diverse images of “there is no such place;” updated souls of an earthly paradise, forever lost, renewer of hope.

The artists, who assembled under the blanket of an extremely political union, introduced themselves as a group with an idealistic mission and a work plan and became part of the *Communist Third International* to eradicate any doubts

created an art that from any corner of the world is recognized as uniquely Mexican and thus universal. A painting that accounts for the different ways in which world art tradition could appropriate the particular and the plural of a historic territory. From that subjectivity still tied up with the romanticism of its creators, the twentieth century generated a new classic in Mexico, a renaissance of international culture.

The common trait among the very different founding members of the Artists' Union in 1922 was the proposal of a public art. To go beyond the teachings of geometric perspective, even those of dynamic geometry, and rise above the audacities of modernism, of the new space of plastic representation put forward by Picasso and Matisse and at the same time to compete with the new mass media was all part of their project; but, and it is a fundamentally qualitative but, not in place of it all, but starting from the rigorous artistic education that characterized each one of these painters. Historic muralism was born in San Ildefonso in 1922-23 with an integral proposal where mural painting would transform the feeling of architecture and show off making the most of colonial buildings. It should recover the evangelical sense of Catholic painting for the lay mission represented by the hammer and sickle.

Thus they created a public art imbued with a utopian patriotic delirium splashed with Mason symbology, where each artist retrieved—with the passion of lovers—diverse forms of a Mexican post-Revolutionary self; in other words, of a Mexico that was getting ready to live times of peace, justice and progress, uniting as one people, through its government, the diverse inhabitants of the country.

And while the eyes of artists like Jean Charlot, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros were drenched in the Renaissance, baroque and modernist art they had seen in Europe, Orozco had imprinted his vision with that of the Spanish baroque masters discovered in the academic world of San Carlos and in colonial churches, but, above all, with that of José Guadalupe Posada's. The creations of the cartoonist whom, unbeknownst to him, Orozco had seen in passing thousands of times—until, in the words of Renato González Mello, Charlot made him aware of his contribution—looked at him without seeing him; unaware, Orozco was caught by the vision that this popular engraver had of Mexico: the country of revelry, barbarianism, wit, mockery, the macabre and cruelty taken to the point of sheer horror.

Orozco was, in 1922, alien to the optimism of constructing utopia. He entered the arena of public art with the wrath

of a prophet<sup>2</sup> —I agree with Miguel Cervantes—painfully set on revealing to that people that he painted (lectured, caricatured) the thorny, extreme, unjust, useless, violent and mendacious reality of that Mexico forced make a light show of both the cry of Independence and the Revolution. And not because he thought—as Goya had made patent a century before—that the rest of the world was a comfortable place, alien to wars, sacrifices or demagogies.

## OROZCO PORTRAYED BY SIQUEIROS

The José Clemente Orozco portrayed by his young admirer David Alfaro Siqueiros<sup>3</sup> looks to me as a powerful interpre-

<sup>2</sup> In the seventh circle of Hell, Dante gives a definition of wrath that is as valid today as it was yesterday, “wrath,” he writes, “is love of justice perverted to revenge and spite.”

<sup>3</sup> “When Siqueiros went back to Mexico in 1921 (it was really in 1922) summoned by Vasconcelos, he already had with him a whole plan for revolutionary art, which was the same he proposed,” José Clemente Orozco, *Autobiografía*, SEP, p. 66-67 “Siqueiros formulated, and we accepted and signed, a ‘manifesto’ directed at such soldiers, workers, farmers and intellectuals as were out from under subservience to the bourgeoisie.” José Clemente Orozco, *An Autobiography*, Dover, 2001, translation by Robert C Stephenson p. 92 The fundamental purpose of this union was to “socialize art.”

<sup>1</sup> Title equivalent to that of prime minister, given to Aztec lords Izcóatl, Chimalpopoca and Moctezuma Ilhuicamina.

interpretación poderosa de su persona y de la fuerza expresiva de su obra. Siqueiros, en este espectacular cuadro, compone una de sus construcciones poliangulares donde Orozco aparece sentado en una silla —¿de director de cine, de ingeniero de obra?— que patina sobre la representación de una energía explosiva —volcánica y cósmica— desatada a gran velocidad en dirección diagonal hacia el infinito (“al infinito y más allá!”). Se trata de un Orozco de cuerpo rígido, manco, sentado con las piernas cruzadas, vestido sobriamente de traje y corbata. El bigote es entre chaplinesco y hitleriano; el cabello que corona su cabeza revela al felino que se esconde detrás de un silencio de esfinge que ha visto todo con esa mirada de búho iracundo.

El retrato recupera al profeta bíblico que predice —desesperado, cargado de ira— los horrores del futuro con las distorsiones del caricaturista, que en vez de hacer reír a su público con sus agudas imágenes de la condición humana, lo insta a cuestionarse el simulacro público de la democracia y la pretensión de que alguna vez puedan reinar la Libertad, la Igualdad y la Justicia. Lo siempre perdido regresa a seducirnos; especialmente regresan el horror, el amor a la ignorancia, el desperdicio, el sacrificio, la corrupción, el caos.

Dedicarse dolorosamente, a veces, muchas veces, con hambre y con frío, a expresar la vida, a dar, a ver como una purga aquello sobre lo que no queremos saber nada fue la manera que Orozco encontró de participar activamente con el alma transformadora y apocalíptica que caracteriza buena parte del movimiento muralista mexicano de la primera mitad del siglo xx.

Fue acaso el pesimista cuya furia dolorosa se traduce en el deseo de que las cosas pudieran ser diferentes si sólo fuéramos capaces de vernos con su arrasadora crítica pictórica.

#### ¡VIVA LA GEOMETRÍA!

Tanto los personajes del muralismo de la primera generación —en particular los Tres Grandes— como su obra son opuestos perfectos; y al mismo tiempo sus empeños y su pensamiento estético/político los entrama como la hiedra, especialmente en lo que se refiere a su articulación técnica con la composición geométrica dinámica en la base de sus composiciones pictóricas.

Es la aspiración a la monumentalidad un denominador común en sus producciones. Buscaron la monumentalidad porque deseaban conmover con sus visiones patrias —heredadas

tation of his person and the expressive power of his work. Siqueiros, in this spectacular picture, has put together one of his poliangular constructions where Orozco appears sitting on a chair—a movie-director's chair? An engineer's chair at the construction site?—sliding on the representation of an explosive energy—volcanic, and cosmic—that has broken loose at great speed in a diagonal direction towards the infinite (“to infinity and beyond!”). Orozco is here one-handed, his body is rigid, his legs are crossed and he is soberly dressed in suit and tie. His moustache is between chaplinesque and hitlerian and the hair crowning his head reveals the feline hidden behind the silence of a sphinx that has seen everything with the eyes of an enraged owl.

The portrait recaptures the Biblical prophet who—desperate, full of rage—predicts the horrors of the future with the distortions of the caricaturist who, instead of making his audience laugh through his sharp images of the human condition, urges it to question the public semblance of democracy and the pretension that Liberty, Equality and Justice will reign some time. That which was forever lost comes back to seduce us, particularly, horror, love of ignorance, waste, sacrifice, corruption and chaos.

Devoting himself, some times painfully, many times hungry and cold, to depict life, to give, to see as a purge that about which we refuse to know anything was Orozco's way of actively participating in the transforming and apocalyptic spirit that characterized a good part of the Mexican muralist movement of the first half of the twentieth century.

It was maybe the pessimist whose painful fury translates into the desire that things could be different if only we were only able to look at ourselves through his razing pictorial critique.

#### LONG LIVE GEOMETRY!

Both the characters of the first generation of muralists—particularly the three great ones—and their work are perfect opposites; simultaneously their strives and aesthetic/politic stances bind them together in an ivy-like fashion, especially in regards to the technical articulation with a dynamic geometrical structure at the base of their pictorial composition.

The aspiration to monumentality is the common denominator in their production. They strived for monumentality because they wanted to move a whole country with their patriotic visions—a legacy from Romanticism. Although even

del Romanticismo— a todo un pueblo. Aunque hasta ahora sus obras, más que a las masas, commueven a los grandes connoisseurs y a los amantes del arte universal.<sup>4</sup>

Las líneas de la geometría renacentista serían la primera red de trapezista sobre la que obviaron el vacío del que partieron en San Ildefonso. Y es fascinante revisar las formas tan diversas y tan acordes con las que cada uno fue estructurando en el tiempo su propio método de expresión.

La amplitud de la investigación curatorial de la presente exposición, *José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, permite hacer lecturas y recorridos diversos del pensamiento geométrico que abrió el camino de la composición y permitió a Orozco

<sup>4</sup> “Por este camino se llegó al llamado ‘arte proletario’, hijo legítimo del ‘Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores’. El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fue un error, porque a un obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no le resulta agradable volver a encontrar en su casa ‘obreros trabajando’, sino algo diferente que no tenga que ver con el trabajo y que le sirva de descanso. Pero lo más gracioso fue que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que iba dirigido, y los proletarios comprarían el arte burgués si tuvieran dinero para ello...” Orozco, *op. cit.*, p. 67 “Al dejar el señor Vasconcelos su puesto de secretario (1924), ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por los estudiantes y nuestros murales”—los de San Ildefonso—“fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos”, *ídем*, p. 84.

realizar sus obras colosales cargadas de dramatismo; obras de arte magníficas, aun para quien no entienda los detalles de la epopeya histórica que las produjo.

Durante el Renacimiento italiano la perspectiva geométrica cambiaba la manera de ver el mundo de los artistas que crearon el espejismo de la tercera dimensión en espacios bidimensionales a través del hallazgo de la construcción geométrica de la perspectiva con el “punto de fuga” o la unión de líneas diagonales en el espacio del fondo, y su contrario, la ilusión desde las diagonales de un punto de salida que da la sensación de expulsar la representación pictórica al espacio real. Las líneas paralelas que convergen en un punto crearon la ilusión del espacio en la pintura, y a partir de ellas se elaboraron diversas reglas ópticas (Masaccio, Piero de la Francesca, Uccello). Luego vino Durero y aportó la perspectiva múltiple a la que Leonardo integraría su concepto de la proporción a través del análisis anatómico del cuerpo humano y el hallazgo de la aplicación de la luz y la sombra para incorporar la atmósfera a la pintura. Pero nadie antes de Mantegna —no sólo a través del *Cristo muerto* de Brera, sino a través de los personajes que nos miran desde la bóveda, igual que los de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel— había integrado

now their works, more than affecting the masses move great connoisseurs and lovers of universal art.<sup>4</sup>

The lines of Renaissance geometry would be the first acrobat's net used to obviate the void with which they started to work in San Ildefonso. And it is fascinating to see the very diverse and concurring forms with which in time each one would structure their own method of expression.

The reach of the curatorial research for this exhibition, *José Clemente Orozco. Painting and Truth*, allows diverse readings and itineraries of the geometric conception that opened the way to composition and allowed Orozco to execute his colossal works filled with drama. These are magnificent pieces even for those unacquainted with the details of the epic history behind them.

<sup>4</sup> “By this road we reached the so-called “proletarian art,” legitimate offspring of the Syndicate. Proletarian art consisted in pictures of workers at work, which were supposedly destined to the workers. But that was a mistake, as a worker who has been laboring for eight hours does not find it pleasant to go home only to find ‘workers working,’ but prefers something different unrelated to work and that serves him as relaxation. But the funniest thing was that proletarian art was bought at excellent prices by the bourgeois, against whom it was supposed to be directed, and proletarian would buy bourgeois art if they had the money for it...” Orozco, *op. cit.* p. 67 “When señor Vasconcelos left his position as secretary (1924), it was not possible for us to continue working. Siqueiros and I were thrown out to the street by the students and our murals” (those of San Ildefonso) “were seriously damaged with sticks, stones and knives.” *ídем*, p. 84

During the Italian Renaissance geometric perspective was changing the way of seeing the world in those artists who created the illusion of the third dimension in bi-dimensional spaces through the discovery of the geometrical construction of perspective through the “vanishing point” or the merging of diagonal lines at a starting point that results in this sensation of pictorial representation being pushed into real space. Parallel lines converging at some point created the illusion of space inside the picture, and were fundamental in the conception of several optic laws (Masaccio, Piero de la Francesca, Uccello). Dürer would come later contributing the multiple perspective to which Leonardo would integrate his concept of proportion through the anatomical analysis of the human body and the finding of how light and shade are used to incorporate an atmosphere into a picture. But nobody before Mantegna—not only through his *Dead Christ* but also through the characters who look at us from the vault, like those at Michelangelo's Sistine Chapel—had imbued in his foreshortened figures the dramatic sense achieved through the angle in which they are placed in direct relation to the eye of the spectator (many years later Courbet would recover this principle). During his 1932 trip to Europe Orozco was

a sus escorzos el sentido dramático logrado gracias al ángulo de ubicación de las figuras en relación directa al ojo del espectador (muchos años después Courbet recuperaría este valor). Orozco fue atraído especialmente por la “composición rica y sumptuosa”<sup>5</sup> de los grandes cartones de Rafael en el Victoria and Albert Museum de Londres en su viaje a Europa de 1932. Todas estas creaciones inspiraron la gran pintura barroca, como la de Tiepolo y sus figuras al vuelo, y en México la de tantos ángeles y santos que retan la gravedad desde su vuelo pictórico en las bóvedas de iglesias maravillosas como Tonanzintla.

#### LA GEOMETRÍA DINÁMICA DE JAY HAMBIDGE

En 1931 Orozco pintó su ciclo mural en The New School for Social Research de Nueva York,<sup>6</sup> donde trabajó la composición desde la visión de la geometría dinámica de Jay Hambidge (1867 Canadá-1924 Nueva York). Años después, en su autobiografía se refiere a éste como,

<sup>5</sup> Ibid., p. 110

<sup>6</sup> Recuerdo de muy joven, en 1957, visitar ese mural con mi madre. Estaba oculto detrás de una cortina, olvidado. Les sorprendió mucho que unas mexicanas insistiéramos en verlo, y nos lo enseñaron.

...un geómetra americano cuya idea fundamental consistía en descubrir las relaciones que existen entre el arte y la estructura de las formas naturales en el hombre y en las plantas y luego, basándose en datos históricos y mediciones directas en templos, vasos, estatuas, y joyas, precisar con exactitud científica la construcción geométrica de las obras del arte helénico. [...] Publicó un tratado de Simetría dinámica [...] y finalmente una revista con el nombre de *The Diagonal*.

Cuenta José Clemente Orozco que durante su estancia en Nueva York conoció en casa de su amiga griega, la señora Sikelianos, a la viuda de este geómetra, quien le propuso que trabajaran juntos los planteamientos geométricos que éste había dejado inconclusos. Le parecía fundamental al artista mexicano la precisión con la que los constructores de los templos griegos conocían la proporción, el famoso principio de la “sección áurea”.

<sup>7</sup> Jay Hambidge “concibió la idea de que el estudio de la aritmética con el agregado de los diseños geométricos fueron el fundamento de la proporción y la simetría en la arquitectura, escultura y cerámica griegas”. Formuló la teoría de la simetría dinámica:

Escribe Orozco,

El autor de la Simetría<sup>7</sup> explica que hay dos tipos de arte: el dinámico y el estático. Al primer tipo corresponde el de los egipcios y el de los griegos, en las épocas de madurez. Al segundo el arte de todos los demás pueblos, sin excepción. Las formas creadas por los primeros son dinámicas porque contienen en sí mismas, por su estructura, el principio de acción, de movimiento y por tanto pueden crecer, desarrollarse y multiplicarse de un modo semejante a las del cuerpo humano y a las de los demás seres vivientes. Y cuando el desarrollo es normal se produce un ritmo y una armonía que son cabalmente lo que entendemos por belleza. Esto constituye la supremacía del arte egipcio y del griego clásico sobre todos los demás.<sup>8</sup>

<sup>7</sup>un sistema metodológico natural y proporcional de diseño descrita en los libros de Hambidge. El sistema utiliza rectángulos dinámicos, incluyendo rectángulos irracionales... Un rectángulo dinámico es aquel en el que la relación de su lado mayor al menor es un número irracional. En cambio, aquellos rectángulos que dan razones enteras o racionales son, en general, estáticos...” S/N “Jay Hambidge” en Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Jay\\_Hambidge](http://es.wikipedia.org/wiki/Jay_Hambidge), [consulta 3 de Octubre 2008].

<sup>8</sup>José Vasconcelos pensaba de la misma forma.

Y más abajo

La estructura de las formas dinámicas consiste en superficies commensurables organizadas en proporción geométrica y tiene por base u origen el cuadrado y su diagonal y la diagonal de la mitad del cuadrado. De ahí se derivan los rectángulos ‘raíz cuadrada’ y de estos un número infinito de otros rectángulos.

¿A cuál de los dos tipos corresponde el arte precortesiano?, se pregunta el pintor, haciendo notar lo negado que fueron los romanos para comprender este concepto, ya que Vitruvio interpretó esta relación dinámica más bien como un módulo estático —recetas para construir el cuerpo humano— que se trasmitió hasta tiempos muy recientes. “A esto se agregó desde el Renacimiento italiano, la peste anatómica que ha ensuciado el arte hasta nuestros días. En otras palabras: no hubo tal ‘renacimiento’ en lo que a artes plásticas se refiere. Era otro arte muy diferente,” concluye Orozco.

La metodología de Hambidge, cuenta el pintor, se hizo sentir en Estados Unidos de 1920 a 1930. Estaban seguros de que por fin se podía repetir la proporción clásica con sólo conocer

especially attracted to the “rich and sumptuous composition”<sup>5</sup> of Raphael’s cartoons at the Victoria and Albert Museum of London. All these creations inspired the great baroque art, including Tiepolo’s airborne figures and the angels and saints who challenge gravity from their pictorial flight in the wonderful Mexican churches like that of Tonanzintla.

#### THE DYNAMIC SYMMETRY OF JAY HAMBIDGE

In 1931 Orozco painted his series of murals at the New School for Social Research in New York,<sup>6</sup> whose composition was developed from the viewpoint of Jay Hambidge’s (1867 Canada-1924 NY) dynamic symmetry. Years later he would refer to him in his autobiography as,

...an American geometer whose fundamental idea consisted in discovering the existing relations between art and the structure of natural forms in man and plants, and then, based upon historical

data and direct measurements in temples, vases, statues and jewelry, pinpointing with scientific precision the geometrical structure of the works of Hellenic art.... He published a treaty on Dynamic Symmetry... and finally a magazine called *The Diagonal*.

José Clemente Orozco tells us that during his stay in New York, while visiting his Greek friend Madame Sikelianos, he met the geometer’s widow, who suggested him that they should work together in the geometrical concepts that her husband had left unfinished. The Mexican artist considered fundamental the precision with which builders of Greek temples handled proportion, the famous principle of the Golden Section. Orozco wrote,

<sup>7</sup> Jay Hambidge “...conceived the idea that the study of arithmetic with the aid of geometrical designs was the foundation of the proportion and symmetry in Greek architecture, sculpture, and ceramics”. He created the theory of dynamic symmetry: “a proportioning system and natural design methodology described in Hambidge’s books. The system uses *dynamic rectangles*, including *root rectangles...*” in [http://en.wikipedia.org/wiki/Jay\\_Hambidge](http://en.wikipedia.org/wiki/Jay_Hambidge). “...dynamic rectangles have irrational and geometric fractions as ratios, such as the golden ratio or square roots. Hambidge distinguishes these from rectangles with rational proportions, which he terms *static rectangles*.” In, [http://en.wikipedia.org/wiki/Dynamic\\_rectangle](http://en.wikipedia.org/wiki/Dynamic_rectangle) [3 october 2008].

According to the author of Symmetry<sup>7</sup> there are two sorts of art: the dynamic and the static. To the first belong the arts of Greece and Egypt in their mature periods. To the second he relegated all other art without exception. The forms created by Greeks and Egyptians are dynamic because they structurally comprise in themselves the principle of action, of movement, and for this reason can grow, develop and multiply like the human body and all living beings. When this development is normal it produces rhythm and harmony, which are precisely what we mean by beauty. Herein lies the supremacy of Greek and Egyptian art over all others.<sup>8</sup>

And further,

The structure of dynamic forms consists of commensurate surfaces organized in geometrical proportion and has the square and its diagonal and the diagonal of half the square as a base or origin. From these diagonals the square-root rectangles are derived and from these in turn an infinite number of other rectangles.

<sup>8</sup>Vasconcelos held the same opinion.

The painter asks then, to which of these two types does pre-Hispanic art belong? He also comments on the Romans’ incapacity to understand this concept, with Vitruvius interpreting this dynamic relation more as a static module—a formula for constructing the human body—that was handed down and used until very recently. “Along with this, since the Italian Renaissance, the plague of anatomy has soiled art down to the present. In other words, there never was a Renaissance in so far as the plastic arts are concerned. There was only another and different art,” concludes Orozco.

Hambidge’s methodology, relates the painter, was felt in the United States from 1920 to 1930. They were sure that finally the possibility of repeating the classical proportions through mastering the formula of dynamic symmetry was there; and they were wrong again since art always defies formulas. Modern art, on the other hand, he infers, attempted to ignore the theories of dynamic symmetry, “but it could not dispense with geometry, for its capital preoccupation was the objective form. [...] The beautiful, for man, is only what is built like his own body, his spirit.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Ibid., p. 110

<sup>6</sup> I remember visiting that mural with my mother when I was very young, in 1957. It was hidden behind a curtain, forsaken. They were very surprised that a couple of Mexicans should insist in seeing it, and they showed it to us.

la fórmula de la simetría dinámica; y se equivocaron de nuevo, pues el arte siempre pone en jaque a las fórmulas. Por su parte, razona, el arte moderno quiso ignorar las teorías de la simetría dinámica, “pero no pudo ignorar la geometría misma porque su preocupación capital fue la forma objetiva. [...] Lo bello, para el hombre, es solamente lo que está construido como él mismo, como su cuerpo y como su espíritu.”<sup>9</sup>

Orozco mismo escribe que abandonó pronto la aplicación estricta de este método, pero los principios constructivos de la composición y la estructura geométrica en la base de su obra dramática y monumental fueron siempre fundamentales para sus composiciones.<sup>10</sup>

#### LA DIAGONAL Y LA CRUZ

Para pensar plásticamente la nueva realidad que debían representar sobre los muros públicos, Orozco, Siqueiros, Rivera y

<sup>9</sup> Orozco, op. cit., pp. 105–111.

<sup>10</sup> Ápud Renato González Mello *La máquina de pintar*. UNAM, IIE, 1<sup>a</sup> ed., México 2008. 441 pp. Orozco estudió en la Academia el método de Pillet y con el maestro catalán Fabrés, el uso de la fotografía para estudiar el cuerpo humano.

varios extraordinarios artistas más partieron de una cuidadosa formación artística y mental cosmopolita que les señaló el camino de una estructura geométrica armoniosa, como la del arte griego y el egipcio, vital para lograr la monumentalidad dinámica.

En la base de los murales en San Ildefonso, como en todos los que siguieron, es notoria la preocupación geométrica. No hay manera de transmitir la monumentalidad del muralismo sin una red de relaciones abstractas y formas geométricas.

En la composición de Orozco *La trinchera*, lo que sobresale es el estudio del cuerpo humano en movimiento. Gracias a los magníficos dibujos y estudios de este panel de San Ildefonso, expuestos en esta gran exhibición del maestro, puede estudiarse el juego geométrico en la base. Las líneas diagonales llevan la mirada hacia el punto de fuga y al mismo tiempo, otra serie de diagonales hace el efecto contrario. Se genera un equilibrio tenso entre el fondo y la superficie. Orozco presenta aquí tres figuras que encarnan soldados revolucionarios, campesinos con sus cananas, en el momento de caer en batalla, en el instante de ser golpeados. El primero, que está de espaldas, lanza el brazo sobre el soldado de junto que cae de frente, con los brazos abiertos en cruz, mientras el tercero, visto de perfil, resguarda

su cara con un brazo. En el fondo, la sugerencia de formas arquitectónicas revela una cruz en diagonal. Los cuerpos de los campesinos son planos mientras que sus torsos desnudos lucen voluminosos. El movimiento lo dirigen los brazos, pero también los cuerpos colocados sobre la diagonal. Lo directo y el ángulo de la composición generan un dinamismo dramático. La acción toca frontalmente a los espectadores.

En *Barricada* (1931) rememora la composición del panel descrito arriba. En esta pintura a todo color el contraste entre punto de fuga y punto de expulsión está trabajado con el brazo y el puño cerrado del personaje del centro y el codo hacia atrás de la primera figura. Hay también un cambio importante: en vez de la figura de perfil, hay varios milicianos caídos, uno, cuchillo en mano. La sensación dramática está más trabajada, es más expresionista en el estilo, y además de la composición en diagonal cruzada hay un cuidadoso trabajo de los volúmenes arquitectónicos. Ese mismo año Siqueiros está trabajando el movimiento pictórico monumental en su cuadro *Accidente en la mina* (MUNAL), donde las posiciones diferentes de los brazos de los personajes determinan la sensación de movimiento.

Como escribió Justino Fernández —el inolvidable maestro de la UNAM— acerca de los murales de Orozco en la Preparatoria:

Lo interesante de estas pinturas es el conocimiento que el artista demuestra en la anatomía humana; las líneas son firmes y en cierta manera analíticas, pero tendientes siempre a la estilización geométrica [...]

Viene por fin en esta serie de importantes pinturas el éxito más definitivo que Orozco alcanzó hasta entonces. *La Trinchera* [...] es la belleza trágica y de ella brota su sentido universal.<sup>11</sup>

Como continuidad de sus composiciones dramáticas establecidas a partir de la diagonal y la cruz, en 1930 el maestro mexicano es invitado a pintar un mural en el refectorio del Pomona College cerca de Los Ángeles, California. El tema elegido es el mito griego de Prometeo, el dios identificado con los hombres, quien como Quetzalcóatl se hace su cómplice,

<sup>11</sup> Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*, Porrúa, México, 1956, p. 39–41.

Orozco himself writes that he soon abandoned the strict application of this method, but its constructive principles and the geometric structure behind his dramatic and monumental works were always fundamental in his compositions.<sup>10</sup>

#### THE DIAGONAL AND THE CROSS

In order to think in a plastic manner the new reality that they had to represent on public walls, Orozco, Siqueiros, Rivera and several other extraordinary artists started off from a meticulous cosmopolitan artistic and intellectual education that showed them the way to a harmonious geometric structure like that of Greek and Egyptian arts, vital to achieving dynamic monumentality.

At the base of the San Ildefonso murals, as in all that followed, the preoccupation for geometry is evident. There is no way to transmit the monumentality of muralism without a network of abstract relations and geometric shapes.

In Orozco's *La trinchera* (The Trench), the study of human body in movement stands out. Thanks to the magnificent

drawings and studies for this panel at San Ildefonso shown in this great exhibition it is possible to study its geometric structure. Diagonal lines direct the vision towards the vanishing point and at the same time another series of diagonals has the opposite effect. A tense balance originates between the background and the surface. Orozco presents here three figures that embody revolutionary soldiers, peasants with cartridge belts, at the moment of falling in battle, at the instant when they are struck. The first one, on his belly, has lunged his arm over the second soldier who has fallen on his back with his arms open in the form of a cross while the third one, seen in profile, protects his face with an arm. In the background, architectural shapes reveal a diagonal cross. The peasants' bodies are flat while their naked torsos look voluminous. The movement is directed by the arms, but also by the bodies displayed in a diagonal. The directness and the angle of the composition generate a dramatic dynamism. Action touches the spectator frontally.

In *Barricada* (1931) Orozco retakes the composition of the panel described above. In this full-color painting the contrast between the vanishing and expulsion points is achieved by the arm and closed fist of the figure in the center and by the elbow turned back of the first figure. There is also an important

difference: instead of the figure in profile, there are several fallen soldiers, one of them holding a knife in his hand. The dramatic sensation is more elaborate, more expressionist in its style, and besides the composition in a crossed diagonal, there is a painstaking work done on the architectural volumes. That same year Siqueiros was working on the monumental pictorial movement of his piece *Accidente en la mina* (Accident in the Mine) (MUNAL), where the different positions of the figures' arms create the sensation of movement.

As Justino Fernández—the unforgettable teacher of the UNAM—wrote regarding Orozco's murals at the Preparatory School:

The interesting thing about these paintings is the knowledge of human anatomy displayed by the artist; the lines are firm and in a certain way analytical, but always inclined to geometric stylizing...

Finally in these series of important paintings comes the most defining success for Orozco. *La trinchera* [...] is tragic beauty and from therein arises its universal meaning.<sup>11</sup>

As a continuation of his dramatic compositions founded on the diagonal and the cross, in 1930 the Mexican master is invited to paint a mural in the dining room of the Pomona College close to Los Angeles, California. The subject chosen was the Greek myth of Prometheus, the god who identified with humans, and who, like Quetzalcoatl becomes their accomplice, offering them the freedom of self-sufficiency. It is not the same to take care of fire than to make fire. Fire transforms, and this allows the passage, Lévi-Strauss assures us, “from the raw to the cooked.” This is the defining expression of *Homo sapiens*, the thinking being who believes himself a god, capable of creating his life according to the image of his wishes, with the unfolding of the power of his intellect. The price is the bonfire, then burning to ashes to finally go out.

Prometheus is the rebel; he is the fallen hero/god who redeems men from ignorance.

José Clemente Orozco's tragic dramatics are founded on the diagonal composition and its diverse combinations, in particular that of the cross, a cross of inclined lines, as a check mark, an x; because the cross of the Redeemer—repenting from sacrifice perhaps, or feeling like Moses did when he hurled the Tables of the Law in a rage before human indolence and

<sup>10</sup> In Renato González Mello, *La máquina de pintar*. UNAM, IIE, 1<sup>a</sup> ed., Mexico, 2008. 441 pp. Orozco studied the Pillet method at the Academy, and with Catalonian professor Fabrés, the use of photography to study the human body.

<sup>11</sup> Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*, Porrúa, Mexico, 1956.

les ofrece la libertad de su autosuficiencia. No es lo mismo cuidar el fuego que hacer fuego. El fuego es el transformador, lo que permite pasar, asegura Lévi-Strauss, "de lo crudo a lo cocido". Es la expresión definitiva del *Homo sapiens*, el ser pensante que se cree como un Dios, capaz de crear su vida a la imagen de su deseo, con el despliegue del poder de su intelecto. El precio es la hoguera, arder hasta la ceniza para al final apagarse.

Prometeo es el rebelde; es el héroe/dios caído que redime a los hombres de la ignorancia.

El dramatismo trágico de José Clemente Orozco está fundado en la composición diagonal y en sus diversas combinaciones, en particular la de la cruz, una cruz de líneas inclinadas, como tache, como x; pues la cruz del Redentor —¿arrepentido del sacrificio?—sintiéndose igual que Moisés cuando tiró las Tablas de la Ley con rabia ante la desidia humana y la voracidad sin fin?—la representará Orozco en varias ocasiones en que muestra a Cristo destruyendo su cruz, como en el cuadro de 1943, que podemos ver en esta exposición [ 273 ]. Jesús, una figura tan delgada como Gandhi, aparece frente al espectador destruyendo el símbolo de su sacrificio.

#### DE PROMETEO A HIDALGO

Mientras arde, el ser humano sostiene el vuelo; su energía es la esperanza. Está representado por un colosal cuerpo masculino que equivale a un gran tronco de árbol estructurado por dos diagonales cuyo balance sugiere una cruz. Un cuerpo tan grande de que no puede estar de pie. La arquitectura de los hombres es demasiado estrecha para desplegar su enormidad cuyos brazos sostienen el techo o esa cabeza que no tiene espacio para erguirse. Está hincado en una pierna y la otra la lanza hacia fuera, extendida en diagonal. La punta de la pirámide compositiva enfatiza los brazos y la cabeza distorsionados. Se trata de un gran esfuerzo que determina el volumen y el sentido del espacio donde la multitud doliente se acomoda entre diagonales. La sensación es la de un prisionero, un ser atrapado en el horror de su iniciativa a favor de la humanidad. Un gran sacrificado que cosecha magros resultados.

Y a pesar del castigo, de la derrota, del fracaso, el artista pinta imágenes precisas sobre la belleza extraordinaria que representa el fuego; la pasión es delineada paso a paso, sin perder un milímetro en el cuidado de la transmisión de la energía vital que se entrega en la osadía.

endless voracity?—will be represented by Orozco with Christ destroying it, as seen in his 1943 painting shown in this exhibition [ 273 ]. Jesus, a lean figure like Gandhi's, appears before the spectator shattering the symbol of his sacrifice.

#### FROM PROMETHEUS TO HIDALGO

While burning, humanity maintains its flight fueled by hope. It is represented by a colossal masculine body equivalent to a great tree trunk made up by two diagonals whose balance suggests a cross. A body so huge that it cannot stand on foot. The architecture of men is too narrow to display his enormity, those arms that support the ceiling or that head that cannot be raised for lack of space. He is kneeling on one leg while the other is thrust out in a diagonal. The peak of the pyramidal composition emphasizes the distorted arms and head. This is a large foreshortened figure that defines the volume and the sense of that space where the grieving crowd has been deployed between diagonals. The sensation is that of a prisoner trapped in the horror of his initiative in favor of humanity. A splendid sacrificial victim harvesting a meager crop.

And in spite of punishment, defeat and failure, the artist paints precise images on the extraordinary beauty that fire

represents; passion is outlined step by step, without missing one millimeter in the painstaking transmission of the vital energy surrendered in audacity.

It is about a powerful masculine body, tied to the floor and at the same time rupturing the sky.<sup>12</sup> There is tension and balance between the vanishing point and the sensation of tearing up the canvas or the wall that is its limit.

In the case of the drawing of Prometheus, the spatial contrast is given by the scale and location of volumes. Thanks to the movement established among the arms, the head and the kneeling left leg of the personage, our eyesight goes into the plastic space, at the same time that the opposite leg, in its extreme, seems to abandon its support. In the study of 1940 [ 255 ] property of the Club de Industriales, Orozco paints the right arm ejecting in a diagonal, besides the stretched-out leg on the same side. In the 1944 composition [ 256 ] with the same subject the painter set his vanishing point in the upper part,

<sup>12</sup> He recups, by the way, Siqueiros's extraordinary foreshortened figures, which also run in a vertiginous diagonal that will culminate at the Prometheus of the Hospital de la Raza. The militant super worker arriving like a missile to impose order has the imaginary power of transforming injustice and ignorance in freedom and progress, p. 39-41.

Se trata de un cuerpo masculino poderoso, atado al piso, y al mismo tiempo rompiendo el cielo.<sup>12</sup> Hay tensión y balance entre el punto de fuga y la sensación de desgarrar el lienzo o el muro que lo limita.

En el caso del dibujo de Prometeo, el contraste espacial lo ofrecen la escala y la ubicación de los volúmenes. Gracias al movimiento que se establece entre los brazos, la cabeza y la pierna izquierda hincada del personaje, nuestra vista se adentra en el espacio plástico, al mismo tiempo que la pierna contraria, en su extremo, parece salirse del soporte. En el estudio de 1940 [ 255 ] que pertenece al Club de Industriales, Orozco pinta el brazo derecho expulsado en diagonal, además de la pierna extendida del mismo lado. En la composición del mismo motivo de 1944 [ 256 ], el pintor ubica como punto de fuga, en la parte superior el fuego, y pinta dos personajes mitologizados, aunque menores, en las aristas inferiores de la pirámide estructurante que enfatizan la composición piramidal y cruzada.

<sup>12</sup> Recupera, por cierto, los esfuerzos extraordinarios de Siqueiros, que también corren en vertiginosa diagonal, cuya culminación es el Prometeo del Hospital de la Raza. El súper obrero militante que llega como un bólido a poner orden tiene el poder imaginario de transformar la injusticia y la ignorancia en libertad y progreso.

Es muy probable que el grupo de muralistas mexicanos estudiara desde San Ildefonso la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello, pues es difícil pensar el mural de Charlot, por ejemplo, sin recordar la estructuración del espacio de la representación a través de las lanzas en las tres versiones de esta obra. Pero llama especialmente la atención el trabajo que realizan insistente tanto Orozco como Siqueiros respecto de la pequeña figura del soldado muerto que aparece en la parte inferior de la pintura, ubicado de tal manera que su pie parece salirse del muro y tocar la realidad. Una propuesta osada de aquél entonces, porque hacía evidente el proceso, el cómo conquistar la perspectiva. Es irónico que en su tiempo ese maestro florentino, enamorado de la perspectiva, no cosechara más fama que la de loquito.

Hallé en el archivo de Siqueiros, entre las fotos de un libro sobre Uccello, anotaciones suyas al margen de la foto del soldado muerto. Encontré también la foto en la que éste hizo posar a Epitacio, uno de sus ayudantes, en imitación de esta figura pero enfocándolo de cabeza, y creando así la sensación de que es esta la que se va a desprender de su soporte. Su redondez transmite el efecto de implosión con mayor dinamismo

above the fire, and painted two mythologized, although minor, characters on the lower angles of the pyramidal structure that emphasize this character of the cross composition.

It is highly probable that the Mexican group of muralists studied Paolo Uccello's Battle of San Romano in San Ildefonso; it is hard to think of Charlot's mural, for example, without evoking the way the representational space is structured through the spears in the three versions of the work. But what grabs the attention specifically is the work that Orozco and Siqueiros execute on the small figure of the dead soldier in the lower part of the painting, placed in such a way that his foot seems to leave the wall and touch reality. A daring proposal in those days as it evidenced the process of conquering perspective. It is ironic that this Florentine master, in love with perspective, would not enjoy more celebrity in his time than that of being crazy.

I found in Siqueiros's files, among the images of a book on Uccello, some annotations on the margin of the picture of the dead soldier. I also found the photograph showing Epitacio, one of his assistants, posing in imitation of that figure, but seen from the head and thus creating the sensation that it is the head that will leave its support. Its roundness transmits the

effect of an implosion with more dynamism—in homage to the age of rockets. In this exhibition Orozco's own work in this field is accounted for by his endeavors to represent the human figure in movement projected on space. This is the case of the study for the mural *El hombre creador* (*Man the Creator*) or *Man with an Open Skull* for the assembly room (*Paraninfo*) [ 167 ], which retrieves, although turning it the other way around, Mantegna's Lamentation over the Dead Christ and Rembrandt's Anatomy Class.

The dynamism achieved by Orozco with this foreshortened figure barely sketched is outstanding and can be compared to the fallen souls in hell on Michelangelo's Final Judgment and to many compositions with figures falling or being flung into Siqueiros's space.

However, in contrast with Siqueiros who worked the kinetic dynamic diagonal from figures whose heads seem to be ready to be ejected from the easel or the wall, Orozco displays his colossal figures either kneeling like Prometheus or standing up like the priest Hidalgo and the burning man on the mural on the ceiling of the Hospicio Cabañas [ 230 ].

Orozco painted the Miguel Hidalgo at the Palacio de Gobierno in Guadalajara between 1936 and 1939. The impression on the

—y hace honor a la era de los cohetes. En la presente exposición, Orozco da cuenta de su propio trabajo al respecto en sus esfuerzos por representar a la figura humana proyectada en movimiento en el espacio. Es el caso del estudio para el mural *El hombre creador* (Hombre con cráneo abierto) para el Paraninfo [167] que recupera, volteándolo al revés, el *Cristo* de Brera de Mantegna y la *Clase de anatomía* de Rembrandt.

El dinamismo que logra Orozco con este escorzo apenas bocetado es sobresaliente y se hermana a los caídos al infierno en el *Juicio final* de Miguel Ángel y a muchas de las composiciones de Siqueiros de figuras cayendo o lanzadas al espacio.

Sin embargo, a diferencia de Siqueiros que trabajó la diagonal dinámica cinética desde figuras cuyas cabezas parece que van a salir disparadas del caballete o del muro, Orozco pone a sus figuras colosales paradas o hincadas, como el Prometeo. De pie como la imagen del cura Hidalgo y el hombre quemándose en el techo del mural del Hospicio Cabañas [230].

Orozco pinta a Miguel Hidalgo en el Palacio de Gobierno de Guadalajara entre 1936 y 1939. La impresión que el espectador recibe al subir la escalera de ese edificio colonial es impactante. Se le presenta un gigantesco personaje ataviado de formal

traje negro con una antorcha encendida en la mano, mientras que el puño cerrado de la otra parece tocar el firmamento. Todo el espectáculo histórico está cargado de una energía cósmica que empuja a una masa ensangrentada cuyas banderas son del mismo rojo del fuego. Es el caudillo del pueblo, al que el pintor presenta de acuerdo a los liberales del siglo XIX, “como el héroe señero de la Independencia en detrimento de Agustín de Iturbide”.<sup>13</sup> Para los jacobinos como Orozco, cien años después de la guerra independentista, fue fundamental que este clérigo y maestro se manifestara contra el poder de la Iglesia y que al mismo tiempo enarbolará a la Virgen de Guadalupe, identificada con la legitimación de nuestra nación mestiza.<sup>14</sup> Su lucha la presenta

<sup>13</sup> González Mello, *op. cit.*, p. 333

<sup>14</sup> Fragmentos del Decreto de excomunión contra Miguel Hidalgo y Costilla, lanzado por el obispo Manuel Abad y Queipo. Obispo de Michoacán de 1810 a 1815: “Por autoridad del Dios Omnipotente, El Padre, El Hijo y El Espíritu Santo... Sea condenado Miguel Hidalgo y Costilla, ex cura del pueblo de Dolores.

Lo excomulgamos y anatemizamos, y de los umbrales de la iglesia del todo poderoso Dios, lo secuestramos para que pueda ser tormentado eternamente por indecibles sufrimientos... Que el Cristo de la Santa Virgen lo condene. Que todos los santos, desde el principio del mundo y todas las edades, que se encuentran ser amados de Dios, lo condenen. Y que el cielo y la tierra y todo lo que hay en ellos, lo condenen.

spectator when climbing the stairs of this building is striking. He is presented with a gigantic individual dressed in a formal black suit, bearing a lit torch in his hand while the closed fist of the other one seems to touch the sky. The whole historical spectacle is filled with a cosmic energy that drives a bloody mass whose flags are the same red as fire. It is the people's caudillo that the painter presents according to the liberals of the nineteenth century, “as the unequalled hero of Independence in detriment of Agustín de Iturbide.”<sup>13</sup> For Jacobins like Orozco, one hundred years after the war of Independence, it was crucial that this mason clergy manifested himself against the power of the Church while hoisting at the same time the banner of the Virgin of Guadalupe, identified with the legitimacy of our Mestizo nation.<sup>14</sup> His struggle is presented by the artist as a popular uprising against slavery, against the unrestrained power of colonizers.

<sup>13</sup> González Mello, *op. cit.*, p. 333

<sup>14</sup> Fragmentos from the Excommunication Decree against Miguel Hidalgo y Costilla, launched by bishop Manuel Abad y Queipo, Bishop of Michoacán from 1810 to 1815: “By the authority of God Omnipotent, the Father, the Son and the Holy Ghost... May Miguel Hidalgo y Costilla, ex priest of the town of Dolores be damned. We excommunicate him and anathemize him, and from the threshold of God Almighty's church we sequester him to be eternally tormented by indescribable sufferings... That the

The other two studies for the mural exhibited in this retrospective of Orozco [174-173] are particularly eloquent. In one of them he displays the location of the monumental body and the scale for the rest of the figures inside the architectural space as if it were the page of a notebook. In the other, the foreshortening of the hero is seen from above, so that the crossed diagonal of the structure shows him complete. The enraged facial expression, his eyes full of fury, marks a striking difference from the mural version.

The mural cycle represents hell again; it is a Dante-like setting where the caudillo, seemingly in a trance, appears; this new Prometheus, this Eagle falling in the name of our redemption. And along with him, as cannon fodder, fall entire multitudes, workers and peasants killing each other, grieving souls, a parade that ends in all kinds of horrors and death [219]. On one side, in the name of the Cross, military men and clergy—in par-

Christ of the Holy Virgin may condemn him. That all the saints, from the beginning of the world and from all the ages, who are loved by God, may condemn him. And that heaven and earth and all that is found in them may condemn him. ... Damned be Miguel Hidalgo y Costilla, wherever he may be, at home or in the fields, on the road or on the pathways, in the woods or in the water and even in the church... That he may be damned in life or in death... That he be damned in all the joints and articulations of his body, from the top of his head to the sole of his foot...”

el artista como un levantamiento popular contra la esclavitud, contra el poder desaforado del colonialista.

Los dos estudios del mural que exhibe esta muestra retrospectiva de Orozco [174, 173] resultan especialmente ilustrativos. En uno de ellos Orozco despliega la ubicación del cuerpo monumental y la escala para el resto de los personajes dentro del espacio arquitectónico como si se tratase de una plana de cuaderno. En el otro, el escorzo del héroe está enfocado desde arriba, por lo que la diagonal cruzada de la estructura lo muestra de cuerpo entero. Y llama la atención la expresión iracunda de su cara y sus ojos de mirada furiosa, diferentes de la versión mural.

El ciclo mural representa de nuevo un infierno; es un escenario dantesco en el que se despliega este caudillo que parece estar en trance; este nuevo Prometeo, Águila que cae, en nom-

... Sea condenado Miguel Hidalgo y Costilla, en dondequier que esté, en la casa o en el campo, en el camino o en las veredas, en los bosques o en el agua, y aun en la iglesia... Que sea maldito en la vida o en la muerte... Que sea maldito en todas las junturas y articulaciones de su cuerpo, desde arriba de su cabeza hasta la planta de su pie...”. Tomado de agocadiz@prodigy.net.mx

bre de nuestra redención. Y con él caen, como carne de cañón, multitudes enteras, obreros y campesinos matándose entre sí, ánimas en pena, desfile que culmina en todo tipo de horrores y muerte. A un lado, en nombre de la Cruz, militares y clérigos—especialmente un militar todo cubierto de una manta roja, excepto la gorra y la espada desenvidada—conforman una máquina de tortura que escupe cuchillos, que aplasta e incendia cabezas y cuerpos. El mundo entero está abrasado por los cantos guerreros, las imposiciones fascistas.<sup>15</sup> Al final de esta locura no quedará más que un gran basurero del horror. [179] ¿De nuevo, los restos de un sacrificio inútil?

#### OROZCO PROFETA

No importa el final; la vida de Orozco fue la del visionario que detesta lo que mira; y sin embargo, la dedicó a observar desde su propia y limitada vista, aquello que se le presentaba como

<sup>15</sup> Con un criterio dramático muy cercano, en 1938 Siqueiros pintará su versión de este horror en el mural del Sindicato de Electricistas, sólo que, en el techo del mismo, pintará un futuro de progreso.

ticular a un militar man completamente covered in a red blanket except for his hat and drawn sword—make up a torture contraption that spits knives and crushes and sets on fire heads and bodies [179]. The whole world is ablaze with war songs and fascist impositions.<sup>15</sup> The remains of a useless sacrifice once more?

#### OROZCO THE PROPHET

The end is irrelevant; Orozco's life was that of the visionary who detests what he sees, and who, nevertheless, has devoted it to observing from his own limited sight, that which appeared before him as a warning, presages that stirred his wrath against men. These were the times for negating God, times of war: the Mexican Revolution, the first and second world wars, the October Revolution, the beginning of the cold war. The world was a horror. And as Dante in his Divine Comedy, at the beginning of Hell, Orozco assumes that it is crucial to be able to express pain, to venture into that unknown tunnel “for the good that I found there.”

<sup>15</sup> With a similar dramatic criterion, in 1938 Siqueiros will paint his version of this horror in the mural of the Electricians' Union, but on the ceiling he will portray a future of progress.

The Greek mythological lesson of Prometheus, recycled by Hidalgo, becomes a referent for finding some sort of order in the present chaos—not a lesson on the history of mythology, which would be too simple. Orozco anchors himself in “the classics” to find a new classic. The appropriation of Prometheus, of the “father of the nation,” is a way of thinking the same in a different way.

What is important is not conquering success but devoting your life, down to its symbolic, passionate combustion, to some endeavor. What Orozco's soul sees is not encouraging; it does not help us now and it did not help us then, us, victims of the same errors, rejoicing in death, arming a people as soldiers, victims and executioners, cannon fodder disposed of in all kinds of wars, before a *Masa protestando con palas y banderas*, (Mass Protesting with Shovels and Flags) of 1940, the black and white image of the proletariat, the army and the mob in any of its forms; an animal, a hungry, thousand-head monster whose features are mouths with teeth and at the same time, eyes that look without seeing.

At the base of this image of horror based upon the grotesque, the painter structured the composition with crossed diagonals from which, following some kind of logic, screaming

advertencia, presagios que lo enojaban con los hombres. Eran tiempos de negar a Dios, tiempos de guerras: la Revolución Mexicana, la primera y la segunda guerras mundiales, La Revolución de Octubre, el inicio de la guerra fría. El mundo era un horror. Y como Dante en la *Divina comedia*, al principio del Infierno, Orozco asume que es preciso poder expresar el dolor, entrarle a ese túnel desconocido “por el bien que ahí encontré”.

La lección mitológica griega de Prometeo, reciclada por Hidalgo, se vuelve un significante para hallar alguna forma de orden en el caos del presente —no una lección de historia de la mitología, eso sería demasiado simple. Orozco se ancla en “los clásicos” para hallar un nuevo clásico. La apropiación de Prometeo, del “padre de la patria”, es una manera de pensar lo mismo de otro modo.

Lo que importa no es tanto conquistar el éxito, sino dedicar la vida hasta su combustión simbólica, apasionada a una labor, a un empeño. Lo que mira el alma de Orozco no es alentador; no nos favorece ni ayer ni hoy, víctimas de las mismas faltas, regodeándose con la muerte, armando a un pueblo de soldados, de víctimas y victimarios, la carne de cañón que se quema en todo tipo de guerras, frente a una *Masa protestando con palas y banderas* (1940), la

imagen en negro y blanco del proletariado, el ejército y la multitud en cualesquiera de sus formas; un animal, monstruo hambriento de las mil caras cuyas facciones son ávidas bocas dentadas y, al mismo tiempo, ojos que miran pero no ven.

En la base de esta imagen del horror a través de lo grotesco, el pintor estructuró la composición con diagonales cruzadas de las que se desprenden de manera lógica los cuerpos que gritan y marchan enarbolando mantas y banderas de manera estridente.

Orozco dejó en claro su visión del pueblo conquistado, desde sus pinturas de San Ildefonso, especialmente en su panel del fraile gigantesco, de cuerpo distorsionado que aparece abrazando la figura de un indígena agónico [ 40, 41 ]

Otra visión de la masa para Orozco, se presenta en *El combate* [ 64 ], pintura que protagoniza un pueblo masacrado, pisoteado, victimado, atravesado por lanzas y cuchillos [ 176 ]. Ya en uno de los paneles de San Ildefonso, del que la exposición exhibe un estudio posterior de 1929 en blanco y negro: *Aflicción* [ 85 ], Orozco muestra el detalle de la figura de un campesino que se cubre la cara de dolor ante la invalidante circunstancia de la guerra civil. *Aflicción* es una imagen especialmente conmovedora en estos tiempos, hermanada al *Sollozo* de Siqueiros (1939). ¡Nos miran tan de cerca!

bodies come off marching and hoisting flags and banners. Orozco made clear what his vision of the conquered people was through his paintings in San Ildefonso, particularly on his panel with the gigantic friar whose distorted body holds that of an agonized indigenous man [ 40, 41 ].

Another vision of the masses can be seen in Orozco's *El combate* [ 64 ], where a massacred, victimized people is run through by spears and knives [ 176 ]. Already on one of the panels at San Ildefonso—a study in black and white from 1929, *Aflicción* [ 85 ] (The Affliction), is shown in this exhibition—Orozco had shown the detail of the figure of a peasant covering his face in pain before the invalidating circumstance

of civil war. La aflicción is a particularly moving image today and it is likened to Siqueiros's *Sollozo* (Sob) of 1939. They look us in the eye!

At the end each life is a candle that goes out and human mythology starts in the same black infinite hole to which it returns [ 360 ]. The history of our land places it attached to the monuments of its patrimony, to the cyclic return of its symbols, not only to honor heroes or to adorn the festivities for the Centennial and the Bicentennial with sparklers but to celebrate our repetitions and rituals with a creative reflection on the myths of our identity. Sins fall on our children, “We may be through with the past, but the past is not through with us.”<sup>16</sup>

Al final, cada vida es una vela que se apaga y la mitología humana parte desde el mismo hoyo negro infinito al que retorna [ 360 ]. La historia de nuestro territorio nos la ubica arrraigada a los monumentos de su patrimonio, al retorno cíclico de sus símbolos, no sólo para venerar a sus héroes o para adornar los festejos del Centenario y el Bicentenario con luces de bengala, sino para con-

memorar nuestras repeticiones y rituales, con la reflexión creativa sobre los mitos de nuestra identidad. Los pecados recaen en los hijos, “Aunque hayamos terminado con el pasado, el pasado no ha terminado con nosotros”, (We may be through with the past/but the past is not through with us).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Primera frase del libro *The Natural History of Nonsense*, de Bergen Evans. Citado en la película *Magnolia*, Dir. Paul Thomas Anderson, EUA, 1999. Traducido por Juan Tovar.

<sup>16</sup> First phrase in the book *The Natural History of Nonsense* by Bergen Evans. Quoted in the film *Magnolia* directed by Paul Thomas Anderson, US, 1999.

# CONVERSATORIO ENTRE EL FUEGO Y LAS MANOS EN LA OBRA DE OROZCO

ERNESTO LUMBRERAS

El pintor nace en Zapotlán el Grande, un pueblo de Jalisco cercano a las faldas del volcán de Colima, conocido también como el volcán de Fuego. Hay versiones, de la hermana mayor como del primogénito del muralista, de recuerdos de su primera infancia en torno de las bocanadas de fuego y humo que arrojaba el volcán ante el estupor y el miedo de los habitantes de las comunidades vecinas. Aquellos espectáculos de pirotecnia, especialmente, de ciertas noches —más allá de la posible idealización de sus remembranzas— dejaron en el sedimento de la memoria del futuro artista un elemento esencial en sus creaciones pictóricas: el fuego y sus metáforas<sup>1</sup>.

Ese fuego que en la obra de José Clemente Orozco (1883–1949) es génesis y apocalipsis de la civilización, iluminación e incendio, comuniún del hombre con los dioses y castigo divino,

<sup>1</sup> Orozco tendría tres años cuando la familia dejó Zapotlán el Grande, hoy Ciudad Guzmán —en honor del insurgente Giordano Guzmán que combatió al lado de Vicente Guerrero— para trasladarse a Guadalajara. ¿Qué recordaría un niño de esa edad? Su hermana Rosa recuerda, en el libro de Alma Reed, que al pequeño José Clemente lo sorprendía la pátina de ceniza que, de vez en cuando, el volcán arrojaba cubriendo el follaje de las plantas, el patio y algunos enseres domésticos. El pintor volvería a su pueblo natal, a comienzos de los veinte y, al final de su vida, con motivo de un homenaje que sus paisanos le tributaron. Sin lugar a dudas, se topó y saludó a su viejo amigo, el volcán de Colima, fumador irredento y servidor de Hefestos.

purificación y catástrofe le amputó la mano izquierda a los 21 años en un accidente con pólvora. El entonces joven Orozco se repuso de esa pérdida y continuó fiel al llamado del arte. Las conjecturas de algunos de sus biógrafos hacen acuse de este hecho trágico en el carácter introspectivo, retraído, incluso huñao del pintor. Es posible que haya sido así, sobre todo, en los primeros años. El hecho por sí sólo, aunque doloroso, apenas rebasa la condición anecdótica y suma múltiples posibilidades al abanico de las interpretaciones psicoanalíticas. Desde otra mirada, el accidente y la amputación reúnen, en el ámbito de los símbolos, revelaciones más afines a la creación y al genio artístico. En esta óptica, pocos críticos de su obra y biografía han reparado en la obsesión orozquiana por dibujar y pintar manos y profundizando en el sentido o los sentidos de esa pasión. Porque, además, qué portento de manos nos legó el jalisciense: las más bellas, conmovedoras y misteriosas manos del arte moderno. Bastaría con revisar las pintadas en la Escuela Nacional Preparatoria o en La Casa de los Azulejos o las dibujadas en sus primeras litografías o las que aparecieron en la segunda edición de *Las manos de mamá* (1950) de Nellie Campobello para constatar la fascinación del pintor por ese milagro de la anatomía.

Exactamente, en el mural *Omnisciencia*<sup>2</sup> pintado por Orozco en La Casa de los Azulejos, en 1925, por invitación de su propietario Francisco Sergio Iturbe, aparecen, en la parte superior izquierda del tablero central del muro de descanso de la escalerilla, el fuego y las manos, en un ritual para iniciados en teosofía: una mano izquierda abierta y en posición horizontal entrega ¿o recibe? dos pequeñas y danzantes llamaradas a un par de manos, abiertas y verticales. En el otro ángulo, la iconografía se repite con las solas variantes de una mano derecha y el cuerpo de una mujer —en el lugar de las llamas—, desnudo y de cabeza, como si fuera un feto al momento del parto. Estos dos detalles, como márgenes superiores del mural, poseen autonomía plástica pero no dejan de ejercer en las figuras centrales, evocaciones y resonancia del mismo tema: el saber omnisciente. Entre las llamas y el cuerpo femenino hay innumerables simbolismos y correspondencia: fertilidad, erotismo, saberes ocultos, medita-

ción, onirismo... Tal vez por eso, Gastón Bachelard manifiesta que, “La llama es, entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes *productores de imágenes*”. De cierto modo, la mano abierta y en movimiento, el giro de la muñeca que hace rotar la palma y los cinco dedos crean una llama de múltiples lenguas; ahí está crepitando ese fuego civilizatorio creador de prodigios y de pesadillas. La analogía es bella —lo es aún más en la obra de Orozco— y, sobre todo sugestiva desde la verdad que alumbría: la mano es una llama, la llama es una mano.<sup>3</sup> Cuando se rompe esta metáfora— cuando las correspondencias dejan de ser tales—, cuando la verdad y la belleza se trastoca y se desborda, la llama se convierte en incendio voraz y destructor, la mano deviene en un puño enemigo amenazante.

Curiosamente, José Clemente Orozco, nacido el 23 de noviembre de 1883, resulta ser, entre los signos del zodiaco, al

<sup>2</sup> Extrañamente el muralista escribió la palabra *Omni-ciencia*—fue la única ocasión que tituló *in situ* un mural— debajo del fresco, con ese guion y sin la “s” con la que, en su *Autobiografía* por ejemplo, aparece dicha palabra. No obstante ¿ese error ortográfico?, en la bibliografía del pintor, el mural de marras ha sido llamado, con la “s” y sin el guion, como *Omnisciencia*.

<sup>3</sup> Asimismo, otro ícono recurrente en su obra, el maguey, presente en sus primeros murales de la Escuela Nacional Preparatoria, semeja una hoguera de múltiples y suggestivas llamas. En distintos planos de su lenguaje pictórico yacía, por lo que deja ver y entrever, el fuego obsesivo.

## BRAINSTORMING FIRE AND HANDS IN OROZCO'S WORK

ERNESTO LUMBRERAS

The painter was born in Zapotlán el Grande, a town in Jalisco near the slopes of the Volcano of Colima, also known as the Volcano of Fire. There are accounts from the older sister as well as the muralist's firstborn of memories from his early childhood of gusts of smoke and fire that the volcano spewed to the amazement and fear of the inhabitants of the neighboring communities. Those spectacles of fireworks, especially on certain nights—beyond the possibility of idealizing them in his recollections—left an essential element in his pictorial creations in the sediment of the future artist's memory: fire and its metaphors.<sup>1</sup>

That fire in the work of José Clemente Orozco (1883–1949) is the genesis and apocalypse of civilization, illumination and conflagration, communion of man with the gods and divine

punishment, purification, and the catastrophe that cut off his right hand at the age of 21 in a gunpowder accident. Orozco, who was young at the time, recovered from that loss and remained faithful to the calling of art. Conjectures on the part of some of his biographers invoke this tragic event to explain the painter's introspective, withdrawn, even unsociable character. Perhaps he had been this way, especially in his early years. The event, in itself, although painful, barely transcends the anecdotal, yet it adds multiple nuances to the array of possible psychoanalytical interpretations. From another perspective, the accident and the amputation mobilize, in the realm of symbols, revelations more akin to creation and artistic genius. From this viewpoint, few critics of his work and biography have noticed Orozco's obsession for drawing and painting hands to delve into the meaning or meanings of that passion. And what's more, what marvelous hands the artist from Jalisco left us in legacy: the most beautiful, moving, and mysterious hands in modern art. One need only review the hands painted in the National Preparatory School, the Palace of Tiles, or in his early lithographs or those that appear in the second edition of *Las manos de mamá* (1950) by Nellie Campobello to vouch for the painter's fascination with that miracle of anatomy.

Precisely in the mural *Omniscience*<sup>2</sup> painted by Orozco in the Palace of Tiles in 1925 at the invitation of its owner Francisco Sergio Iturbe, fire and hands appear in the upper left part of the central panel of the wall of the landing, in a ritual for those initiated in theosophy: an open left hand in a horizontal position (handing over or receiving?) two small, dancing flames to a pair of hands, open and vertical. At the other corner, the iconography is repeated with the sole variants of a right hand and the naked body of a woman—instead of the flames—upside down, as if a fetus at the moment of birth. As upper margins of the mural, these two details possess visual autonomy but they do not cease to exercise, in the central figures of the composition, evocations and resonances of the same theme: omniscient knowledge. Between the flames and the female body there are countless symbols and elements of correspondence: fertility, eroticism, occult wisdom, meditation, oneirism... Perhaps that

is why Gastón Bachelard stated, “The flame is, among the objects in the world that summon sleep, one of the greatest *producers of images*. In some way, the open hand in movement, the twist of the wrist that rotates the palm and the five fingers, creates a flame of multiple tongues; that civilizing fire creator of wonder and nightmares crackles there. The analogy is beauty—even more so in Orozco's work—particularly suggestive for the truth it illuminates: the hand is a flame, the flame is a hand.<sup>3</sup> When this metaphor is broken—when the correspondence ceases to exist—when truth and beauty are toppled and they overflow, the flame becomes a voracious and destructive blaze, the hand becomes a threatening, enemy fist.

Curiously, José Clemente Orozco, born on November 23, 1883, turns out to be the same sign of the Zodiac as the chameleonic Diego Rivera, an utter Sagittarius in body and spirit; its element is fire especially the constant fire and meditative quality of the flame. The iconography of this sign is the Centaur, a fantastic creature from Greek mythology half horse

<sup>1</sup> Orozco was three years old when his family left Zapotlán el Grande, today Ciudad Guzmán—named after insurgent Giordano Guzmán who fought on the side of Vicente Guerrero—to move to Guadalajara. What would a child of that age remember? His sister, Rosa, in Alma Reed's book, recalled that the young José Clemente was surprised by the patina of ash that the volcano occasionally spewed, covering the foliage of plants, the patio, and household goods. The painter returned to the town of his birth in the 1920s and at the end of his life to be honored by his fellow countrymen. Without doubt, he ran into and greeted his old friend, the Volcano of Colima, an unredeemed smoker and servant of Hephaestus.

<sup>2</sup> Oddly enough, the muralist wrote the word *Omni-ciencia*—it was the only occasion on which he gave a title to a mural *in situ*—written below the fresco, with that dash and missing the letter “s” in Spanish so that in his *Autobiografía*, for example, this word appears. Nevertheless, what does this spelling error mean? In the painter's bibliography, the above-mentioned mural has been known with the “s” and without the dash as *Omnisciencia*.

<sup>3</sup> Similarly, another recurrent icon in his work, the agave, present in his first murals in the National Preparatory School, resembles a hearth with multiple, evocative flames. In different planes of his pictorial language, the obsessive fire arose so that it allowed itself to be seen as it shed light.

igual que el camaleónico Diego Rivera, un sagitario completo de cuerpo y espíritu; su elemento es el fuego y, en particular, el fuego constante y meditabundo de la llama. La iconografía de este signo es el centauro, bestia fantástica de la mitología griega, mitad caballo y mitad hombre. Hijo de Filira y Cronos, Quirón fue el más célebre de todos los centauros; profeta, doctor, maestro de Jasón, Aquiles, Esculapio y Eneas. Herido por una flecha de Apolo, sufre una herida incurable en su rodilla y hereda, para evitar el sufrimiento, su inmortalidad a Prometeo. Cuando en 1921 Orozco llega al Departamento Editorial de la Universidad Nacional, en calidad de dibujante, ilustra varios volúmenes de los clásicos que impulsó y distribuyó Vasconcelos por todo el país. En la monografía de Alma Reed se afirma que fue viñetista de las ediciones de Plotino, Eurípides y Platón; tal afirmación no se puede verificar debido a que no se anotaba el crédito para este tipo de trabajos por lo que la firma orozquiana no aparece en ninguna de las obras citadas. En ese mismo año se publican, para seguir bordando con la misma hebra flamígera, las *Tragedias*<sup>4</sup> de

<sup>4</sup> Este volumen aparece con el sello de la Universidad Nacional de la que José Vasconcelos era rector. En esta misma época, el proyecto de ley para la creación del

Esquilo; en este libro, también de la memorable colección de pastas verdes, figura junto a cuatro obras más, la pieza *Prometeo encadenado*.

¿Es posible especular sobre la autoría de las viñetas de Orozco para la edición vasconcelista de Esquilo? No hay mención alguna por parte del artista en su correspondencia, *Autobiografía* o en sus textos varios compilados por Justino Fernández; tampoco lo consigna Clemente Orozco Valladares en su monumental documento, *Orozco, verdad cronológica* (1983). Sin embargo, comparando las viñetas y capitulares de las obras que Alma Reed le adjudica, con las que aparecen en las páginas de los dramas esquilianos, las dudas se desvanecen un tanto: hay trazos y motivos comunes más allá del aire griego afín a los cuatro títulos. Además, en las *Tragedias* de Esquilo hay una viñeta que se repite en el cierre de dos obras, la de *Prometeo encadenado* y la de *Los persas*. Se trata de la graciosa viñeta de un búho

Ministerio de Educación estaba en curso para ser aprobado por parte de los congresos locales. Por eso mismo, la famosa colección de clásicos arrancó en la universidad para después, en un segundo momento, proseguir en el flamante ministerio. Este volumen de Esquilo contó con una presentación de Julio Torri y la traducción, realizada directamente del griego, estuvo a cargo de Fernando Segundo Brieva Salvatierra. El libro se imprimió en los Talleres Gráficos de la Nación el 22 de julio de 1921.

and half man. The son of Philyra and Cronos, Chiron was the most celebrated of all centaurs; a prophet, doctor, teacher of Jason, Achilles, Aeschylus, and Aeneas. Struck by Apollo's arrow, he received an incurable wound in the knee and he bequeathed his immortality to Prometheus to avoid suffering. When Orozco came to the Editorial Department of the National University in 1921 as a draftsman, he illustrated several volumes of classics that Vasconcelos promoted and distributed throughout the country. The monograph by Alma Reed claims that he was the artist who drew the vignettes in the editions of Plotinus, Euripides, and Plato; this statement cannot be verified because credit was not given for this type of work, so Orozco's signature does not appear in any of these works. That same year, they published, to continue embroidering with that same flaming thread, the *Tragedias* (Tragedies)<sup>4</sup> by

<sup>4</sup> This volume appeared under the aegis of the Universidad Nacional (National University) where José Vasconcelos was the rector. At that same time, the plan for the law to create the Ministry of Education was on track to be approved by local congresses. For that same reason, the renowned collection of classics was started in the university to later continue in the brand new ministry. This volume of Aeschylus included a foreword by Julio Torri and the translation, directly from Greek, was entrusted to Fernando Segundo Brieva Salvatierra. The book was printed in the Talleres Gráficos de la Nación on July 22, 1921.

Aeschylus (known as Esquilo in Spanish); in this book, also part of the memorable collection with green covers, the piece *Prometheus Bound* appears together with four more works.

Is it possible to speculate that Orozco did the vignettes for the Vasconcelos edition of Aeschylus? The artist makes no reference to them in his correspondence, *Autobiografía* (Autobiography), or in his texts compiled by Justino Fernández; nor does Clemente Orozco Valladares mention it in his monumental document, *Orozco, verdad cronológica* (Orozco, Chronological Truth; 1983). Nevertheless, comparing the vignettes and the chapter headings of the works that Alma Reed attributes to him, with those that appear on the pages of the dramas by Aeschylus, doubts begin to dissipate: there are shared lines and motifs beyond the Greek air similar in the four titles. Furthermore, in Aeschylus's *Tragedias* there is a vignette repeated at the end of two works: *Prometheus Bound* and *The Persians*. It is a witty vignette of an owl with bulging, luminescent eyes, a sort of *ex libris* and a caricature of Orozco himself. That image of the owl recreates the artist's thick glasses—an intrinsic feature in his iconography in the same range as his clipped moustache—and it appears again in one of the caricatures accompanying a letter addressed to his daughter Lucrecia. Whether or not he is the creator of these vi-

dejos saltones y luminiscentes, una suerte de *ex libris* y de caricatura del propio Orozco. Esa imagen del búho recrea los gruesos lentes del artista —rasgo consustancial al rostro de su iconografía en el mismo rango que su bigote recortado— y aparecerá, nuevamente, en una de las caricaturas que acompaña una carta dirigida a su hija Lucrecia. Sea o no el autor de esas viñetas, en los diálogos de este drama, el pintor leyó clamar al titán encadenado estas palabras: “Y en fin, echando al fuego los grasiertos muslos y el ancho lomo, puse a los mortales en camino de arte dificilísimo, y abríles los ojos, antes ciegos, a los signos de la llama. Tal fue mi obra.”

Con el *Prometeo encadenado* de Esquilo, la simbología del fuego tendría en la vida y en el arte de Orozco futuras apariciones. Años más tarde, en 1928, durante su segundo viaje a los Estados Unidos, el muralista entrará en contacto —por intermediación de Alma Reed— con el matrimonio de Eva y el poeta griego Angelo Sikelianos y, a través de ellos, con el orbe de los mitos y la cultura helénica. En estos años, el mexicano fue asiduo y activo visitante de las reuniones del *Ashram* del Círculo Déllico y colaboró, entre varias de sus participaciones, en el diseño de dos carteles para el Festival de Delfos, en Grecia,

donde se representarían en el milenario teatro de aquella ciudad el *Prometeo encadenado* y *Las suplicantes*. Como lo refiere la propia Alma Reed en su *Orozco* (1952), el pintor dibujó a tinta varias doncellas del coro de las oceánides del *Prometeo* para los carteles que habrían de publicitar el festival; asimismo, nos cuenta también, el mexicano asistía con sumo interés a la serie de programas radiofónicos donde destacados especialistas de la cultura griega leían y disertaban en torno de esta tragedia de Esquilo. Como lo ha expuesto Jacqueline Barnitz en su ensayo “Los años ‘délicos’ de Orozco”, reunido en *Orozco: una relectura* (1983), el artista se nutrió de las ideas y reflexiones que en las reuniones del departamento neoyorquino de Eva Sikelianos se discutían con pasión e inteligencia; por supuesto, el mito prometeico tuvo en las lecturas y en las discusiones de la tertulia un lugar preponderante. El titán rebelde de los mitos griegos, lo comprendió bastante bien el muralista, además de robar el fuego divino para darlo a los mortales, contenía en su acción y en su espíritu algo más complejo: su heroísmo era similar al heroísmo del artista, la audacia del héroe poseía un afán civilizador y aproximaba al hombre en el ámbito del misterio.

gnettes, the painter read in the dialogues of this drama the clamor of the bound titan in these words: “And in the end, casting into the fire the oiled thighs and wide back, I put mortals on the path of the extremely difficult art and I opened their formerly blind eyes to the signs of the flame. That was my work.”

With Aeschylus's *Prometheus Bound*, the symbolism of the fire took on life and made later appearances in Orozco's art. Years later, in 1928, during his second trip to the United States, the muralist was in contact—with the married couple, Eva and Greek poet Angelo Sikelianos, who put him in touch with the realm of Hellenic myths and culture. In these years, the Mexican artist was an assiduous, active member at the meetings of the Ashram of the Delphic Circle. Among his multiple activities, he collaborated in designing two posters for the Festival of Delphi in Greece, where *Prometheus Bound* and *The Suppliants* were performed in the millenary theater in that city. As Alma Reed herself states in her book *Orozco* (1952), the painter drew several maidens in the chorus of the mermaids in Prometheus in ink for the posters to publicize the festival; at the same time, she also tells us that the Mexican showed great interest in attending the series of radio programs where foremost specialists in Greek culture read and spoke about this tragedy

by Aeschylus. As Jacqueline Barnitz has pointed out in her essay “Los años ‘délicos’ de Orozco” in the anthology *Orozco: una relectura* (1983), the artist was enriched by the ideas and reflections discussed passionately and intelligently in the gatherings held in the New York apartment of Eva Sikelianos; of course, the Promethean myth occupied a prominent place in the readings and discussions at these meetings. The muralist had a fairly good understanding of the rebel titan of Greek myths. In addition to stealing divine fire to give to mortals, something more complex was implicit in his acts and spirit: his heroism, akin to the artist's heroism, the audacity of the hero possessed a civilizing zeal and brought man closer to the circle of the mystery.

The subject of these correspondences has been cleverly and lucidly studied by Thomas Carlyle in his celebrated book *On Heroes* (1841). The artist as hero, the rebellion of the artwork as the spiritual elevation of man and society, fire as exorcism of ignorance and pragmatism, knowledge as the first essence of freedom. José Clemente Orozco conceived of the nature of Prometheus within those coordinates. Therefore, when the muralist chose the Promethean myth as the subject for his mural in the refectory of Pomona College in 1930, his first fresco in the neighboring country to the north, the image of the titan who stole fire had all the

El tema de estas correspondencias lo ha estudiado con ingenio y lucidez Thomas Carlyle en su célebre libro *De los héroes* (1841). El artista como héroe, la rebeldía de la obra artística como elevación espiritual del hombre y la sociedad, el fuego como exorcismo de la ignorancia y el pragmatismo, el conocimiento como esencia primera de la libertad. Dentro de esas coordenadas, José Clemente Orozco concibió la naturaleza de Prometeo. Por eso, cuando el muralista tomó la decisión de elegir el mito prometeico como tema para su mural en el refectorio de Pomona College, en 1930, su primer fresco en el vecino país del norte, la imagen del titán robador de fuego tendría todas las connotaciones señaladas. Lo pintado en ese muro en forma de arco gótico terminado en punta es algo más que una alegoría. Existen tres tableros más, además del tablero central y protagónico donde aparece, con una rodilla en tierra y los brazos alzados llevando la carga ígnea, el monumental cuerpo de Prometeo —a la manera de Tintoretto, dirá Bernard Myers; en el estilo de Miguel Ángel, dirá Raquel Tibol—, rodeado de una masa de hombres sufrientes y extasiados. Uno de estos tableros se localiza en la parte superior —en relación al fresco principal, pintado, al igual que los restantes, en superficies

angostas— donde se representa a la divinidad través de una figura geométrica irradiante; en los otros dos, tableros laterales, Orozco pintó los dioses y las bestias del antiguo Olimpo destronados. En uno de estos, vemos a varios centauros en el borde de un desfiladero rocoso; a uno de ellos, lo envuelve y asfixia con sus anillos constrictores una gran serpiente: fin y principio de una etapa para la civilización.<sup>5</sup> ¿Fin y principio de un nuevo ciclo en el arte de pintor? En varios sentidos sí, por supuesto, el fresco de Pomona arrojaba en la metáfora del fuego divino un comienzo; Orozco encarnaba el espíritu de Prometeo, su osadía y su legado civilizador. En sus creaciones visuales él mostrará la llama que ilumina y guía y, en varios momentos, la llama convertida en incendio que arrasa y purifica.

<sup>5</sup> En la mitología griega los centauros provienen de dos familias: la consignada alrededor de Quirón y la surgida de la unión de Hera y el rey de Tesalia, Ixión; la progenie de este trono será una raza de fuerza brutal, insensata y ciega. Como se anotó, la rama del sabio centauro es de otro signo, lejos de la violencia sin sentido y la lujuria incontenible de la rama tesálica. Con toda seguridad, Orozco retrata en el fresco de Pomona a estos centauros impíos y brutales en el panel correspondiente al destronamiento de los monstruos. Por otra parte, el nombre de Quirón proviene de la raíz griega “cheiro” que designa la mano, la misma que aparece en la palabra “quiromancia”. No cabe duda, entre el fuego y la mano, hay vasos comunicantes insospechados y fascinantes.

connotations mentioned above. What was painted in that mural in the shape of a pointed Gothic arch is much more than an allegory. There are three more panels, in addition to the central panel in which the monumental body of Prometheus appears with his knee on the ground and his arms raised, carrying the fiery load—in the manner of Tintoretto according to Bernard Myers, in the style of Michelangelo according to Raquel Tibol—surrounded by a mass of men either suffering or in ecstasy. One of these panels is located in the upper part—in relation to the main fresco, painted just as the others, on narrow surfaces—where the divinity is represented through a radiating geometric figure; in the other two lateral panels, Orozco painted the gods and beasts of ancient Olympus dethroned. In one of these, we can see several centaurs at the edge of a rocky ravine; one of them is trapped and suffocated by the constrictive rings of a huge serpent: the end or beginning of an era of civilization.<sup>5</sup> The end or the beginning of a new cycle in the

painter's oeuvre? In several senses, of course, the Pomona fresco was a beginning in the metaphor of the divine fire; Orozco personified the spirit of Prometheus, his daring and his civilizing legacy. In his visual creations he showed the flame that illuminates and guides, and at other times, the flame is converted into the fire that razes and purifies.

It is impossible to catalogue fire and hands as a theme. Nor do they appear as allegories in any of his murals, canvases, or papers. Within the corpus of Orozco's subject matter—life in brothels, popular exploits in the Revolution, the critique of capitalism, and dehumanized technology, the parody of autocratic power, military and religious conquest of Mexico, existential questions with metaphysical roots—fire was an element in Orozco's work in continuous metamorphosis. However, it highlighted the devastating blaze among all the possibilities in for its monumentality and visual stridency. After the Pomona mural, the army of flames—almost always as a backdrop in the back-

<sup>5</sup> In Greek mythology, centaurs come from two families: the one associated with Chiron and the one that arose from the union of Hero and Ixion, the king of Thessaly; the progeny of this branch was a race of brutal, foolish, and blind force. As was noted, the branch of the wise centaur is of another sign, far from the senseless violence and unbridled lust of the branch of Thessaly. With all certainty, Orozco portrayed in

Imposible catalogar el fuego y las manos como un tema. Tampoco, en ninguno de sus muros, telas o papeles se presentarán en calidad de alegorías. Entre la temática orozquiana, la vida en los prostíbulos, las gestas populares de la Revolución, la crítica al capitalismo y a la tecnología deshumanizada, la parodia al poder autocrata, la Conquista militar y religiosa de México, las preguntas existenciales de raíz metafísica, el fuego será un elemento en continuas metamorfosis aunque destaque, entre todas las posibles, el incendio devastador por su monumentalidad y estridencia visual. Después del mural de Pomona, el ejército de llamas —casi siempre como telón de fondo— aparecerá crepitante y voraz, iluminador y vivificante, en los frescos *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes, *El pueblo y los líderes* del muro frontal del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, *Hidalgo* del tablero central del Palacio de Gobierno y, por supuesto, en la Capilla del Hospicio Cabañas, en el panel del incendio que recorre las calles de una Guadalajara de antaño pero, de manera especial y con una significación única —la sublimación de la inteligencia humana?— en *El hombre en llamas* o *El hombre de fuego* pintado en la bóveda de este edificio colonial proyectado por Manuel Tolsá.

Ya en la década de los cuarentas, el fuego, lejos de apaciguararse y tornarse llama votiva o doméstica, seguirá presente con su vendaval de flamas. En el mural móvil *Dive Bomber and Tank*, arde el incendio del militarismo; en la Suprema Corte de Justicia los ángeles justicieros —uno de ellos porta una antorcha a modo de arma— fulminan con su cauda ígnea a los corruptos, y en la batalla del Bien y del Mal del *Apocalipsis* del Templo de Jesús Nazareno las llamas son parte del paisaje. También en su obra de caballete el pintor traerá a cuentas la naturaleza destructora del fuego; basta recordar dos recreaciones de su pintura mural de Pomona y Dartmouth, reformuladas con inspiración y con nuevas composiciones: los óleos *Cristo destruyendo su cruz* [ 273 ] y *Prometeo* [ 256 ]. En ambos, el fuego, no obstante la zozobra que provoca su marejada incandescente o su palpitante centella, contiene una fuerza regeneradora con la cual la civilización construirá nuevas escalas para una mejor convivencia entre los hombres, la naturaleza y la divinidad. El Cristo de Orozco hace leña su cruz y la hace arder con los libros y las construcciones del viejo orden, confiado en que de esas cenizas brotará el hombre nuevo; en tanto, su Prometeo porta el fuego en su cabeza y en sus brazos —parece, incluso,

ground—appeared crackling and fierce, illuminating and life-giving in the frescoes *Catharsis* in the Palace of Fine Arts, *The People and The Leaders* of the front mural in the auditorium in the University of Guadalajara, *Hidalgo* in the central panel of the Government Palace, and of course, in the Chapel of the Cabañas Hospice in the panel of fire that sweeps through the streets of a Guadalajara of yore, but in a special way and with a unique meaning—the sublimation of human intelligence?—in *Man in Flames* or *Man of Fire* painted on the vault of this colonial building designed by Manuel Tolsá.

By the 1940s, fire, far from being quenched and becoming a votive or domestic flame, continued to appear with its shower of flames. In the mobile mural *Dive Bomber and Tank*, the blaze of militarism burns in the Supreme Court of Justice, where the righteous angels—one of them brandishing a torch like a weapon—strike the corrupt on their fiery trail or in the battle of Good vs. Evil of the *Apocalipsis* in the church of Jesus of Nazarene, where the flames are part of the landscape. The painter's canvases also brought to bear the destructive nature of fire. Recall two re-creations in his mural painting at Pomona and Dartmouth, reformulated with inspiration and new compositions: the canvases *Cristo destruyendo su cruz* [ 273 ] and

*Prometheus* [ 256 ]. In both, the fire, despite the misery that its incandescent wave brings or its throbbing flash, it contains a regenerative force with which civilization will build new bridges for a more fruitful coexistence between men, nature, and the divine. Orozco's Christ uses his cross as kindling wood and makes it burn with the books and constructions of the old order, confident that the new breed of man will arise from those ashes; meanwhile, Prometheus carries fire on his head and arms—he even resembles a human bonze, or Buddhist monk—given the astonishment and awe of two men who witness the theft of the divine flame from the distance.

Returning to images of hands and their metaphors, it is enticing to consider that the etymological root of the word “manifestations” is the same as that of the word “hand” in Spanish. Taking this into account, what is expressed or revealed is what can be taken, created, transformed by hand. This linguistic correspondence brings to mind the mural painting of *Creating Hands* (1923) on the lintel of an arch in the corridor of the National Preparatory School; it depicts four skillful hands that, from left to right, paint, trace geometric figures, hold an open book, and draw. In that brief, marginal fresco, independent from the other panels, Orozco exorcizes the loss of his left

un bonzo—ante el estupor y la pavora de dos hombres que presencian, a la distancia, el hurto de la llama divina.

Volviendo a las imágenes de las manos y sus metáforas, resulta seductor saber que la raíz etimológica de la palabra manifestación es la misma de la palabra mano. Bajo ese entendido, lo que se manifiesta o se revela es lo que puede ser tomado, creado y transformado por la mano. Ante esta correspondencia lingüística, cómo no traer a la mente la pintura mural de *Manos creando* (1923), plasmada en el dintel de un arco del corredor de la Escuela Nacional Preparatoria; se trata de cuatro manos diestras que, de izquierda a derecha, pintan, trazan geometrías, sostienen un libro abierto y dibujan. La palabra hebrea, *iad* significa indistintamente mano y potencia. En ese breve fresco, marginal y autónomo respecto de los otros paneles, Orozco exorciza la perdida de su mano izquierda y consagra potencia, dominio, ingenio y trabajo a su mano derecha, la sobreviviente de aquel infeliz encuentro con el fuego abrasador de 1904. Por supuesto, todas estas reflexiones son conjecturas literarias, recreaciones simbólicas, presentes en las lecturas ocultistas y en las aficiones esotéricas del pintor. En la tradición judía, la mano izquierda de Dios

corresponde a la justicia, en tanto la diestra se relaciona con la misericordia; con esta última, el sacerdote bendice; con la siestra, Dios o el Rey premian, perdonan o condenan. Para el budismo, la mano cerrada es símbolo del secreto, del disimulo, del esoterismo; la mano de Buda siempre está abierta, sin secretos ni temores. En consonancia con estos dos referentes culturales, el fresco de *Hidalgo*<sup>6</sup> es un ejemplo de lo anotado, con algunas variantes. La mano izquierda —la siniestra y sibilara— levantada en lo alto, firmemente cerrada, se contrapone con la mano derecha —cerrada sí pero sin secretos—, puesta al frente de la escena del combate, mostrando sus nudillos y su pulgar, una mano en la escala de la de un titán, empuñando una antorcha. ¿“Bendice” con fuego la gesta del hombre nuevo? ¿Expresa misericordia, es decir, despierta inspiración? Es

<sup>6</sup> *El Cristo destruyendo su cruz* de Dartmouth contiene, en su composición, elementos próximos al *Hidalgo* del Palacio de Gobierno de Guadalajara. La mano izquierda de Cristo también se halla alta y cerrada, amenazante; la diestra, caída, sostiene el hacha con la que acaba de derribar el madero de su suplicio. Por si faltaran otras correspondencias, en su etimología latina, *fac la*, la palabra “hacha” designaba una antorcha pequeña; claro, el nombre del arma o instrumento cortante viene de la palabra francesa *bache*. Sea de una u otra manera, los paralelismos de estos dos personajes con Prometeo son numerosos y vastos en el territorio del héroe y sus mitos.

hand and consecrates power, control, ingenuity, and work to his right hand, the survivor of that unfortunate encounter with the scorching fire of 1904. Of course, all of these reflections are literary conjectures, symbolic re-creations, present in occult readings and in the painter's esoteric interests. In Jewish tradition, the left hand of God corresponds to justice, while the right is related to mercy; with this latter, the priest blesses; with the left, God or the King rewards, pardons, or condemns. For Buddhists, the closed hand is a symbol of the secret, of dissimulation, of esoterism; the Buddha's hand is always open, without secrets or fears. In consonance with these two cultural references, the fresco of *Hidalgo*<sup>6</sup> is an example of what has been noted, with some variants. The left hand—the sinister, prophetic one—raised in the air, firmly clenched, contrasts with the right hand—closed yes, but without secrets—placed at the front of

the combat scene, where it shows its knuckles and thumb, a hand on the scale of that of a titan, grasping a torch. Does the gesture of the new man “bless” with fire? Does it express mercy, in other words, does it awaken inspiration? It is curious that in the Middle Ages knights carried a dagger called “mercy” to deal the final blow to the enemy. And certainly, mentioning the dagger when speaking of Orozco's work is to touch on another powerful icon with multiple resonances. Better yet, let us continue with the subject of hands

In dances from India, hands speak, murmur, pray, communicate, sing, and are poetic; they are by far more perspicacious mouths than the mouth itself. They also know how to seduce, deceive, curse . . . Just as what occurred with Cézanne and to a certain extent with Picasso, critics and clients were never completely satisfied with José Clemente Orozco's portraits; of course, in the case of the artist from Jalisco, there were major exceptions. Almost always, whenever he could, the painter chose his model to be captured on canvas or paper; this was the case of the portraits of his mother, of Eva Sikelianos, Justino Fernández, and Luis Cardoza y Aragón, among others. In a portrait the spectator can often find the features and obsessions of the artist more than the physiognomy or soul of the subject. In some of the

<sup>6</sup> *Christ Destroying His Cross* at Dartmouth College contains elements in its composition close to *Hidalgo* in the Government Palace of Guadalajara. The right hand of Christ is also raised and clenched, menacingly; the right hand, fallen, holds the axe with which he has just cut down the wood from his suffering. If there were a lack of other points of correspondence, in its Latin etymology, *fac la*, the Spanish word *bacha* (axe) referred to a small torch; certainly, the name of the weapon or the cleaving tool come from the French *bache*. Whichever the case, there are numerous parallelisms between these two figures with Prometheus, similarities that are vast in the field of the hero and his myths.

curioso que en la Edad Media los caballeros llevaban un puñal llamado “misericordia” para dar el golpe de gracia al enemigo. Y claro, mencionar el puñal al hablar de la obra de Orozco es tocar otro ícono portentoso y de innumerables resonancias. Mejor prosigamos con las manos.

En las danzas de la India, las manos hablan, susurran, oran, comunican, cantan, poetizan; son por mucho, bocas más perspicaces que la misma boca. También saben seducir, engañar, maldecir... Como pasó con Cézanne, y en cierto modo, con Picasso, la crítica y los clientes nunca quedaron del todo satisfechos con los retratos de José Clemente Orozco; por supuesto, en el caso del jalisciense hay grandes excepciones. Casi siempre, cuando podía, el pintor elegía a su modelo para llevarlo a la tela o al papel; así sucedió con los retratos de su madre, de Eva Sikelianos, de Justino Fernández y de Luis Cardoza y Aragón, entre otros. Como es sabido, en un retrato muchas veces el espectador encuentra, más que la fisonomía o el alma del retratado, los rasgos y las obsesiones del retratista. En algunos de los retratos de Orozco, la pose del modelo, la elección anatómica a destacar, la composición de busto o de dos cuartos del cuerpo, generalmente lo decidía el pintor. Por lo mismo, algunos de los

hombres y mujeres retratados por el artista muestran sin recato sus manos, “las aves de la música callada” diría Rubén Darío: entrelazadas o cruzadas con los antebrazos (la madre del pintor, Carmen T. de Carrillo, Celia Chávez, Eva Sikelianos), una de las manos apoyando el mentón (María Luisa Lacy, la mujer del traje ocre, Rosario *Joyita*), sobre las rodillas (Arzobispo Luis María Martínez, Mario Pani), laxa una de ellas sobre la pierna y la otra pendiente del antebrazo que se apoya en un mueble (Paz G. de González Gallo).

En cada uno de los retratos relacionados, el muralista, metido a retratista, puso énfasis expresivo en las manos que lo atraparon por su plasticidad, a veces bella y delicada, otras, misteriosa. En el cuadro del Arzobispo Primado de México, mejor dicho, en las manos del personaje de esta pieza, se revela una historia, o mejor todavía, una narrativa que en el horizonte del monólogo interior discurre sobre la probable biografía del prelado, real o ficticia, no importa. Como se anota, esas mismas manos delatan al artífice de la obra, es decir, ponen al descubierto a Orozco y sus obsesiones. Junto con el de Enrique Corcuera—sobre un fondo rojo y gualda, su figura esbelta con elegante traje negro cruzado—, se considera el del

portraits by Orozco, the model's pose, the anatomical choice to be emphasized, the composition of the bust or the angle of the body in three-quarters view were generally decisions made by the painter. For the same reason, some of the men and women portrayed by the artist overtly display their hands, “the birds of silent music” in the words of Rubén Darío: interlaced or crossed with the forearms (the painter's mother, Carmen T. de Carrillo, Celia Chávez, Eva Sikelianos), one hand supporting the chin (María Luisa Lacy, the woman in the ochre suit, Rosario “La joyita” [The Little Gem]), on the knees (Archbishop Luis María Martínez, Mario Pani), one of them relaxed on the sitter's leg and the other hanging from the forearm and supported on a piece of furniture (Paz G. de González Gallo).

In each one of the related portraits, the muralist, acting as a portrait painter, placed expressive emphasis on the hands that captivated him for their visual qualities, at times beautiful and delicate, at others, mysterious. In the painting of the Primate Archbishop of Mexico, better said, in the hands of the figure in this piece, a story is revealed, or better still, a narrative that on the horizon of the inner monologue muses on the probable biography of the prelate, without mattering whether it is real or fictitious. As noted, those same hands reveal the artifice

of the work, in other words, they expose Orozco and his obsessions. Together with the portrait of Enrique Corcuera—on a red and yellow ground, his slender figure with an elegant black, double-breasted suit—the one of the Archbishop is regarded as among the finest portraits executed by Orozco; they are, without doubt, each one in its own way. In the case of the latter, the splendid hands, emphatic, well positioned hands grant the work a serene and satisfying severity that makes any intromission into the psyche of the sitter impossible; not even the gaze behind the round spectacles, nor the thick chain that holds the cross, detain or inhibit a possible exploration of the soul or the spiritual dimension of the sitter on the part of the viewer in the way that the hands rigorously and efficaciously do.

Orozco as the painter of apocalyptic and regenerative blazes, the creator of true mural symphonies—in the air and on the scale of those of Beethoven—was also the artist of hands, recipients of gifts, eyes for darkness and sleep, an elementary measure of men in the universe. In the open hand, the flame is everything but a question; everything short of an enigma. It is a fable of beginnings, perhaps, a song from a whorehouse or from the trenches, without words or music that tell or sing, that silent, uncontrolled mouth, the hand of man.

## OROZCO EN ESTADOS UNIDOS: EL ARTE EN EL CRUCE DE FRONTERAS

DIANE H. MILIOTES

arzobispo entre los mejores retratos pintados por Orozco; lo son, sin lugar a dudas, cada uno en su estilo. En el caso de este último, las espléndidas manos, por rotundas y bien plantadas, conceden a la obra una severidad serena y complacida que imposibilita cualquier intromisión en la psique del personaje; ni siquiera la mirada detrás de los redondos espejuelos, ni la gruesa cadena donde cuelga la cruz, detienen e inhiben una posible exploración anímica y espiritual por parte del espectador como si lo hacen, con rigor y eficacia, sus manos.

El pintor de los incendios apocalípticos y regeneradores que fue Orozco, autor de verdaderas sinfonías murales —en el aire y la escala de las de Beethoven—, fue también el artista de las manos, recipientes de los dones, ojos para la penumbra y el sueño, medida elemental de los hombres en el universo. En la mano abierta, la llama es todo menos una interrogación, todo menos un enigma; es una fábula de los tiempos del comienzo, una canción de prostíbulo o de trinchera, sin palabras ni música que cuenta o canta, esa boca muda e insomisa, la mano del hombre.

En su autobiografía de 1945, José Clemente Orozco describe escuetamente los comienzos de lo que sería su estadía de siete años en Estados Unidos de América en los siguientes términos:

Encontrando poco propicio a México en 1927, resolví ir a Nueva York, contando con la generosa ayuda de don Genaro Estrada, secretario de Relaciones Exteriores, quien me facilitó recursos suficientes para el pasaje y tres meses de subsistencia.

Era diciembre en Nueva York y hacia mucho frío. No conocía a nadie y me propuse volver a comenzar desde el principio.<sup>1</sup>

Orozco era ya un muralista reconocido en su país, y posiblemente no habría tenido que “comenzar desde el principio” cuando llegó a ese Nueva York invernal en busca de reconocimiento como artista público a nivel internacional. Sin embargo, no sería esta la primera vez, ni tampoco la última, que Orozco, a sus 43 de edad, intentaría cruzar fronteras geográficas y culturales hacia el norte en pos de nuevos públicos y experiencias artísticas más amplias. Su primera migración fue en 1917, en pleno fervor de la entrada de Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial y hacia el final de la Revolución Mexicana. Los resultados de ese primer intento, no obstante, fueron radicalmente diferentes a los logrados en su viaje de 1927. Esta segunda estancia resultaría eventualmente en el regreso triunfal del artista a su patria en 1934, con una reputación internacional firmemente establecida y con nuevas comisiones para realizar murales en México. En contraste, la estadía de 1917, que iniciara de manera desfavorable con el ahora famoso incidente, símbolo de algunos de los retos que enfrentaría en ese país y de su determinación constante a enfrentarlos, difícilmente podría considerarse un éxito. Es sabido que cuando Orozco cruzó la frontera en Laredo, Texas, en 1917, los oficiales de la

<sup>1</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, ed. orig. 1945 (Mexico, DF, Ediciones Era, 1993), p. 85. Una versión previa de este ensayo fue presentada en junio de 2002 como charla inaugural de la exposición *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934* (de la cual fui co-curadora junto con Renato González Mello) en el Hood Museum of Art de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. Agradezco a Brian Kennedy, director del museo, y a Katherine Hart, directora asociada, el permiso para publicar la presente versión. Mis más sinceros agradecimientos van a Agnes Lugo-Ortiz por su atenta lectura crítica a las varias versiones de este ensayo.

## OROZCO IN THE UNITED STATES: ART ACROSS BORDERS

DIANE H. MILIOTES

In his 1945 autobiography, José Clemente Orozco introduces simply and with little explanation the beginning of what would become a seven-year sojourn in the United States of America. He wrote:

There was little to hold me in Mexico in 1927, and I resolved to go to New York, counting upon generous support from Genaro Estrada, Secretary of Foreign Relations, who found money to defray my journey and a stay of three months.

It was December, and very cold in New York. I knew nobody, and I proposed to begin all over.<sup>1</sup>

Already a renowned mural painter in his own country, Orozco may not have had to truly “begin all over” when he arrived in a wintry New York seeking international recognition as a public

<sup>1</sup> José Clemente Orozco, *An Autobiography*, trans. Robert C. Stephenson (Austin: U. of Texas Press, 1962), 123. An earlier version of this essay was presented in June 2002 at the Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, as the opening lecture for the exhibition *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, for which I was co-curator (with Renato González Mello). I am grateful to Brian Kennedy, director of the museum, and Katherine Hart, associate director, for permission to publish the current version. My heartfelt thanks go to Agnes Lugo-Ortiz for the critical feedback and attention she has given to this essay in its various forms.

artist. Yet significantly, it was not the first time, nor the last, that the 43-year-old Orozco would attempt to cross geographical and cultural boundaries to go north in search of new audiences and broader artistic experiences. His first emigration, in 1917—occurring during the fervor of the U.S. entry into World War I and toward the end of the Mexican Revolution—was vastly different in outcome from the 1927 trip. This second trip eventually resulted in the artist’s triumphant return to his homeland in 1934 with a firmly established international reputation and Mexican mural commissions in hand. In contrast, his first stay in 1917 could hardly have been called a success, beginning auspiciously in a now well-known incident, one that symbolizes some of the challenges that the United States would pose for him and his continuing determination to confront them. As Orozco crossed the border in Laredo, Texas in 1917, U.S. customs officials inspected his belongings, including a portfolio of his most recent work, dozens of haunting watercolors of Mexico City’s brothels and the urban poor depicted in the series entitled *The House of Tears* (1913-1915). To Orozco’s dismay, more than sixty of these works were deemed “immoral,” and subsequently confiscated and destroyed. Rather than turning back, Orozco stayed for two trying years, traveling on to San Francisco

aduana inspeccionaron sus pertenencias, que incluían un portafolio con sus trabajos más recientes. Se trataba de docenas de inquietantes acuarelas sobre los burdeles de la ciudad de México y los pobres de las zonas urbanas, pertenecientes a la serie titulada *La casa del llanto* (1913-1915). Para su consternación, más de sesenta de estos trabajos fueron considerados "inmorales" y por consiguiente confiscados y destruidos. En lugar de regresar a México, Orozco permaneció allá durante dos años muy difíciles, primero en San Francisco y más tarde en Nueva York, donde se agenció una fuente de ingresos precaria pintando carteles para el cine y caras de muñecas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para el relato de Orozco de su primer viaje a Estados Unidos en 1917 y el incidente en Laredo, véase *Autobiografía*, pp. 47-56. Después de su estadía de siete años, de 1927 a 1934, tema del presente ensayo, Orozco viajaría de nuevo a Estados Unidos pero por períodos mucho más breves, como un viaje en 1936 para participar en el American Artists' Congress en Nueva York; en 1940 para pintar el mural portátil *Dive Bomber and Tank* en el Museum of Modern Art, y en 1945-1946 en un intento por trasladarse a Nueva York con su amante la bailarina Gloria Campobello. Véanse Alejandro Anreus, *Orozco in Gringoland: The Years in New York* (Albuquerque: U. of New Mexico Press, 2001), pp. 113-143; y James Oles, "Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)", en José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934, Renato González Mello y Diane Miliotes, eds. (Hanover/New York: Hood Museum of Art, Dartmouth College in association with W.W. Norton, 2002), pp. 186-205.

and later New York, where he eked out a meager living painting movie posters and dolls faces.<sup>2</sup>

While these first two visits to the United States, in 1917 and 1927, are in many ways a study in contrasts in terms of their results, together they nevertheless suggest many of the characteristic challenges and attractions shared by Mexican immigrants to the United States, in this case the artist immigrant Orozco: his struggle to navigate a foreign culture, one he found both fascinating and perplexing, alluring and hostile, particularly in its preconceptions and expectations about Mexicanness and about Mexicans themselves. It is hard to imagine that Orozco's difficult and disappointing first encoun-

<sup>2</sup> For Orozco's account of his first trip to the United States in 1917 and the Laredo incident, see Orozco, *Autobiography*, 59-76. Following his seven-year stay from 1927 to 1934, which is the focus of the present essay, Orozco would again travel to the United States but for much briefer periods, including a 1936 trip to participate in the American Artists' Congress in New York, in 1940 to paint the portable mural *Dive Bomber and Tank* at the Museum of Modern Art, and again in 1945-46 in a short-lived attempt to relocate to New York City with his lover the dancer Gloria Campobello; see Alejandro Anreus, *Orozco in Gringoland: The Years in New York* (Albuquerque: U. of New Mexico Press, 2001), 113-143; y James Oles, "Orozco At War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)" en José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934, Renato González Mello y Diane Miliotes, eds. (Hanover/New York: Hood Museum of Art, Dartmouth College in association with W.W. Norton, 2002), 186-205.

Si bien estas dos primeras visitas a Estados Unidos, en 1917 y 1927, son en muchos sentidos un estudio de contrastes en razón de sus resultados, tomadas en conjunto revelan algunos de los desafíos y atractivos compartidos por los artistas mexicanos que migraron a ese país durante ese periodo: su lucha por moverse en una cultura extranjera, percibida simultáneamente como fascinante y compleja, incitante y hostil, entre los prejuicios y expectativas respecto a la mexicanidad y los mexicanos. Cuesta imaginar que ese difícil y decepcionante primer encuentro de Orozco con Estados Unidos no le haya hecho dudar de volver en 1927. Ciertamente sabía que su decisión de emigrar de nuevo conllevaba el riesgo de un fracaso, pero también la promesa de recompensas desconocidas, en tanto que todo cruce de fronteras, ya sean literales o metafóricas, implica la posibilidad de conflicto, ambigüedad, desilusión, malentendidos y una reflexión obligada sobre la propia identidad y las propias creencias. Lo que en última instancia hizo que esta posibilidad le resultara atractiva no fueron sólo la promesa de una exposición de sus dibujos sobre la Revolución Mexicana y su determinación de continuar su carrera como artista público tras la disminución de

comisiones para murales en México, sino también su aguda conciencia del cambio de actitud hacia el arte mexicano en Estados Unidos y el aumento de su propio prestigio al cabo de diez años.

Orozco fue el primero de los muralistas mexicanos en emigrar al norte en esa época —llegó antes que sus compatriotas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y se quedó allá por un periodo más largo—, precedido de su fama como uno de los pintores más conocidos ligado al movimiento muralista mexicano que había florecido en los años veinte bajo el auspicio de los gobiernos posrevolucionarios.<sup>3</sup> Además llegó en plena coyuntura histórica de gran agitación, y eventualmente de gran turbulencia, convirtiéndose así en testigo de una época de contrastes extraordinarios: el Nueva York de la era del jazz, de finales de los años veinte, con

<sup>3</sup> Véase el libro de Laurance P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States* (Albuquerque: U. of New Mexico Press, 1989), para una visión general de la obra pública de Rivera y Siqueiros en Estados Unidos durante este periodo.

toda su efervescencia económica y cultural, y el auge de las construcciones elevadas caracterizado por los rascacielos, seguido por la caída del mercado de valores, la Gran Depresión y el estruendo de la guerra mundial. Sin embargo, él y otros artistas mexicanos pudieron aprovechar e incluso avivar la "moda" y el gusto por las cosas mexicanas que se había desarrollado en el norte durante las décadas de 1920 y 1930. Esta tendencia surgió gracias a la curiosidad de los artistas e intelectuales progresistas norteamericanos respecto al desarrollo de la sociedad mexicana tras la revolución de 1910-1917. El movimiento muralista mexicano generó gran interés entre ellos, y el modelo de un arte patrocinado por el Estado tendría más tarde una influencia innegable sobre el desarrollo de proyectos de murales públicos auspiciados por el Nuevo Trato del presidente Franklin Delano Roosevelt. La "Mexican vogue", la presencia de Orozco y otros muralistas mexicanos en Estados Unidos y los viajes de sus homólogos norteamericanos a México durante estos años fueron parte de un periodo de intenso intercambio cultural entre las dos naciones vecinas, que no por casualidad, se dio en el contexto de la reformulación de la política estadounidense

ter with the United States would not have given him pause in contemplating traveling north in 1927. He certainly knew his choice to emigrate again was fraught with the risk of potential failure, as well as the promise of unknown rewards, as any border crossing or pushing of boundaries, whether literal or metaphorical, carries with it the possibility of conflict, ambiguity, disappointment, misunderstanding, and a forced reflection upon one's own identity and assumptions. What ultimately made the prospect of emigration again attractive was not only the promise of an exhibition of his drawings of the Mexican Revolution and his determination to continue a career as a public artist after the dwindling of commissions in Mexico. It was also Orozco's keen awareness of the changed circumstances for the reception of Mexican art in the United States and his own enhanced reputation after the passage of ten years.

Orozco was the first of the Mexican muralists to emigrate to the north at that time—arriving before either of his compatriots Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros and staying for a much longer period—and he came with a reputation as one of the best known painters associated with the Mexican mural movement that had blossomed in the 1920s under the auspices

of the post-revolutionary governments.<sup>3</sup> In addition, he arrived at an historical juncture of great ferment, and later equally great turmoil, making him a witness to an extraordinary age of contrasts: jazz-era New York of the late 1920s with the cultural and economic effervescence and upward reaching building boom characterized by the skyscraper, followed by the stock market crash, the Great Depression, and the rumblings of world war. Moreover, he and other Mexican artists were able to take advantage of and indeed fuel a "vogue" and taste for things Mexican that had developed in the north during the 1920s and 1930s. This trend was sparked by curiosity among progressive U.S. intellectuals and artists regarding the developments in Mexican society after the Revolution of 1910-1917. The Mexican mural movement garnered great interest among them, and its model of state-sponsored art would later have an undeniable influence on the development of public mural projects under President Franklin Delano Roosevelt's New Deal. Indeed, the Mexican vogue, the presence of Orozco and other Mexican

muralists in the United States, and the travels of their U.S. counterparts to Mexico all formed part of a period of intense cultural exchange between the neighboring countries, which not coincidentally took place in the context of the reformulation of U.S. policy toward Latin America, best represented by Roosevelt's Good Neighbor policy.<sup>4</sup>

But far from being merely a story of an artist of some renown taking advantage of ripe circumstances, Orozco's extended stay in the United States would prove deeply transformative for him on numerous levels—personal, artistic, intellectual, economic, and social. What I hope to suggest here, in introductory and

<sup>4</sup> For the Mexican "vogue" and the phenomenon of cultural exchange, see James Oles, ed., *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947* (Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1993); Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* (Tuscaloosa: U. of Alabama Press, 1992), and Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art," in *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (New York: Bronx Museum of Arts/Abrams, 1988), 184-194. This exchange was often far from politically neutral, being used, for example, as a diplomatic tool during World War II to help cement Latin American loyalty to the Allied cause. However, Anna Indych-López has convincingly argued in her recent book that this political context has provided perhaps an overly powerful and convenient lens through which to read the muralists' work in the United States, occluding more subtle artistic gestures and exhibition strategies; *Muralism Without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940* (Pittsburgh: U. of Pittsburgh Press, 2009).

hacia Latinoamérica, representada por la política del Buen Vecino de la administración Roosevelt.<sup>4</sup>

Pero más allá de ser meramente la historia de un artista de cierto renombre que aprovecha las circunstancias más propias, la prolongada estancia de Orozco en Estados Unidos le resultará profundamente transformadora en los niveles personal, artístico, intelectual, económico y social. Lo que pretendo describir aquí, de manera panorámica e introductoria, es la multiplicidad de dimensiones de los siete años de Orozco en

<sup>4</sup> Para la "Mexican vogue y el fenómeno del intercambio cultural, véanse James Oles, ed., *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1993); Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* (Tuscaloosa: U. of Alabama Press, 1993), y Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art", en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (New York: Bronx Museum of Arts/Abrams, 1988), pp. 184-194. Este intercambio a menudo estaba lejos de ser políticamente neutral y fue utilizado, por ejemplo, como un arma diplomática durante la Segunda Guerra Mundial para ayudar a afianzar la lealtad de América Latina a la causa de los aliados. Sin embargo, Anna Indych-López ha argumentado convincentemente en su reciente libro que este contexto político ha proporcionado quizás un lente demasiado poderoso y conveniente para leer la obra de los muralistas en Estados Unidos impidiendo el examen cuidadoso de gestos artísticos y estrategias de exposición más sutiles; *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940* (Pittsburgh: U. of Pittsburgh Press, 2009).

Estados Unidos, de 1927 a 1934: su trayectoria artística, sus negociaciones dentro de un mercado del arte desconocido y patrocinios desconocidos, las transformaciones estéticas y temáticas de su obra y los nuevos contactos e intercambios intelectuales que estableció. En otras palabras, expondré algunos de los hechos más sobresalientes y complejos de su cruce de fronteras hacia Estados Unidos y dentro de ese país.

El encuentro de Orozco durante estos años con una cultura nueva y extraña puso a prueba sus límites y le inspiró una obra notable en su diversidad, dinamismo y naturaleza exploratoria—desde sus comisiones de murales en Pomona College, la New School for Social Research y Dartmouth College, hasta los cientos de trabajos de formato pequeño que incluyen pinturas de caballete, dibujos, acuarelas, grabados y estudios preparatorios para los murales. Este intervalo crítico en Estados Unidos, que hasta recientemente había sido poco estudiado, representó un periodo de gran experimentación y de intensos encuentros intelectuales y artísticos. Se trata de un capítulo crucial en su carrera, un puente, apenas reconocido, entre su obra temprana realizada en México, especialmente sus frescos sobre temas de la Revolución comisionados por el Estado, y lo que general-

mente se considera su periodo de madurez que inicia con su regreso a México en 1934, consagrado como artista público de fama internacional.<sup>5</sup>

La carrera temprana de Orozco en México estuvo fuertemente marcada, tanto en su ritmo como en sus preocupaciones, por la Revolución. El conflicto interrumpió su formación académica y más tarde le infundió un nuevo significado tanto a su obra de formato pequeño como a la pintura pública monumental que su mentor Gerardo Murillo promovía ya como el nuevo camino para el arte nacional, antes del estallido de la guerra. Durante la Revolución, Orozco trabajó registros muy distintos, produciendo desde las sombrías acuarelas de la serie *La casa del llanto*, hasta las caricaturas políticas para periódicos de la oposición. Sus caricaturas satirizaban tanto a figuras

reaccionarias como revolucionarias, y su facilidad para el género, aunada a su mordaz perspectiva crítica sobre el poder político y la sociedad contemporánea serían constantes a lo largo de su carrera. Estos puntos de vista fueron influidos por sus experiencias directas de la brutalidad de la revolución cuando huyera de la ciudad de México, en 1915, con el líder revolucionario Venustiano Carranza y sus seguidores. Al regreso de su viaje a Estados Unidos en 1917, Orozco desarrollaría un repertorio de temas revolucionarios en su obra de formato pequeño. Más tarde adaptaría estos temas a su obra mural cuando, en 1923, estuvo entre los primeros pintores comisionados por el gobierno del presidente Álvaro Obregón para decorar los principales edificios públicos, una iniciativa que ligó estrechamente el muralismo mexicano a las ideologías y objetivos del Estado posrevolucionario. La obra más importante de Orozco en este periodo, los murales de los tres pisos de la Escuela Nacional Preparatoria en la ciudad de México (1923-1926), rara vez celebra los triunfos del conflicto o de la historia de México en términos heroicos, a diferencia de los frescos de algunos de sus colegas. En la Preparatoria, Orozco le otorgó un registro distintivo al programa mural de cada uno de los pisos,

panoramic terms, are the multiple dimensions of Orozco's seven years in the United States from 1927 to 1934: his artistic trajectory, his negotiation of unfamiliar art markets and patronage, his aesthetic and thematic transformations, and the new intellectual contacts and exchanges that he established. Or, to say it differently, I aim to lay out some of the most salient and complex instances of his border crossing into and within the United States.

Orozco's fresh encounter during these years with a new and unfamiliar culture tested his boundaries, inspiring work that is remarkable in its diversity, dynamism, and exploratory nature—from his public mural commissions at Pomona College, the New School for Social Research, and Dartmouth College to hundreds of small format works, including easel paintings, drawings and watercolors, prints, and preparatory studies for murals. This critical and, until recently, understudied interlude in the United States represents a period of great experimentation and intellectual and artistic encounter for Orozco. Moreover, this chapter in his career forms the crucial, and often not fully acknowledged, bridge between Orozco's early work in Mexico, especially his well-known government-commissioned frescoes on Mexican revolutionary themes, and what is generally viewed as his mature period inaugurated by his return to

Mexico in 1934 as a celebrated public artist with an established international reputation.<sup>5</sup>

Orozco's early career in Mexico was strongly marked, in both its rhythm and its preoccupations, by the Revolution. The conflict interrupted his academic training and later infused new meaning into both his small format work and the monumental public painting that his mentor, Gerardo Murillo, was already promoting as a new path for national art before the outbreak of the war. During the Revolution Orozco worked in various artistic registers, producing the somber watercolors of the *House of Tears* series as well as embarking on a career as a political caricaturist for opposition newspapers. His cartoons frequently skewered both reactionary and revolutionary figures, and his facility for caricature and his bitingly critical perspective on political power and contemporary society would remain constants throughout his career. These views were certainly influenced by

<sup>5</sup> In addition to Hurlbut's important early treatment from 1989, some recent book-length studies and catalogues that have begun to rectify this gap in scholarship on Orozco include the Anreus, Hood Museum, and Indych-López volumes noted above, as well as Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres* (México: UNAM-HIE, 2008) and the catalogue *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*, Deborah Cullen, ed. (New York: Museo del Barrio in association with Yale University Press, 2009).

his direct experience of the brutality of the Revolution in 1915, when he fled Mexico City during the civil war with the revolutionary leader Venustiano Carranza and his supporters. Upon his return from his 1917 trip to the United States, Orozco would develop a repertoire of revolutionary themes in his small format work. He would later adapt these subjects for his public work when, in 1923, he was among the first painters to be commissioned by President Álvaro Obregón's government to produce mural decorations on major public buildings, an initiative that closely linked Mexican muralism with the ideals and goals of the post-revolutionary Mexican state. Orozco's major work of this period, the murals on the three floors of the National Preparatory School in Mexico City (1923-1926), rarely celebrated the triumphs of the conflict or of Mexican history in heroic terms, unlike the frescoes of some of his colleagues. He instead treated each floor as a distinctive register, with its own stylistic character, mood, and subjects, addressing the Revolution at oblique angles. Already the stylistic eclecticism of Orozco is apparent in these murals, as is his unwillingness to follow any dictated program, whether artistic or political.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> For Orozco's early career, see Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925* (New Haven/London: Yale University Press, 1963), 208-240, 280-293.

In 1926, shortly after the completion of the Preparatory School commission, Orozco fell from favor as a mural painter following a change of political climate and the ascendance of Rivera, Orozco's great rival, as the government's chosen mural artist. These circumstances set the stage for Orozco's creation of an extensive ink drawing series entitled *Mexico in Revolution* (1926-28) that would, somewhat ironically, provide part of the impetus for his second trip to the United States in 1927. In an effort to raise Orozco's spirits given the dim prospects for new government mural commissions, his friend Anita Brenner, a journalist and art critic, urged him to make the drawings based on his memory of the Revolution, telling him they were intended for a U.S. client.<sup>7</sup> With this in mind, Orozco created a new hybrid form within his body of work that combined the intimate format and ink medium of his political caricatures with the monumental qualities and somber themes of his revolution-

<sup>7</sup> The series was originally titled *Horrors of the Revolution* in emulation of Francisco Goya's *Disasters of War*. For a comprehensive reading of Orozco's series and the circumstances surrounding its creation, see Indych-López, 12-74, and the related article, Anna Indych, "Made for the USA: Orozco's *Horrors de la Revolución*," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM, México), otoño, año/vol. xxiii, número 079, 153-164. Brenner's book *Idols Behind Altars* (1929) was one of the first English language volumes to explicate developments in Mexican art for U.S. audiences.

con estilos, atmósferas y temas propios que abordan la revolución desde ángulos oblicuos. El eclecticismo estilístico de Orozco es ya evidente en esos murales, como lo es su negativa a seguir esquemas impuestos, ya fueran artísticos o políticos.<sup>6</sup>

En 1926, poco después de terminar la comisión de la Escuela Preparatoria, Orozco cayó del sitio en que se encontraba como pintor de murales debido al cambio en el ambiente político y por el ascenso de Rivera, su gran rival, a muralista elegido del gobierno. Estas circunstancias habilitaron el escenario para que Orozco produjera una vasta serie de dibujos en tinta titulada *México en la Revolución* (1926-1928) que irónicamente, constituiría parte de la razón de su segundo viaje a Estados Unidos en 1927. En un esfuerzo por animar el espíritu de Orozco, en vista de las magras comisiones para ejecutar murales por parte del gobierno mexicano, su amiga, la periodista y crítica de arte Anita Brenner, lo impulsó a realizar esos dibujos basados en sus recuerdos de los hechos de la

Revolución, diciéndole que ya había un comprador en Estados Unidos.<sup>7</sup> Orozco creó, entonces, un nuevo híbrido en el corpus de su obra, que combinaba el formato íntimo y la tinta propios de sus caricaturas políticas con las cualidades monumentales y los temas sombríos de sus murales revolucionarios. En estos dibujos, Orozco se enfocó en el cuerpo humano —de víctimas y victimarios, heridos y cadáveres— como elemento clave y simbólico de sus reflexiones sobre la historia y el legado de la Revolución. Esos cuerpos la retratan no como evento heroico sino como un conflicto caracterizado por un sufrimiento profundo, interminables ciclos de violencia y confrontaciones brutales entre facciones políticas y clases sociales.<sup>8</sup>

El supuesto cliente para estas obras era ficticio. Se trataba de un ardido de Brenner, convencida de que el orgullo de Orozco

<sup>6</sup> Para la carrera temprana de Orozco véase Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925* (New Haven/London: Yale University Press, 1963), pp. 208-240, 280-293.

<sup>7</sup> La serie fue titulada originalmente *Horrores de la Revolución* emulando los *Desastres de la Guerra* de Francisco Goya. Para una lectura amplia sobre la serie de Orozco y las circunstancias que rodearon su creación, véanse Indykch-López, pp. 12-74, y el ensayo relacionado, Anna Indykch, "Made for the USA: Orozco's *Horrores de la Revolución*", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM, México), otoño, año/vol. xxiii, número 079, pp. 153-164. El libro de Brenner *Idols behind Altars* (1929) fue uno de los primeros volúmenes en inglés que explicaron el desarrollo del arte mexicano para el público norteamericano.

<sup>8</sup> González Mello, *La máquina de pintar*, pp. 128-131.

ary murals. In these drawings, Orozco focused on the human body—victimizers and victims, the wounded and corpses—as the key symbolic element in his reflections on the history and legacy of the revolution. They portray it not as a heroic event but as a conflict characterized by deep sorrow, endless cycles of violence, and confrontations between social classes and factions.<sup>8</sup>

Brenner's U.S. client was in fact fictitious, a ruse concocted in the belief that Orozco's pride would keep him from selling her the drawings directly. However, Brenner's promise to arrange an exhibition of these works in New York presented part of the justification for Orozco's migration north in 1927. The exhibition never came to pass under Brenner's auspices, but this corpus of powerful images would nonetheless bring Orozco his first attention and patrons in the United States, among them Alma Reed, his future agent, Eva Sikelianos, an American actress and dancer who hosted the Delphic Circle, an influential New York intellectual salon that Orozco attended, and Juliana Force, later the first director of the Whitney Museum of American Art. The drawings were exhibited widely in New

York galleries, and later nationally, and because of their popularity Orozco continued to add to the series during his first years in the United States, so that the drawings eventually numbered more than fifty.<sup>9</sup>

This mixture of genres specifically for a U.S. audience had the important role of continuing to break the boundaries between low and high art elements of Orozco's previous work and in particular elevating his small format drawings beyond the popular genre of caricature. It also signaled other borders to be breached as Orozco physically made his way north. Orozco arrived in New York with some established contacts Brenner for one and the Mexican writer José Juan Tablada, whose newspaper columns over the previous years had done much to lay the groundwork for the "Mexican invasion."<sup>10</sup> However, Orozco's first months in the city—as he settled into spartan apartments on Riverside Drive near Columbia University and later on West 22<sup>nd</sup> Street—seem to

<sup>9</sup> Indykch-López, 190, n. 15, estimates there were between fifty-five and sixty drawings in the series.

<sup>10</sup> One of Tablada's articles dubbed Orozco the "Mexican Goya," an epithet he did not favor; "José Clemente Orozco, the Mexican Goya," *International Studio* (March 1924): 492-500.

<sup>8</sup> González Mello, *La máquina de pintar*, 128-131.

le impediría venderle los dibujos a ella. No obstante, su promesa de organizar una exposición de estos trabajos en Nueva York fue una de las justificaciones de Orozco para migrar al norte en 1927. La exposición nunca ocurrió bajo los auspicios de Brenner; sin embargo, este conjunto de imágenes poderosas le atraería por primera vez la atención y el mecenazgo en Estados Unidos, entre ellos el de Alma Reed, su representante futura, el de Eva Sikelianos, bailarina y actriz, y anfitriona del Círculo Delfínico (un influyente salón de intelectuales en Nueva York al que Orozco asistía) y el de Juliana Force, quien sería la primera directora del Whitney Museum of American Art. Los dibujos fueron exhibidos ampliamente en galerías de Nueva York y más tarde en todo el país. En razón de su popularidad, Orozco continuó agregando dibujos a la serie durante sus primeros años en Estados Unidos, hasta que sumaron más de cincuenta.<sup>9</sup>

Esta mezcla de géneros, dirigida especialmente a un público norteamericano, fue clave al permitirle continuar rompiendo

los límites entre los elementos de arte culto y arte popular de su obra anterior y llevar sus dibujos de formato pequeño más allá del género popular de la caricatura. También le señala otras fronteras por infringir en su trayecto físico hacia el norte. Orozco llegó a Nueva York con algunos contactos ya establecidos—en principio Brenner, pero también el escritor mexicano José Juan Tablada, cuyas columnas periodísticas habían ayudado a establecer en los años previos las bases para la "invasión mexicana".<sup>10</sup> Sin embargo, los primeros meses de Orozco en la ciudad—primero en un espartano departamento en Riverside Drive, cerca de Columbia University, y más tarde en West 22<sup>nd</sup> Street—parecen haberle sido especialmente solitarios y difíciles, en tanto se desplazaba por una ciudad cambiada y en un mercado del arte y un sistema de galerías desconocidos. Reticente e introvertido (a diferencia de Rivera, voluble y amigo de la publicidad), Orozco habría de construir una comunidad artística e intelectual durante su primer año en Estados Unidos.

<sup>10</sup> En uno de sus artículos Tablada apodó a Orozco el Goya Mexicano, epíteto que él no agradeció; "José Clemente Orozco, the Mexican Goya", *International Studio* (March 1924): pp. 492-500.

single work. Excited by the potential of printmaking, a new medium for him that suited his talents as a draftsman, Orozco wrote to his friend and fellow muralist Jean Charlot.

The first lithograph! It came out very well; now I have drawn two more and tomorrow I'll take them to the printer. I am delighted with the new method, a very interesting toy; it will keep me busy.<sup>12</sup>

Printmaking not only kept Orozco challenged and occupied, but brought him commercial and critical success, garnering him consistent economic support during the lean Depression years and earning him accolades from the American Institute of Graphic Arts as early as 1929 for the print *Requiem* [ 86 ]. This lithograph depicted a Mexican theme, like the vast majority of the twenty-one that Orozco produced between 1928 and 1934.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Orozco, *The Artist in New York*, 44, March 20, 1928.

<sup>13</sup> Clemente Orozco, *José Clemente Orozco: Graphic Work* (Austin: U. of Texas Press, 2004) and John Ittmann, "José Clemente Orozco," in *Mexico and Modern Printmaking: A Revolution in the Graphic Arts, 1920 to 1950*. John Ittmann, ed. (Philadelphia/San Antonio: Philadelphia Museum of Art/McNay Museum in association with Yale University Press, 2006), 126-143, represent the latest thinking on Orozco's prints. I follow Ittmann (126) here in the total number of prints from this period. Orozco's prints were honored

Pero al principio, sin esta compañía, sin galería donde vender su trabajo ni comisiones para murales, Orozco empezó la exploración voraz de la efervescente metrópoli moderna —de su geografía, su vida nocturna y sus habitantes, desde Coney Island hasta Harlem, de Little Italy a Chinatown; de su nuevo rostro arquitectónico rediseñado por las hazañas de la ingeniería de los años veinte y de sus galerías de arte y sus museos.<sup>11</sup> Para la primavera de 1928, a sólo unos meses de su llegada, estas experiencias habían comenzado a expresarse en su experimentación con la litografía y la incorporación de temas estadounidenses a su arte. Una de sus primeras litografías, *Vaudeville en Harlem* [93], combina de manera concisa estas dos innovaciones. Emocionado por el potencial de la impresión, una técnica nueva para él pero adecuada a su talento como dibujante, Orozco le escribió a su amigo y compañero muralista Jean Charlot: “¡La primera litografía! salió muy bonita; ya tengo dibujadas otras dos y

mañana las llevo con el impresor. Estoy encantado con el nuevo procedimiento, un juguete divertidísimo; tengo para rato”<sup>12</sup>

Hacer impresiones mantuvo a Orozco motivado y trabajando, y le trajo éxito con la crítica y el mercado, procurándole un apoyo económico consistente durante los difíciles años de la Depresión y llevándolo muy pronto, en 1929, a obtener el galardón del American Institute of Graphic Arts por *Requiem*. Esta litografía representa un tema mexicano, al igual que la mayoría de las 21 producidas por Orozco entre 1928 y 1934.<sup>13</sup> La mayor parte de estos grabados se basan en dibujos de la serie *México en la Revolución*. Éste es el caso de *Requiem* mientras otros son fragmentos de los murales más conocidos de la Escuela Nacional Preparatoria, como *Tres generaciones y Aflicción*.

<sup>12</sup> Orozco, *El Artista en Nueva York*, p. 64, el 20 de marzo de 1928.

<sup>13</sup> Clemente Orozco, *José Clemente Orozco: Graphic Work* (Austin: U. of Texas, 2004) y John Ittmann, “José Clemente Orozco”, en *Mexico and Modern Printmaking: A Revolution in the Graphic Arts, 1920 to 1950*. John Ittmann, ed. (Philadelphia/San Antonio: Philadelphia Museum of Art/McNay Museum in association with Yale University Press, 2006), pp. 126-143, representan las últimas reflexiones sobre los grabados de Orozco. Aquí sigo a Ittmann (p.126) en cuanto al número total de grabados de este período. Los grabados de Orozco fueron honrados con su inclusión en la exposición anual itinerante del Instituto *Fifty Prints of the Year* en 1929 (*Requiem*), 1930 (*Tres Generaciones*) y en 1931 (*Revolución*); Ittmann, p. 126; pp. 275-76, n. 3.

<sup>11</sup> Orozco detalla estas exploraciones en su autobiografía (pp. 85-87) y en sus cartas a Jean Charlot; José Clemente Orozco, *El Artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos)*, ed. orig. 1971. Prólogo de Luis Cardoza y Aragón. Apéndices de Jean Charlot (México, DF: Siglo XXI, 1993).

Most of the prints were based on drawings from the *Mexico in Revolution* series, as is the case with *Requiem*, or on fragments of compositions from Orozco's best-known Mexican murals at the National Preparatory School, like *Three Generations* and *Grief* [85]. These prints usually portrayed dignified, and often tragic, Mexican subjects recognizable as part of the artist's repertoire. In order to appeal to a wider U.S. audience, Orozco chose to reproduce the least violent works from his drawing series, or, in the case of images from his murals, softened their specific political charge by removing them from their original compositional context. Moreover, the moderate prices and mass distribution of Orozco's prints allowed him to reach this wider audience and to access new commercial avenues for his art that did not depend solely on the established system of fine art galleries. Rather they were sold through small bookshop-galleries such as Weyhe Gallery and later at Delphic Studios, the gallery Orozco's agent Alma Reed opened in fall 1929.<sup>14</sup>

with inclusion in the Institute's annual touring exhibitions *Fifty Prints of the Year* in 1929 (*Requiem*), 1930 (*Three Generations*), and 1931 (*Revolution*); Ittmann, 126; 275-76, n. 3.

<sup>14</sup> For a concise overview of the importance of the Weyhe Gallery to the success of Mexican artists working in the United States, see Innis Howe Shoemaker, “Crossing Borders: The Weyhe Gallery and the Vogue for Mexican Art in the United States, 1926-1940,” in *Mexico and Modern Printmaking*, 23-54.

Orozco's Mexican-themed prints proved successful partly because they coincided in some respects with certain U.S. tastes concerning Mexican art. This fact raises important issues regarding the expectations placed upon Orozco and other Mexican artists working in the United States and the borders of Orozco's artistic identity as a Mexican under these circumstances. A vision of Mexico as romantic and primitive, untouched by time or modernity, represented a strong trend within the Mexican vogue. In the arts, this often translated into a U.S. taste for the folkloric, handcrafted, and picturesque. Orozco perceived the complexities of this problem soon after arriving in New York and associated it closely with Rivera's artistic camp and his knack for publicity. In one of many letters addressing this topic Orozco writes:

This is a very hard struggle. As far as painting is concerned, it is necessary to start over again and get rid of every trace of ‘Mexican’ if one wants to have a personality of his own, because otherwise we shall be forever [seen as] ‘Rivera's disciples’.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Orozco, *The Artist in New York*, 34-35, February 22, 1928.

Estos grabados representan temas mexicanos dignos, y con frecuencia trágicos, reconocibles como parte del repertorio del artista. A fin de hacerlos atractivos para un público norteamericano más amplio, Orozco decidió reproducir las imágenes menos violentas de esa serie de dibujos y, en el caso de las procedentes de sus murales, suavizarles su carga política específica sacándolas de su contexto compositivo original. Además, los precios módicos y la distribución masiva le permitieron a Orozco llegar a un público más extenso y acceder a nuevas vías comerciales independientes del sistema establecido: las librerías-galería pequeñas como la Weyhe Gallery y más tarde Delphic Studies abierta por Alma Reed, representante de Orozco, en el otoño de 1929.<sup>16</sup>

Los grabados de temas mexicanos realizados por Orozco tuvieron éxito en parte porque coincidían en algunos aspectos con cierto gusto estadounidense concerniente al arte mexicano. Este hecho plantea cuestiones importantes con relación a las expecta-

<sup>14</sup> Para una visión general y concisa de la importancia de la Weyhe Gallery para el éxito de los artistas mexicanos que trabajaron en Estados Unidos, véase Innis Howe Shoemaker, “Crossing Borders: The Weyhe Gallery and the Vogue for Mexican Art in the United States, 1926-1940”, en *Mexico and Modern Printmaking*, 23-54.

<sup>15</sup> Orozco, *El Artista en Nueva York*, p. 47, el 22 de febrero de 1928.

<sup>16</sup> Orozco, *op. cit.*, p. 60.

tivas depositadas en Orozco y otros artistas mexicanos que trabajaban en Estados Unidos y a fronteras de la identidad artística de Orozco como un mexicano en esas circunstancias. La visión de México como romántico y primitivo, intocado por el tiempo y la modernidad, representaba una fuerte tendencia dentro de la *Mexican vogue*. En las artes, se tradujo con frecuencia en el gusto norteamericano por lo folclórico, lo artesanal y lo pintoresco. Orozco percibió la complejidad de esta problemática poco después de haber llegado a Nueva York, y la relacionó al *camp* de Rivera y a su garra para la publicidad. En una de sus cartas sobre el asunto Orozco escribió: “La lucha es muy dura. En lo que se refiere a la pintura hay que empezar de nuevo y quitarse de encima toda huella de ‘mexicano’ si se desea llegar a tener personalidad propia, pues de lo contrario seremos para siempre ‘discípulos de Rivera’”.<sup>17</sup> Y más tarde expresa su deseo de que eventualmente cada artista mexicano “valdrá por sí mismo, personalmente y no por lo exótico-pintoresco-renacentista-mexicano-Riveriano”.<sup>18</sup>

And later Orozco expresses his desire that eventually each Mexican artist “will be judged for himself alone, and not of his exotic-picturesque-renascentist-Mexican-Riverian quality.”<sup>19</sup>

Of course Orozco's success in the United States rested partly on his strategic deployment of his “Mexican identity” and his use of Mexican subject matter, yet he clearly chafed against dominant expectations regarding the formal and thematic characteristics of Mexican art. While Orozco did not retreat from exploring U.S. subjects and eventually experimented with modernist pictorial styles, he seems to have realized the necessity to continue producing easel paintings and murals with Mexican themes, subjects that in the end still held great resonance for him as an artist, as well as great appeal for the art market. During the early 1930s, for example, he created an important group of easel paintings reassessing revolutionary figures such as Emiliano Zapata and Francisco “Pancho” Villa that would serve as a basis for his development of related themes in his murals.<sup>20</sup> However, as early as 1929 he had also begun to pro-

duce images of the Mexican landscape and rural populations that were absent of any specific reference to the Revolution or other political activity, such as *Mexican Hills* [96] and *Mexican Pueblo* [96], both from 1932. These types of paintings sold quickly to U.S. private collectors, and while endowed with an admirable sense of stability and permanence and lacking the picturesque and exotic qualities Orozco perceived in Rivera's work, they nonetheless appear to have been a concession of sorts to the U.S. art market. In the contrast between these landscape paintings and those that address the violence and complex legacy of the Revolution, we see Orozco grappling with the significance of Mexican imagery in a new context and the demands of a new audience and art patronage.

Orozco's encounter with European and U.S. trends in contemporary art while in New York and his eventual adaptation of some of these artistic strategies for use in his work also seems to have been part of his larger effort to forge a new artistic identity of his own. Unlike Rivera and Siqueiros, Orozco had not traveled to Europe early in his career and so was not able to engage directly with modern art movements that developed there before and after World War I. Thus his exposure to such trends in New York held particular significance and marked

El éxito de Orozco en Estados Unidos se basó, por supuesto, en el despliegue estratégico de su “identidad mexicana” y en su uso de contenidos temáticos asociados con esta, aunque relativizara las expectativas dominantes respecto a las características temáticas y formales del arte mexicano. Mientras que no se privó de explorar temas estadounidenses y de experimentar con estilos pictóricos modernistas, Orozco se percató de la necesidad de producir pintura de caballete y murales con temas mexicanos, que finalmente tenían resonancia para él como artista y resultaban atractivos al mercado. Así principios de los años treinta creó un importante conjunto de pinturas que revalorizaban figuras revolucionarias como Emiliano Zapata y Francisco “Pancho” Villa y que le servirían de base para desarrollar temas afines en futuras comisiones murales.<sup>17</sup> Sin embargo, ya en 1929 había empezado a producir imágenes del paisaje mexicano y la población rural que carecían de referencias a la Revolución o a cualquier actividad política, como *Colinas mexicanas y Pueblo mexicano*, 1932. Este tipo de pin-

turas se vendió rápidamente en Estados Unidos a coleccionistas privados, y aun cuando exhibían un sentido admirable de estabilidad y permanencia y carecían de las cualidades exóticas y pioneras que Orozco percibía en el trabajo de Rivera, parecen haber sido una especie de concesión al mercado del arte norteamericano. En el contraste entre estos paisajes y aquellos que tratan sobre la violencia y el complejo legado de la Revolución, vemos a un Orozco que forcejea con los significados de la imaginación mexicana en un nuevo contexto y las demandas de un nuevo público y nuevos patrocinadores.

El encuentro de Orozco con tendencias estadounidenses y europeas en el arte contemporáneo en Nueva York y su eventual adaptación de algunas de estas estrategias en su trabajo, también parecen formar parte de un esfuerzo mayor por forjarse una nueva identidad artística. A diferencia de Rivera y Siqueiros, Orozco no había viajado a Europa en los inicios de su carrera, de manera que no se involucró directamente en los movimientos del arte moderno desarrollados ahí antes y después de la Primera Guerra Mundial. Por lo tanto, su exposición a tales tendencias en Nueva York fue particularmente significativa y marcó su primer diálogo sostenido con el arte moderno,

<sup>17</sup> Renato González Mello, “Orozco in the United States: An Essay on the History of Ideas”, en *José Clemente Orozco in the United States*, pp. 22-61; véase pp. 49-51.

his first sustained dialogue with modern art, which would have a lasting, if idiosyncratic, impact on his work. Although Orozco had been an avid and highly opinionated museum and gallery visitor since his first days in New York, it was not until 1929 that he overcame some of his skepticism about the relevance of movements such as cubism, expressionism, and surrealism to contemporary Mexican art and began experimenting with and synthesizing their characteristics in his own work.<sup>18</sup> However, he did this promiscuously, without allegiance to any movement or style, employing them to suit his own ends. For example, in *That Night* [ 110 ] and *Mannequins* [ 111 ], both oil paintings from 1930, he explores the “paraphernalia” and uncanny effects of surrealism, although there is no evidence that he had any interest in psychoanalysis and its exploration of the unconscious and sexuality that were so integral to the surrealist movement.<sup>19</sup> A comparison of two paintings entitled

*Elevated* [ 107 ] (1928 and 1929-30), depicting Victorian-era stations on the elevated railway lines that operated in Manhattan and some boroughs, shows the vast change in Orozco's stylistic approach and repertoire prompted by his engagement with modernisms. The somber image from 1928 focuses on the geometric forms and obstructive presence of the station, while the painting from a little more than a year later, one of Orozco's most abstract works, uses expressionistic contrasts of bright color and distorts and flattens the station's distinctive architectural features almost beyond recognition, yet giving it a carnivalesque quality suggestive of the movement and roar of the train itself. In pushing his own boundaries and preconceptions about what he thought were the appropriate sources for contemporary Mexican art, Orozco in the process enriched his artistic vocabulary. Through these means, he also found another way to try to negotiate a place in the international art world without conforming to any easy definitions of what constituted Mexican or U.S. art.

As these last two works suggest, Orozco sustained an interest in U.S. urban subjects, especially the modern city and its inhabitants, throughout his time in the United States. In fact, he had devoted his very first easel paintings in New York, dating

<sup>18</sup> Orozco's letters to Charlot are filled with his discoveries and strong opinions. Dawn Ades addresses Orozco's exploration of modernisms in his portable work in “Orozco and Modern [Easel] Painting: New York, 1927-1934,” en *José Clemente Orozco in the United States*, 244-259.

<sup>19</sup> Quote from *Parnassus*, vol. 2, no. 2 (February 1930), 7, as cited in *José Clemente Orozco in the United States*, 324. Ades, “Orozco and Modern [Easel] Painting,” 245.

uno que habría de tener un impacto duradero, si bien idiosincrático, en su obra. Aunque Orozco había sido un visitante de galerías y museos ávido y crítico desde sus primeros días en Nueva York, no fue hasta 1929 que superó un poco del escepticismo sobre la relevancia de movimientos tales como el cubismo, el expresionismo y el surrealismo para el arte mexicano contemporáneo y empezó a experimentar y a sintetizar sus características en su propio trabajo.<sup>18</sup> Sin embargo, lo hizo indistintamente, sin lealtad hacia ningún movimiento o estilo, empleándolos para alcanzar sus propios fines. Por ejemplo, en *Aquella noche*, y *Maniquíes*, óleos ambos de 1930, explora la “parafernalia” y los efectos ominosos del surrealismo, aunque no hay evidencia de que tuviera ningún interés en el psicoanálisis y en su exploración del inconsciente y la sexualidad, elementos integrales del movimiento surrealista.<sup>19</sup> Dos pinturas tituladas *Elevado* (1928 y 1929-1930), donde se representan es-

<sup>18</sup> Las cartas de Orozco a Charlot están llenas de sus descubrimientos y poderosas opiniones. Dawn Ades estudia las exploraciones de los modernismos realizadas por Orozco en su obra portátil en “Orozco and Modern [Easel] Painting: New York, 1927-1934” en *José Clemente Orozco in the United States*, pp. 244-259.

<sup>19</sup> Cita de *Parnassus*, vol. 2, no. 2, (febrero 1930), p. 7, cita tomada de *José Clemente Orozco in the United States*, p. 324. Ades, “Orozco and Modern [Easel] Painting”, p. 245.

taciones de tren en las vías elevadas victorianas que operaban en Manhattan y en otros barrios, muestran el enorme cambio en el enfoque estilístico de Orozco y en su repertorio provocado por su compromiso con el modernismo. La sombría imagen de 1928 se enfoca en formas geométricas y en la presencia obstructiva de la estación, mientras que la pintura de poco más de un año más tarde, una de las obras más abstractas de Orozco, utiliza contrastes expresionistas de colores brillantes y distorsiona y aplana los rasgos arquitectónicos de la estación hasta casi dejarlos irreconocibles, dándole no obstante una cualidad carnavalesca y sugerente del movimiento y estruendo del tren mismo. Al empujar sus propios límites e ideas preconcebidas acerca de lo que él pensaba eran los orígenes apropiados del arte contemporáneo mexicano, Orozco enriqueció su vocabulario artístico. A través de estos medios encontró también otra manera de negociar un lugar en el mundo internacional del arte sin conformarse a ninguna definición fácil sobre el arte mexicano o norteamericano.

Según sugieren estas dos últimas obras, a lo largo de esta temporada en Estados Unidos, Orozco mantuvo un interés sostenido en los temas urbanos norteamericanos, especial-

from 1928 and early 1929, to just these themes. Moody pieces such as *Queensboro Bridge* [ 104 ] and *Eighth Avenue* [ 105 ], indebted in their palette and painterly quality to the American Ashcan School, reveal Orozco's fascination with the mechanical and architectural forms of the modern city and the movement of urban life within it. Yet these paintings remain quite distinct from works with similar themes by U.S. artists, such as Joseph Stella's images of the Brooklyn Bridge, since Orozco's U.S. contemporaries like Stella tended to celebrate the upward reach of the Manhattan skyline as a symbol of U.S. progress and modernity.<sup>20</sup> Orozco's different, and frankly ambivalent, approach to these subjects suggests both his fascination and repulsion regarding contemporary U.S. life, even from his earliest encounters with the metropolis. In works like *Fourteenth Street*, Orozco presents an early commentary on the lack of human interaction and solidarity in U.S. urban life by combining a characteristic skyline and canyon of buildings with the portrayal of various “American types” composed in the foreground, in this case female office workers and shoppers who proceed busily and aloofly on their way. However, with the on-

set of the Depression, Orozco's perspective upon these themes tended toward two modalities. On the one hand, he produced critical or satirical works, like *Winter* (1932), which focused on the alienation and conformity of urban life, or he humorously skewed U.S. elites, as in *Committee on Art* of the same year. In contrast, Orozco also created poignant portraits of the urban poor and disenfranchised, such as the 1932 works *Three Heads* and *Unemployed* [ 113 ], that reflect a deeply empathetic engagement with contemporary social issues. This engagement could, exceptionally, veer toward the brutal in a print like *Hanged Black Men* [ 194 ], which addresses the horrors of lynching.<sup>21</sup>

Perhaps most significantly, in pushing his art beyond Mexican themes to include U.S. urban subjects, Orozco chose to engage with one of the major questions of the era regarding the role and effects of technology in contemporary life. In writings produced not long after coming to New York, Orozco claimed that the architecture of Manhattan represented a “new value” upon which future American art should be based, and that rather than Amer-

<sup>20</sup> Ades, “Orozco and Modern [Easel] Painting,” 245.

<sup>21</sup> See Deborah Cullen, “The Allure of Harlem: Correlations between *Mexicanidad* and the New Negro Movements,” in *Nexus New York*, 126-151, for Orozco's influence upon and engagement with African-American art movements during the interwar period.

mente en el de la ciudad moderna y sus habitantes. De hecho había consagrado sus primeras pinturas de caballete en Nueva York, realizada de 1928 a inicios de 1929, justamente a estos temas. Piezas caprichosas, tales como *Puente de Queensboro* y *Octava avenida*, las cuales deben su paleta y calidad pictórica a la Ashcan School revelan la fascinación de Orozco con las formas mecánicas y arquitectónicas de la ciudad moderna y el movimiento de la vida urbana. Estas obras son diferenciables de obras con temas similares realizadas por artistas estadounidenses, como la imagen del puente de Brooklyn de Joseph Stella. Los contemporáneos estadounidenses de Orozco como Stella solían celebrar la verticalidad de los edificios en el horizonte de Manhattan como símbolo del progreso y de la modernidad de Estados Unidos.<sup>20</sup> El enfoque de Orozco distinto y francamente ambivalente revelan tanto su fascinación como su repulsión ante la vida norteamericana contemporánea, desde sus primeros encuentros con la metrópoli. En obras como *Calle catorce*, Orozco ofrece un

<sup>20</sup> Ades, "Orozco and Modern [Easel] Painting", p. 245.

primer comentario en torno a la falta de interacción humana y de solidaridad en la vida urbana de Estados Unidos, mediante el horizonte característico y la profundidad de edificios con la representación de varios "tipos americanos", con mujeres oficinistas y compradores que se desplazan ensimismados. Sin embargo, con el inicio de la Depresión, la perspectiva de Orozco sobre estos temas se inclinó hacia otras dos modalidades. Por un lado, produjo una obra satírica y crítica, como *Invierno* (1932), enfocada en la alienación y conformismo de la vida urbana, o como *Comité de arte* (del mismo año), en el que se azuza humorísticamente a las élites estadounidenses. Y por otro, Orozco también creó retratos conmovedores de la pobreza urbana y de los desfavorecidos, tales como las obras de 1932 *Tres cabezas y Desempleados* [ 113 ], que reflejan un compromiso profundo y empático con asuntos sociales contemporáneos. Este compromiso pudo, excepcionalmente, girar también hacia la brutalidad como en el grabado *Negros aborciados* [ 194 ] donde trata los horrores de los linchamientos.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Véase Deborah Cullen, "The Allure of Harlem: Correlations between *Mexicanidad* and the New Negro Movements", en *Nexus New York*, pp. 126-151, para la influencia

ican painters, the "real American artists are the ones who make the machines."<sup>22</sup> In doing so, Orozco evinced an early confidence in the potential of technology to produce a rational, humane, and productive modern society and of architecture as a symbol of that modernity. However, as we have seen, even his early paintings belie these claims, and as the storm clouds of the Depression and of World War II gathered, his confidence in technology as a positive force waned. This could not be clearer than in the painting *The Dead* [ 114 ] (1931), a highly expressionistic work showing once powerful skyscrapers torn asunder by some unknown force, or in the Dartmouth murals (in panels such as *Modern Migration of the Spirit*), where Orozco's critique of the machine, technology, and nationalistic mechanized warfare dominates his portrayal of the failures of contemporary society and inauguates this as a major theme in his public work.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> First quote: Orozco, "New World, New Races and New Art," originally published in *Creative Art* (New York), vol. 4, no. 1 (Jan. 1929); second quote: Orozco, *The Artist in New York*, 32, January 4, 1928.

<sup>23</sup> On Orozco's attitudes toward technology in his U.S. paintings, see Renato González Mello, "Public Painting and Private Painting: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts, and Mural Studies," in *José Clemente Orozco in the United States*, 62-97, especially 68-77.

Al llevar su arte más allá de los temas mexicanos para incluir temas urbanos estadounidenses, Orozco decidió involucrarse en uno de los temas más importantes de la época: los roles y efectos de la tecnología en la vida contemporánea. En algunos escritos fechados poco después de llegar a Nueva York, Orozco declaró que la arquitectura de Manhattan representaba un "nuevo valor" sobre el cual debía basarse el futuro del arte norteamericano y que, más que los pintores, los "verdaderos artistas americanos son los que hacen las máquinas".<sup>22</sup> Orozco evidenció así una confianza en el potencial de la tecnología para producir una sociedad moderna más racional, humana y productiva, y una visión de la arquitectura como símbolo de esa modernidad. No obstante, según hemos visto, aun sus primeras pinturas ocultan esta percepción. En la medida en que las nubes de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial se cerían en el horizonte, su confianza en la tecnología como fuerza

y el compromiso de Orozco con los movimientos artísticos afroamericanos durante el periodo de entreguerras.

<sup>22</sup> Primera cita: Orozco, "New World, New Races and New Art", originalmente publicado en *Creative Art* (New York), vol. 4, no. 1 (January 1929); segunda cita: Orozco: *El Artista en Nueva York*, p. 32, el 4 de enero de 1928.

positiva comenzaba a languidecer. Esto se ve con gran claridad en *Los muertos* [ 114 ] (1931), una pintura intensamente expresionista que muestra los que fueran poderosos rascacielos, destrozados ahora por una fuerza desconocida, o en los murales de Dartmouth College (por ejemplo en el panel *Migración moderna del espíritu*), donde la crítica de Orozco a la máquina, la tecnología y la guerra nacionalista mecanizada domina su representación de las fallas de la sociedad contemporánea, inaugurando esto como tema importante de su obra pública.<sup>23</sup>

Clave en la formación de las reflexiones de Orozco sobre asuntos como la tecnología, el individualismo moderno y el nacionalismo, fue el Círculo Delfico, un grupo utópico dedicado a la paz y hermandad internacionales, y comunidad intelectual y social de Orozco durante sus primeros años en Nueva York. Alma Reed lo presentó al Círculo Delfico en el otoño de 1928 y fue decisivo en su carrera, facilitando su participación en nume-

<sup>23</sup> Sobre las actitudes de Orozco hacia la tecnología en sus pinturas de Estados Unidos véase Renato González Mello, "Public Painting and Private Painting: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts, and Mural Studies", en *José Clemente Orozco in the United States*, pp. 62-97, especialmente pp. 68-77.

Key in shaping Orozco's reflections upon such issues as technology, modern individualism, and nationalism was the Delphic Circle, a utopian group dedicated to international peace and brotherhood that became Orozco's primary intellectual and social community during his first years in New York. Orozco was introduced to the Delphic Circle by Alma Reed in fall 1928. Reed was instrumental in shaping Orozco's U.S. career, facilitating his participation in numerous group and solo shows in New York and around the nation and helping to secure his three public mural commissions at U.S. universities. A former journalist with great knowledge and love of Mexican culture, Reed was then secretary to Eva Sikelianos, wife of the Greek poet Angelos Sikelianos, founder of the Delphic movement. Indeed, Orozco's portrait of Mrs. Sikelianos from 1928, the artist's first portrait commission in the United States, shows his patron in the Greek attire she favored. The Delphic Circle, run by Mrs. Sikelianos and Reed, was an offshoot of the international Delphic movement, which had the goal of reviving the ideals and forms of ancient Greek culture as models for worldwide peace, international brotherhood, and national self-determination. Although the Circle's nominal function was to support the Delphic movement, the salon in New York acted

as a lively, intellectual forum during the late 1920s, attracting a very diverse group of international intellectuals, social activists, society matrons, and patrons of the arts, among them the poet and Indian nationalist activist Sarojini Naidu, Blake and Nietzsche scholar Emily Hamblen, Lebanese poet Kahlil Gibran, design theorist Claude Bragdon, and urbanist Lewis Mumford. Their gatherings not only served as the first public forum in the United States for Orozco's work but enabled him to come into contact with scholars, artists, and activists with similar intellectual and political commitments and to become acquainted with international struggles for independence that mirrored in various ways the Mexican revolutionary experience.<sup>24</sup> The Circle's influence can certainly be seen in the renewal of tragic and mythological themes in Orozco's small format work, in works such as *Vigil* (1929), which often mixed Mexican and Greek references as well. However, its impact is perhaps most apparent in the artist's U.S. murals, where Orozco no longer limited him-

self to Mexican national themes but felt free to take on broader international references and issues in addressing his new audiences in the United States.

Prometheus, the theme of Orozco's first U.S. mural commission, had special significance within the Delphic Circle, as the play by Aeschylus had been revived in 1927 for the first modern Delphic Festival. In spring 1930, more than two years after his arrival in New York, Orozco began the *Prometheus* commission at Pomona College, Claremont, California, the first modern fresco mural in the United States created by a Mexican artist.<sup>25</sup> Orozco takes up the Greek mythological tale of the Titan who, in noble self-sacrifice, stole fire from the gods as a gift of learning and culture to humanity. In the main panel for the mural depicting the heroic Prometheus surrounded by the human masses, Orozco exploits the unusual form of the neo-Gothic arch at the end of the dining hall. He makes the Titan's monumental

<sup>24</sup> Both Orozco in his autobiography and Reed in her biography *Orozco* (New York: Oxford University Press, 1956) discuss the Delphic Circle extensively. Useful scholarly overviews include Jacqueline Barnitz, "Los Años Delficos de Orozco," *Orozco: Una Relectura* (Mexico City: UNAM, 1983), 103-128, and González Mello, "Orozco in the United States: An Essay on the History of Ideas," 37-43.

<sup>25</sup> In addition to David Scott's "Orozco's *Prometheus*: Summation, Transition, Innovation," *College Art Journal*, vol. 17, no. 1 (Fall 1957), 2-18, and Hurlbut, 13-42, significant recent scholarship on *Prometheus* includes *José Clemente Orozco: Prometheus*, Marjorie Harth, ed. (Claremont, Cal.: Pomona College Museum of Art, 2001); Karen Cordero, "Prometheus Unveiled: Readings of and from the Body: Orozco's Pomona College Mural (1930)," in *José Clemente Orozco in the United States*, 98-117, and González Mello, *La máquina de pintar*, 167-172; my reading is indebted to the latter two.

rosas exposiciones colectivas e individuales en Nueva York y el resto del país y ayudándolo a asegurar sus tres comisiones para murales públicos en universidades. Reed había sido periodista y poseía un gran conocimiento y amor por la cultura mexicana; además era la secretaria de Eva Sikelianos, esposa del poeta griego Angelos Sikelianos, fundador del movimiento délfico. De hecho, el retrato de Orozco de Eva Sikelianos de 1928, el primero realizado por encargo en Estados Unidos, muestra a su mecenas con el atuendo griego que ella prefería. El Círculo Délfico dirigido por la señora Sikelianos y Reed, surge del movimiento délfico internacional que tenía la misión de revivir los ideales y formas de la antigua cultura griega como modelo para la paz mundial, la hermandad internacional y la autodeterminación nacional. Aun cuando la función nominal del Círculo era apoyar al movimiento délfico, el salón en Nueva York funcionaba como vigoroso foro intelectual a finales de los años veinte, y atraía a un grupo diverso de intelectuales internacionales, activistas sociales, señoritas de sociedad y mecenas de las artes —entre ellos a la poeta y nacionalista india Sarojini Naidu, la especialista en las obras de Blake y Nietzsche, Emily Hamblen, el poeta libanés Kahlil Gibran, el teórico del diseño Claude Bragdon y

el urbanista Lewis Mumford. Sus reuniones sirvieron no sólo como el primer foro público para la obra de Orozco en Estados Unidos sino que le permitieron establecer contactos con artistas, eruditos y activistas con compromisos intelectuales y políticos semejantes y conocer otras luchas de independencia que resonaron de distintas maneras con su experiencia revolucionaria mexicana.<sup>24</sup> La influencia del Círculo puede ser calificada como crucial para la renovación de los temas trágicos y mitológicos en su obra de pequeño formato, por ejemplo en *Vigilia* (1929) donde se mezclan referencias griegas y mexicanas. Sin embargo, su impacto es tal vez más evidente en sus murales de Estados Unidos, donde ya no se limita a temas mexicanos sino que se siente libre para incorporar referencias y asuntos internacionales más amplios al dirigirse a nuevos públicos.

Prometeo, tema de su primera comisión mural en Estados Unidos, tuvo una significación especial dentro del Círculo Délfico,

<sup>24</sup> Tanto Orozco, en su autobiografía, como Reed, en su biografía *Orozco* (trans. J. A. Topete; México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1955), hablan extensamente del Círculo Délfico. Algunas visiones académicas generales útiles son las de Jacqueline Barnitz, "Los Años 'Délficos' de Orozco", en *Orozco: una relectura* (Méjico DF: UNAM, 1983), pp. 103-128, y González Mello, "Orozco in the United States: An Essay on the History of Ideas", pp. 37-43.

form the undeniable focus of the entire composition, expressively distorting his bodily proportions as he reaches up, seemingly in pain, to grasp the gift of fire. This subject resonated deeply with the Delphic ethos regarding the renewal of ancient Greek ideals within a modern context, as well as Orozco's own classical academic training, on which he relied extensively in planning the mural, evident in preparatory drawings such as the final composition study for the central panel. Moreover, in his first public work addressed to a U.S. audience, Orozco chose a theme with supposedly "universal" significance rather than specifically Mexican references, and one whose allegory of rebellion against blind and unjust authority could be understood as a commentary on modern politics and society.

Shortly after the completion of the Pomona College murals, Orozco began his second U.S. commission, painting an untitled mural cycle during 1930-31 at the New School for Social Research in New York City, a progressive school for adult education and an emerging modern art center.<sup>26</sup> In these frescoes,

he directly addresses contemporary political questions beyond the Mexican context for the first time in his public work, choosing to focus on the Delphic theme of universal brotherhood and on possible paths toward political emancipation. The commission to decorate the dining room and lounge of the school's new Joseph Urban-designed international-style building represented the fulfillment of Orozco's longtime goal to paint a public work in New York City, his home base and the country's artistic and cultural center. At a moment of world economic crisis, the school's director Alvin Johnson gave Orozco the freedom to develop a mural program addressing what the artist considered the most pressing issues of contemporary life. In doing so, Orozco created a non-linear mural cycle that took into account his New Delphic community, the liberal values of the New School, and the unique modern architectural setting. For the first time employed the compositional system Dynamic Symmetry, evident in the exacting proportions of his preparatory drawings for the murals.<sup>27</sup> Orozco used this geometric compositional system in an attempt to harmonize the diverse themes and stylistic strategies

<sup>26</sup> For an extended reading of this mural, see Diane Miliotes, "The Murals at the New School for Social Research (1930-31)," in *José Clemente Orozco in the United States*, pp. 118-141.

<sup>27</sup> In his autobiography, Orozco goes to great pains to elucidate his understanding of this system (144-150).

ya que la obra de Esquilo había sido resucitada en 1927 para el primer festival délfico moderno. En la primavera de 1930, más de dos años después de su llegada a Nueva York, Orozco empezó el *Prometeo*, comisionado por el Pomona College en Claremont, California. Es éste el primer fresco mural moderno creado por un artista mexicano en Estados Unidos.<sup>25</sup> Orozco retoma el conocido relato mitológico griego donde el titán Prometeo en un noble autosacrificio roba el fuego divino para ofrecerle a la humanidad el don del conocimiento y la cultura. Para el panel principal, que representa al heroico Prometeo rodeado de masas humanas, Orozco aprovechó el potencial del arco neogótico localizado en un extremo del comedor. La imagen monumental del titán es foco innegable de la composición, y distorsiona sus proporciones corporales al estirarse aparentemente agónico para alcanzar el regalo del fuego. Este tema resonó profundamente en el *ethos* délfico de la renovación de los ideales griegos antiguos dentro de un contexto moderno así como con la formación clásica y académica de Orozco, en la cual se apoyó extensamente al planear el mural. Esto es evidente en los dibujos preparatorios como el estudio compositivo para el panel central. Además, en su primera obra pública dirigida a una audiencia estadounidense, Orozco eligió un tema con significado "universal" y no uno de referencias específicamente mexicanas, y cuya alegoría de rebelión contra una autoridad ciega e injusta podía ser interpretada como comentario crítico en torno a la política y la sociedad modernas.

Poco después de terminar los murales de Pomona College, Orozco empezó su segunda comisión en Estados Unidos entre 1930-1931, un ciclo mural sin título para la New School for Social Research en Nueva York, (una escuela progresista para adultos y emergente centro del arte moderno).<sup>26</sup> En estos fres-

<sup>25</sup> Además del ensayo de David Scott, "Orozco's *Prometheus*: Summation, Transition, Innovation", *College Art Journal*, vol. 17, no. 1 (Fall 1957), pp. 2-18, and Hurlbut, pp. 13-24, recientemente se han publicado otros estudios importantes sobre *Prometeo*. Estos incluyen José Clemente Orozco: *Prometheus*, Marjorie Harth, ed. (Claremont, Cal.: Pomona College Museum of Art, 2001); Karen Cordero, "Prometheus Unraveled: Readings of and from the Body: Orozco's Pomona College Mural (1930)", en José Clemente Orozco in the United States, pp. 98-117, y González Mello, *La máquina de pintar*, pp. 167-172. Mi visión está en deuda con estos últimos dos.

<sup>26</sup> Para una lectura más extensa de este mural, véase Diane Miliotes, "The Murals at the New School for Social Research (1930-31)", en *José Clemente Orozco in the United States*, pp. 118-141.

of his compositions within the spare, functionalist architectural space, one entirely different from the Mexican colonial or neo-Gothic structures he had previously decorated.

His mural program features three allegorical panels on the north and south walls of the dining room and lounge, crowned by the panel *Table of Universal Brotherhood*, which appears directly across the room from *Homecoming of the Worker of the New Day*. The former presents a familiar Delphic theme in which Orozco also incorporated actual portraits of Delphic Circle members among the various ethnicities and nationalities represented at the table. Flanking the allegorical panels are political-historical scenes on the east and west walls depicting national revolutionary struggles in India, Mexico, and the Soviet Union, devoted respectively to the themes *Struggle in the Orient* and *Struggle in the Occident*. Each panel portrays an emblematic leader who represents a distinct political approach to emancipation: Mahatma Gandhi and Indian pacifist nationalism; Felipe Carrillo Puerto, the slain Yucatan governor, and representative of Mexican socialism; and Vladimir Lenin and Soviet communism.<sup>28</sup> In addition

to the challenges of the unique architectural context and the liberty to address contemporary subjects, what seems most significant to understanding the importance of these murals for the artist's future work is that for the first time Orozco had to contend with a room configuration that held out the possibility of surrounding his viewers completely (rather than addressing them primarily frontally as in his previous murals).<sup>29</sup> This offered him the opportunity to elaborate more complex spatial and thematic relationships between individual panels, in this case between allegories of the future on the north and south walls, and between seemingly disparate leaders and their national programs on the east and west. Orozco chose to resolve this through a non-linear arrangement of panels that does not force viewers teleologically toward a particular ideological or political conclusion but leaves them to puzzle through the possibilities themselves. Orozco would again encounter these issues related to the modern architectural frame of his murals and to their holistic organization within an all-encompassing space at

<sup>28</sup> In New York. Rivera's murals were destroyed in February 1934 within a week of the inauguration of Orozco's murals at Dartmouth; Hurlbut, 159-174.

<sup>29</sup> Orozco's murals in the stairway at the National Preparatory School are perhaps one early exception to this.

cos Orozco trata directamente, y por primera vez en una obra pública, cuestiones políticas de actualidad, más allá del contexto mexicano, enfocándose en el tema delfíco de la hermandad universal y en los posibles caminos para la emancipación política. La comisión para decorar el comedor y la sala de estar del nuevo edificio de la escuela, diseñado por Joseph Urban en estilo internacional, representó la realización de una meta largamente esperada por Orozco de pintar una obra pública en la ciudad de Nueva York, su lugar de residencia y centro cultural y artístico del país. En un momento de crisis económica mundial, el director de la escuela, Alvin Johnson, le dio a Orozco la libertad de desarrollar un plan mural para tratar los temas que él considerara los más apremiantes de la vida contemporánea. Orozco creó entonces un ciclo muralístico no lineal, en diálogo con su nueva comunidad delfíca, los valores liberales de la New School y el entorno único de la arquitectura moderna. Por primera vez, Orozco empleó el sistema compositivo de la

<sup>27</sup> En su autobiografía, Orozco se tomó la molestia de elucidar con gran detalle este sistema (pp. 99-104).

simetría dinámica, evidente en las rigurosas proporciones de sus dibujos preparatorios para los murales<sup>27</sup> en un intento por armonizar los temas y estrategias estilísticas de sus composiciones dentro un espacio arquitectónico libre y funcionalista y completamente diferente de las estructuras mexicanas coloniales o neogóticas en las que había trabajado antes.

Su plan muralístico presenta tres paneles alegóricos, en las paredes norte y sur del comedor y sala de estar, coronados por el panel *Mesa de la fraternidad universal* directamente enfrente de *El retorno del trabajador de la nueva era*. El primero representa un tema delfíco conocido donde Orozco incorporó retratos de los miembros del Círculo Delfíco entre las etnias y nacionalidades sentadas a la mesa. Flanqueando los paneles alegóricos, las paredes del este y del oeste están consagradas respectivamente a los temas *Lucha en Oriente* y *Lucha en Occidente*, con escenas históricas y políticas que registran las luchas nacionalistas y revolucionarias de la India, México y la Unión Soviética. En cada panel aparece el retrato de un líder político emblemático que representa un enfoque distinto de la emancipación: Mahatma Gandhi y el nacionalismo pacifista indio; Felipe Carrillo Puerto, el gobernador de Yucatán asesinado

y representante del socialismo mexicano; y Vladimir Lenin, y el comunismo soviético.<sup>28</sup> Además de los retos representados por el contexto arquitectónico extraordinario y por la libertad para tratar asuntos contemporáneos, para comprender la importancia de estos murales en la obra futura del artista está el hecho de que por primera vez Orozco tuviera que lidiar con una configuración espacial que contenía la posibilidad de rodear por completo a los espectadores en lugar de dirigirse a ellos únicamente de manera frontal, como sucedía en sus murales anteriores.<sup>29</sup> Esto le ofreció la oportunidad de elaborar relaciones espaciales y temáticas más complejas entre los paneles individuales; en este caso entre las alegorías del futuro en las paredes norte/sur y lo que serían líderes aparentemente dispares y sus programas nacionales en las paredes este/oeste. Orozco eligió resolver esto mediante un arreglo no lineal de los

<sup>28</sup> Este último fue un tema que Orozco presentó en la New School dos años antes del intento de Rivera de insertar un retrato de Lenin en los murales del Rockefeller Center en Nueva York. Estos murales fueron destruidos en febrero de 1934, apenas una semana antes de la inauguración de los murales de Orozco en Dartmouth; Hurlbut, pp. 159-174.

<sup>29</sup> Los murales de Orozco en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria son quizás una temprana excepción a esto.

paneles, que no obliga teleológicamente al espectador a optar por una ideología particular o una conclusión política, sino que le permite elegir entre las múltiples posibilidades. Orozco se habría de encontrar con retos semejantes relacionados al marco arquitectónico moderno de sus murales y su organización holística dentro de un espacio inclusivo, en Dartmouth College, en su gran ciclo muralístico de Guadalajara y en otras obras futuras.

De muchas maneras, el mural de Orozco en Dartmouth College en Hanover, New Hampshire, *La épica de la civilización americana* representa la culminación de las transformaciones y ambiciones artísticas de Orozco hasta ese momento, así como de un proyecto artístico que le ayudó a aliviar los desafíos económicos y personales sufridos previamente.<sup>30</sup> En la primavera de 1932, esta institución rural de Nueva Inglaterra le comisionó a Orozco un mural para la gran sala de lectura de

<sup>30</sup> Sin embargo, la comisión y el mural no sucedieron sin dificultad o controversia. En su tiempo fueron recibidos con numerosas objeciones de tipo financiero, artístico y nacionalista, e inclusive con amenazas de destrucción; véase Jacquelynn Baas, "The Epic of American Civilization: The Mural at Dartmouth College (1932-34)", en José Clemente Orozco in the United States, pp. 142-185, especialmente pp. 160-163. Consigno mi deuda con este ensayo.

Dartmouth, in his great mural cycles in Guadalajara, and in other future works.

In many ways, Orozco's mural at Dartmouth College in Hanover, New Hampshire, *The Epic of American Civilization*, represents the culmination of Orozco's artistic transformations and ambitions up until that time, as well as an artistic project that helped alleviate some of the personal and economic challenges he had encountered previously.<sup>30</sup> Orozco was commissioned by the rural New England institution in spring 1932 to paint a mural in the large reserve reading room of the newly completed Baker Library, following an intense campaign on his behalf by progressive members of the art history department. Offered the equivalent of a professor's salary for an almost two year period and given housing near the campus where he lived with his wife and three children, from whom he had been separated for much of the previous four years, Orozco's situation

at Dartmouth represented a luxurious work arrangement compared to his previous two commissions. Unlike the Pomona and New School projects, where he worked for little or no remuneration and under a rushed timetable, at Dartmouth Orozco had a generous amount of time, vast wall space, and comfortable economic conditions that allowed him to fully develop his plan for the mural. This is especially clear from the huge number and variety of preparatory drawings that still exist for this project, which offer great insight into Orozco's creative process and into the careful planning required to create a mural in true fresco.<sup>31</sup>

In *The Epic of American Civilization* Orozco takes up a theme already suggested in his earlier work and one that would indeed dominate much of the rest of his mural production. Employing a variety of artistic styles and a newly vibrant palette, he lays out a vision of the tragic destiny of humanity recurring throughout history and across cultures: humankind's constant struggle for betterment and renewal only to be drawn up short by pettiness, greed, the thirst for power, violence and other human

<sup>30</sup> However, the commission and mural were not without difficulty or controversy. At the time they were in fact met with strenuous objections, and even threats of destruction, on financial, artistic, and nationalistic grounds. See Jacquelynn Baas, "The Epic of American Civilization: The Mural at Dartmouth College (1932-34)", in José Clemente Orozco in the United States, 142-185, especially 160-163, to which my analysis is indebted.

<sup>31</sup> With a collection of more than 250 drawings, the Hood Museum of Art at Dartmouth College holds the majority of the existing studies for the murals.

man frailties. This overarching theme is addressed through the idea of the epic founding of American civilization, construed here in a very broad sense to encompass the continents of both North and South America, quite different from a much narrower nationalist vision of "Americanness" proposed by many U.S. artists of the period, such as the Regionalists.

Using the symmetrical layout of the long reading room to great advantage, Orozco divided the mural into two related halves, drawing parallels in his arrangement of panels between the indigenous pre-Hispanic past depicted in the room's west wing and the European modern era portrayed in the east wing. In the first half of the mural Orozco adapts the myth of the important Meso-American deity, Quetzalcoatl. In *The Coming of Quetzalcoatl*, Orozco shows him as a Promethean figure clothed in white who displaces the worship of the old gods and brings the fruits of civilization to humanity. After a golden age of plenty, Orozco, following some versions of the god's legend, portrays Quetzalcoatl cast out by devotees of the old gods and sailing away on a raft of serpents as he prophesies his future return, portrayed in *The Departure of Quetzalcoatl*.

In the logic of Orozco's epic idea for the mural, Hernan Cortez, the Spanish conquistador, appears in the first panel of

the east wing as the anti-heroic embodiment of Quetzalcoatl's prophecy (*Cortés and the Cross*). But rather than founding a new golden age in the Americas, he initiates a destructive and mechanistic civilization that Orozco portrays in compressed, modernistic compositions and with an increasingly strident palette. Here the contemporary age is characterized by overwhelming technology, Anglo-American conformity, Latin American defiance in the midst of chaos, and an intellectual elite who perpetuate useless knowledge as it turns its back on the problems of the world. The panel that follows, *Modern Human Sacrifice*, and its counterpart panel *Ancient Human Sacrifice*, face one another across the entire length of the room. The counterposing of these panels shows some of the ways Orozco used the space to make visual parallels between the two ages and cultures and suggest the cyclical character of human problems. The human sacrifice in the Meso-American panel is portrayed as equivalent to the sacrifice of human beings in modern wars. What is at stake here is a critique of the sacrifice of human life to institutional ends, whether the justification is ancient religion or modern militaristic nationalism.

The climax of the cycle, *Modern Migration of the Spirit*, is an apocalyptic vision of a resurrected Christ who presides over

la recién terminada Biblioteca Baker, tras una intensa campaña a su favor por miembros progresistas del departamento de historia del arte. Se le ofreció el equivalente al salario de un profesor por un periodo de casi dos años, con alojamiento cerca del campus universitario, en donde vivió con su esposa y tres hijos, de quienes había estado separado gran parte de los últimos cuatro años. La situación de Orozco en Dartmouth representó un convenio de trabajo de lujo comparado con sus dos comisiones anteriores. A diferencia de Pomona y el proyecto de la New School, donde trabajó por muy poca o ninguna remuneración y con un horario apretado, en Dartmouth Orozco tuvo tiempo, espacio en los muros y condiciones económicas que le permitieron desarrollar a plenitud su plan para el mural. Esto se evidencia con gran claridad en la gran cantidad y variedad de dibujos preparatorios que existen todavía sobre este proyecto y que nos ofrecen una perspectiva privilegiada sobre el proceso creativo de Orozco y la cuidadosa planeación requerida para crear un mural en auténtico fresco.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> El Hood Museum of Art en Dartmouth College tiene la mayor parte de los bocetos existentes para el mural, una colección de más de 250 dibujos.

En *La épica de la civilización americana*, Orozco retoma un tema sugerido ya en su trabajo anterior y que de hecho dominaría gran parte del resto de su producción mural. Empleando una variedad de estilos artísticos y una paleta renovada y de colores vivos, traza una visión trágica del destino humano recurrente a lo largo de la historia y a través de las culturas: la constante lucha de la humanidad por su mejoramiento y renovación sólo para ser detenida en seco por la mezquindad, la codicia, la sed de poder, la violencia y otras debilidades humanas. Trata este tema central a través de la idea de la fundación épica de la civilización americana, interpretada aquí en un sentido muy amplio para abarcar los continentes de América del Norte y del Sur a diferencia de la visión nacionalista de "americanidad" propuestas por muchos artistas estadounidenses de este periodo tales como los regionalistas.

Aprovechando la distribución simétrica de la larga sala de lectura, Orozco dividió el mural en dos mitades relacionadas, estableciendo paralelos en su colocación de paneles entre el pasado indígena prehispánico, representado en el ala oeste de la sala, y la era moderna europea, representada en el ala este. En la primera mitad del mural, Orozco adapta el mito de la importante deidad mesoamericana Quetzalcóatl. En *La llegada de*

*Quetzalcóatl*, Orozco lo muestra como una figura prometeica vestida de blanco que desplaza la adoración a los viejos dioses y trae los frutos de la civilización a la humanidad. Después de la era dorada de la abundancia, Orozco, siguiendo algunas versiones de la leyenda del dios, nos ofrece a un Quetzalcóatl expulsado por los devotos de los viejos dioses y embarcado en una balsa de serpientes mientras profetiza su futuro regreso, en el panel *La partida de Quetzalcóatl*.

En la lógica de la idea épica para el mural, Hernán Cortés, el conquistador español, aparece en el primer panel del ala este como la encarnación antiheroica de la profecía de Quetzalcóatl (*Cortés y la cruz*). Pero, más que fundar una nueva era dorada en las Américas, Cortés da inicio a una civilización mecanicista y destructiva representada aquí por Orozco mediante composiciones comprimidas y modernistas y con una paleta cada vez más estridente. Aquí, la era contemporánea se caracteriza por una tecnología desbordante, el conformismo angloamericano, el desafío de Latinoamérica en medio del caos y una élite intelectual que perpetúa un conocimiento inútil dándoles la espalda a los problemas del mundo. El siguiente panel, *Sacrificio humano moderno y su contraparte Antiguo sacrificio*

humano se enfrentan uno al otro de un extremo a otro de la sala. El contrapeso de estos dos paneles muestra algunas de las formas en que Orozco usó el espacio para establecer paralelos visuales entre dos eras o culturas y sugerir el carácter cíclico de los problemas humanos. El sacrificio humano en el panel de Mesoamérica es presentado como equivalente al sacrificio de seres humanos en las guerras modernas. Lo que está en juego aquí es una crítica al sacrificio de la vida humana para fines institucionales, ya sea por las antiguas religiones o por el nacionalismo militarista moderno.

El clímax del ciclo, *Migración moderna del espíritu*, nos da una visión apocalíptica en la que un Cristo resucitado preside la destrucción simbólica de las fuentes de opresión en el mundo contemporáneo, pavimentando así el camino a la renovación espiritual. Un posible futuro que seguiría a esta destrucción aparece en los sombríos paneles finales del centro de las salas, *Hombre industrial moderno*, donde un obrero mestizo controla sus horas de trabajo y recreo en un mundo nuevo aún en construcción, de tal modo que el desenlace del ciclo no resulta ni fuerte ni esperanzador. Finalmente, los murales de Dartmouth subrayan muchos de los logros de la

the symbolic destruction of sources of oppression in the contemporary world, thereby paving the way for spiritual renewal. One possible future following this destruction appears in the somber final panels at the center of the rooms, *Modern Industrial Man*, which presents a figure of a mixed race or mestizo worker who directs his own labor and leisure in a new world still under construction, making a not terribly hopeful and sharp denouement to the cycle. In the end, the Dartmouth murals highlight many of the achievements of Orozco's longest stay in the United States and his most enduring engagement with that country. They reveal his growing powers as a history painter and social critic, his ability to synthesize new aesthetic strategies, and take on complex global themes, avenues that he would follow in his future mural commissions.

In 1940 Orozco would have one last opportunity to create a mural for a U.S. audience when the Museum of Modern Art in New York commissioned him to paint a fresco for the exhibition "Twenty Centuries of Mexican Art."<sup>32</sup> The making of

*Dive Bomber and Tank* (1940)—a portable mural divided into six interchangeable panels each measuring 9 feet by 3 feet in size—placed Orozco the artist on display as he painted it publicly over a ten-day period during the run of the exhibition. The mural addresses a theme coherent with both Orozco's U.S. work and the historical moment, "the subjugation of man by machines of modern warfare."<sup>33</sup> In the panels' traditional configuration, the mural depicts the carcasses of a warplane and tank amidst a junk heap of both human and cultural wreckage. Moreover, Orozco employed formal and structural innovations, such as the cubistic treatment of forms and the potential for displaying the panels in various arrangements, to further underscore the theme of the fragmentation and disintegration of modern society wrought by technological destruction.<sup>34</sup> In doing so, he created a work that defied certain expectations regarding the subject matter, style, and format of Mexican art and

that succeeded as a powerful antiwar statement read within the context of World War II and the Axis blitzkrieg.<sup>35</sup> Like the commissions Orozco completed in Mexico in the mid- and late 1930s, such a mural would have been unthinkable without the artist's experiences in the United States from 1927 to 1934.

Four days after completing the Dartmouth cycle on February 13, 1934, as Orozco prepared to leave Hanover, his parting statement regarding his work was published in the college newspaper *The Dartmouth*:

Each panel has been a new experience, it has presented new problems. I have experimented with color, and organization of material. I am just beginning to realize what I have done and what all of this has done to me.<sup>36</sup>

These words could just as aptly describe Orozco's entire odyssey in the United States during these years. His experiences undoubtedly had a profound and lasting impact on his art, transforming its aesthetics, themes, and perspectives. Moreover, by working in an international context, his self-understanding as a Mexican, and indeed as a pan-American, artist, had been transformed, liberating him to address themes that reached far beyond those of purely Mexican national importance. As he returned to Mexico to great acclaim in 1934, Orozco had already crossed borders previously unimagined and come to the other side a deeply changed artist. In the process, he had also altered the landscape of American art and left a legacy that still resonates today.

<sup>32</sup> Anreus, *Orozco in Gringoland*, 118-122, provides the details of the commission. See Oles, "Orozco at War" (192-196) and Indych-López, *Muralism Without Walls* (157-167) for overviews of the development of the exhibition and the mural in the context of the Good Neighbor policy and Rockefeller family oil interests.

<sup>33</sup> Quoted in Oles, "Orozco at War," 188, from "Muralist Gives Explanation of 'Dive Bomber,'" *New York Herald Tribune* (July 4, 1940). The subject and format were of Orozco's choosing, yet he was notoriously reticent about discussing the work and presented the museum with an ironic and at times obfuscating "explanation" for publication; "Orozco Explains," *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 7, no. 4 (August 1940), reprinted in *José Clemente Orozco in the United States*, 302-311.

<sup>34</sup> Orozco himself suggests several possible configurations in "Orozco Explains," 310-311.

<sup>35</sup> Oles, "Orozco at War," 194-200. See Indych-López (167-174) for a discussion of Orozco's mural as a sly and effective response to Rivera's portable murals of the early 1930s.

<sup>36</sup> *The Dartmouth* (February 17, 1934), as quoted in Baas, "The Epic of American Civilization," 163.

larga estadía de Orozco en Estados Unidos y son su compromiso de trabajo más duradero en ese país. Revelan su capacidad creciente como pintor de historia y crítico social, su habilidad para sintetizar nuevas estrategias estéticas y asimilar temas globales complejos, caminos que seguiría en sus futuras comisiones murales.

En 1940 Orozco tendría la oportunidad de crear otro mural para un público norteamericano cuando el Museum of Modern Art de Nueva York le comisionó un fresco para la exposición *Twenty Centuries of American Art*.<sup>32</sup> La producción de *Dive Bomber and Tank* (1940) —un mural portátil dividido en seis paneles intercambiables de 9 x 3 pies cada uno— colocó a Orozco como artista en exhibición, al pintarlo frente al público durante diez días en el curso de la exposición. El mural trata un tema coherente tanto con la obra de Orozco en Estados Unidos, como con el momento histórico, “la subyugación del hombre

por las máquinas de la guerra moderna”.<sup>33</sup> En la configuración tradicional de los paneles, el mural representa los restos de un avión de guerra y un tanque entre un montón de basura y despojos tanto humanos como culturales. Además, Orozco empleó innovaciones formales y estructurales, como el tratamiento cubista de las formas y el potencial para el despliegue de los paneles en distintos acomodos, subrayando aún más el tema de la fragmentación y la desintegración de la sociedad moderna a causa de la destrucción tecnológica.<sup>34</sup> Al hacer esto, creó una obra que desafía ciertas expectativas con respecto al contenido temático, estilo y formato del arte mexicano, que resultó en una poderosa declaración antibélica en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y del Eje Blitzkrieg.<sup>35</sup> Al igual que las

comisiones llevadas a cabo en México a mediados y finales de los años treinta, un mural como éste hubiera sido impensable sin las experiencias del artista en Estados Unidos entre 1927 y 1934.

Cuatro días después de terminar el ciclo en Dartmouth, el 13 de febrero de 1934, mientras Orozco se preparaba para partir de Hanover, su declaración de despedida con respecto a su trabajo fue publicada en el periódico de la universidad *The Dartmouth*:

Cada panel ha sido una nueva experiencia, ha presentado nuevos problemas. He experimentado con el color y la organización del material. Apenas estoy empezando a tener conciencia de lo que he hecho y de lo que todo esto me ha hecho a mí.<sup>36</sup>

Estas palabras podrían describir con precisión la odisea de Orozco en Estados Unidos durante esos años. Sus experiencias tendrían un impacto profundo y duradero en su arte, transformando su estética, temas y perspectivas. Al trabajar en un contexto internacional, la visión de sí mismo como mexicano y artista panamericano se transformó, dejándolo libre para tratar temas relevantes que rebasaban el escenario nacional mexicano. A su regreso triunfal a México en 1934, Orozco ya había cruzado fronteras antes inimaginables y había llegado al otro lado tras haber sufrido una transformación profunda. En este proceso también había alterado el paisaje del arte americano dejando un legado que nos acompaña hasta el día de hoy.

<sup>32</sup> Anreus, *Orozco in Gringoland*, pp. 118-122, ofrece los detalles de esta comisión. Véanse Oles, “Orozco at War” (pp. 192-196) e Indych-López, *Muralism Without Walls* (pp. 157-167) para una visión general sobre el desarrollo de la exposición y el mural dentro del contexto de la política del Buen Vecino y los intereses petroleros de la familia Rockefeller.

<sup>33</sup> Citado en Oles, “Orozco at War”, p. 188, de “Muralist Gives Explanation of ‘Dive Bomber’”, *New York Herald Tribune* (July 4, 1940). El tema y el formato fueron elección de Orozco, sin embargo se resistió fuertemente a discutir el trabajo, y le dio al museo una “explicación” irónica y a veces confusa para su publicación; “Orozco ‘Explains’”, *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 7, no. 4 (August 1940), reeditado en José Clemente Orozco in the United States, pp. 302-311.

<sup>34</sup> Orozco sugirió varias configuraciones posibles en “Orozco ‘Explains’”, pp. 310-311.

<sup>35</sup> Oles, “Orozco at War”, pp. 194-200. Véase Indych-López (pp. 167-174) para una discusión

del mural de Orozco como una respuesta astuta y efectiva a los murales portátiles de Rivera de principios de los años treinta.

<sup>36</sup> *The Dartmouth* (17 de febrero 1934), citado en Baas, “The Epic of American Civilization”, p. 163.

## JOSÉ CLEMENTE OROZCO: "ES PARA EL PUEBLO. ES PARA TODOS"

CARLOS MONSIVÁIS

Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros son, en lo tocante a sus intenciones, nítidos: son comunistas (Rivera pasa por una etapa trotskista), se proponen corresponder con su obra al impulso de la Revolución nacional y mundial, usan de la pintura como arma de combate, creen en la tecnología como la otra revolución, no desdeñan ocupar el centro en un buen número de batallas políticas y culturales, son interlocutores evidentes de los poderes sociales, polemizan con fuerza. El otro muralista notorio, José Clemente Orozco (1883-1949), es hosco, sin una ideología estricta (aunque se perciban elementos del anarcosindicalismo en varios de sus pronunciamientos), irreprimiblemente anticlerical, con una vida social reducida, sin amores tempestuosos de primera plana (su otra relación constante se da con Gloria Campobello, la maestra de danza).

A Orozco también lo distingue su precoz alejamiento de los modelos autorizados por el gusto prevaleciente, su antiacademismo belicoso, su fe en la dignificación artística de lo monstruoso o lo vencido por los poderosos. Cree en los alcances de su mirada artística, ese conjunto de redes del instinto que se vuelven el signo de su hartazgo ante la pintura neoclásica o neo-renacentista. Las formas heredadas, lo que aprende y des-

aprende en su etapa académica, no lo seducen y sí, claramente, lo fastidian, él quiere provenir de las visiones relampagueantes que en parte encuentra en el expresionismo alemán, y que des prende sobre todo, en cuanto vitalidad esencial, de los episodios de la Revolución, ésa que advierte en la ciudad de México y Orizaba, la que vislumbra en los prostíbulos y las calles del centro ciudadano, las mujeres deformes que se volverán las Parcas mitológicas, los camastros del Procrusto de la pobreza, los combatientes fatigados en retirada perpetua, hacia el próximo combate o hasta la muerte siguiente, las soldaderas como sombras del armamento. Él observa, retrata, caricaturiza, se asombra ante las deformidades de sus personajes, no compadece porque le interesa sorprender lo que hay de sublime en lo desdenado por todos. Y todo el tiempo se anticipa: en el ex Colegio de San Ildefonso imagina las batallas cuerpo a cuerpo, y a partir de allí entrega sus versiones de la Revolución. En su *Autobiografía* miente poderosamente porque le interesa alejarse de los entusiasmos en circulación. Escribe con desenfado:

Yo no tomé parte alguna en la revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La revo-

lución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto. A los grandes caudillos sólo los conocí de vista, cuando desfilaban por las calles al frente de sus tropas y seguidos de sus estados mayores.

En efecto, hay algo o mucho de carnaval trágico en la obra de Orozco, pero también de tragedia esencial. Si la orgía de muerte y vida es consustancial a un gran movimiento armado, también el sacrificio de los pobres se evade del ritmo del disfraz y la bacanal. A fin de cuentas, en el mundo de los signos pictóricos, Orozco es respetuoso: lo que está allí le merece el reconocimiento del arte: el desamparo dramático de los ejércitos de bocas que suplan a los rostros, y el ir y venir de semblantes desvencijados y llantos a la deriva.

Orozco, también, pinta a obispos ahítos o a frailes menesterosos, y contrapone etapas de la vida religiosa con la lucha de comportamientos de los clérigos, que equivale a la lucha de clases.

Se ha dicho con frecuencia: Orozco estudió a los expresionistas alemanes. Pero su expresionismo es el ejercicio de un

romántico, es decir, de un partidario de lo comúnmente rechazado que incorpora a su idea de lo entrañable.

Sin la Revolución no se explicaría muchísimo de la Escuela Mexicana de Pintura: el anticlericalismo como insurrección educativa, la idea de la multitud como el heroísmo que complementa el de los héroes, el redescubrimiento de la majestuosidad del arte indígena, la creación de espacios de la inclusión de los obreros y los campesinos. Al amparo de la Revolución surge la consigna: el arte debe reorientarse y ser para el pueblo, y pintar es aprovechar el legado de siglos en la tarea de educar y radicalizar a las masas, hasta entonces marginadas de los goces estéticos. En la fe que genera la gramática de los grandes cambios, sólo lo épico importa; únicamente el instante en que un pueblo emerge a la superficie de la significación, y se acerca por un breve lapso de tiempo a la conducción de sus destinos. A Orozco, como a sus coetáneos, lo afecta y a su manera lo dinamiza la Revolución Mexicana, los hechos y el nuevo aprovisionamiento de atmósferas. Él tarda unos años en comprender la fuerza del movimiento y sus grandes aportaciones, y esto explica su furia irracional contra Francisco I. Madero, y sin embargo, en su etapa de caricaturista antirrevolucionario está ya

## JOSÉ CLEMENTE OROZCO: "IT'S FOR THE PEOPLE. IT'S FOR EVERYONE"

CARLOS MONSIVÁIS

Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros were clear about their intentions: they were communists (Rivera went through a Trotsky phase); their artistic production was aligned with the forces that drove the Mexican and worldwide revolutions; they wielded painting as a weapon; they believed in technology just as the other revolution had; they never hesitated to take center stage in countless political and cultural battles; they clearly had a direct line to societal powers; they polemicized fiercely. The other notorious muralist, José Clemente Orozco (1883–1949) was a dark figure, with no clear ideology (though elements of anarcho-syndicalism can be detected in some of his statements), irrepressibly anticlerical, with a limited social life, no stormy front-page love affairs (his other enduring relationship was with the dance teacher Gloria Campobello).

Orozco was also known for his early separation from the models authorized by prevailing tastes, his belligerent anti-academicism, his faith in the artistic ennoblement of the monstrous or of that which had been defeated by the powerful. He believed in the scope of his artistic vision—that set of instinctive networks which came to symbolize his ennui of neoclassical or neo-Renaissance painting. He was not seduced by these inherited forms, by what he had learned and unlearned during

this academic period; on the contrary, he became exasperated with all of it. He wanted his work to spring from the dazzling visions that he had discovered in German expressionism, and above all, from the essential vitality he had glimpsed in certain events of the Mexican Revolution, that which he saw in Mexico City and Orizaba, in downtown streets and brothels, the deformed women who would become mythological Moirae, the beds of the Procrustes of poverty, exhausted warriors in perpetual retreat, heading toward the next battle or the next death, and the *soldaderas*—soldier-women who were mere shadows of the weaponry. He observed, portrayed, caricaturized, was stunned by the deformities of his figures. He did not commiserate because his interest lay in capturing the sublime in things that were disdained by all. And he was always a visionary: at the former Colegio de San Ildefonso, he imagined hand-to-hand combat in order to present his personal vision of the Revolution. He lied vehemently in his *Autobiography* because he wanted to distance himself from the reigning enthusiasms, writing effortlessly:

I didn't take part in the Revolution at all. Nothing bad ever happened to me and I was never in any kind of danger. To me,

the Revolution was the merriest and most joyous of carnivals. That is, of carnivals as I've heard them described, because I've never been to one. I only knew the great leaders by sight, as they paraded down the streets ahead of their troops and followed by their chiefs of staff.

In effect, there is something or much of the tragic carnival in Orozco's work, but also of the essential tragedy. The orgy of life and death is inherent to any major armed movement, but the sacrifice of the poor also eludes the rhythm of the costumed bacchanal. Ultimately, in the world of pictorial signs, Orozco was respectful. His work has garnered the art world's admiration: the dramatic desolation of the armies of mouths taking the place of faces, the comings and goings of scruffy figures, weeping figures wandering adrift.

Orozco also painted wealthy bishops and penniless friars, and contrasted phases in the religious life with the clergy's behavioral struggle, which is the equivalent of the class struggle.

It is often remarked that Orozco studied the German expressionists. But his expressionism is the work of a romantic—a partisan of what is normally rejected, who incorporates it into his notion of what is cherished.

Without the Revolution, many aspects of the Mexican School of Painting would be incomprehensible: anticlericalism as an educational insurrection, the masses as a kind of heroism that complements the heroism of heroes, the rediscovery of the majesty of indigenous art, the creation of spaces for the inclusion of workers and peasants. With the Revolution came the catchphrase: art should be reformed and be made for the people. Painting meant building upon a centuries-old legacy in order to educate and radicalize the masses, which until then had been excluded from aesthetic pleasures. Within the faith that generated the grammar of sweeping change, only epic events mattered: only those moments when a people broke the surface of meaning and for a brief time nearly became the master of their own destiny. This was something that moved Orozco and his contemporaries, and also galvanized the Mexican Revolution and its events—a new source of atmospheres. It took Orozco several years to truly comprehend the power of the movement and its contributions, and this explains his irrational fury toward Francisco I. Madero. Nonetheless, his connection with history could be sensed even during his period as an anti-Revolutionary cartoonist, and this would eventually evolve into an anticlericalist sentiment and his romantic loss of faith in the people.

presente su conexión con la historia, que luego lo instalará en el anticlericalismo y en el abandono también romántico de su fe romántica en el pueblo.

¿Por qué hablo del abandono romántico de la fe romántica? Porque sin renunciar a la ferocidad en sus visiones del pueblo en armas, él quiere hacer casi tangibles a los campesinos, a las soldaderas, a los combatientes, a las nuevas peregrinaciones sin imágenes religiosas pero sí con la devoción de los sobrevivientes. Sin acudir a declaraciones explícitas, Orozco no se burla ni menosprecia las imágenes de lo popular; así trate impíadosamente al conjunto y a sus integrantes. (No tan curiosamente, lo que en un momento parecieron propuestas denigratorias hoy son las representaciones canónicas.)

Los seres del pueblo son como son pero su autenticidad los separa de los ricos de las bacanales, de las Evas que rentan prostíbulos a la salida del Edén, de la religión. No creo ideologizar en demasía, la pléthora de imágenes en murales, cuadros de caballete y litografías de Orozco es contundente: si se le ve con adornos se falsifica al pueblo, a la gleba astrosa, al infelizaje. Para él y lo argumenta reiteradamente, Rivera sólo ve lo que quiere que exista, no lo que está ante él. Esta posición podrá

ser injusta pero no es incongruente, Orozco se dirige hacia la nueva visión de la épica en donde hay que aceptar la belleza de lo que surge de la guerra civil. El camarógrafo Gabriel Figueroa entiende muy bien el sentido de la presencia popular en la obra de Orozco, y por eso (véase su trabajo en *Flor Silvestre*, el filme de Emilio *El Indio Fernández*), las escenas que reconstruyen litografías son especialmente hermosas, porque Figueroa advierte el advenimiento de la belleza oculta.

Un entusiasmo perdurable de Orozco: los vuelos de las deformidades, lo que en su trabajo artístico quiere decir lo que casi todos consideran desajustado o irredimible. Gracias a su insistencia reaparecen las piezas majestuosas de la escultura prehispánica, en esos años venidas muy a menos, las pruebas disponibles de la estética de la fealdad, la recreación estética de lo que un sector cultural no quería ver y cuya existencia ni siquiera aceptaba. La de Orozco es en rigor una perspectiva inaugural, porque fuera de numerosos grabados y algunos personajes de José Guadalupe Posada (Chepito el Mariguano, Doña Caralampia Mondongo, la Horrorosísima Madre que mató a su Horrorosísimo Hijo, la criminal La Bejarano) no se quiere ir más allá de los registros de la idealización. A esto, a la pintu-

ra como sueño negociado con sus clientes y espectadores, se niega Orozco, afirmado en la lealtad a sus visiones, tal y como pregongan sus dibujos y grabados de la década de 1910, sus recreaciones de la vida nocturna y de la heroica falta de proporciones de las prostitutas y los seres comunes a su disposición.

Las visiones de Orozco son, como debe ser, su plataforma de principios. No pinta o dibuja o graba lo que pasó; pinta, dibuja o graba el traslado de los acontecimientos a la región artística. Y en su caso los símbolos son un lenguaje primordial. Cristo que expulsa a los mercaderes del campo de batalla o Gandhi como sacrificio pacífico o Prometeo que se niega a devolver el fuego o los fusilados que son el alma de la Revolución o el amontonamiento de cadáveres (en este universo de figuras la fosa común es el camino de toda carne) o el sueño provisional de Lenin. Declarativamente Orozco encontraría ridículo lo anterior, los ideales le parecen un soborno de la conciencia, y él se rebela contra las falsificaciones del mercado. Anota en su *Autobiografía*:

También sería interesante saber si es la colectividad misma la que va a imponer su gusto al artista o lo hará por medio de representantes y entonces se complican las cosas, porque, ¿quié-

nes son los representantes de la colectividad y cómo podrían interpretar fielmente los gustos de sus representados? Antes que nada, habría que averiguar si las colectividades tienen realmente un gusto ya formado. Desde luego, si lo tienen: a la mayoría le gusta mucho el azúcar, la miel y el caramel. El arte diabético. A mayor cantidad de azúcar, mayor éxito... comercial.

Lo grotesco, según Orozco, es también lo más verdadero, con el énfasis que él considera sinónimo de la exactitud. No en balde él es en sus inicios un caricaturista notable, un maestro de las "monstruosidades", que traslada parcialmente a los murales. Si los seres y las situaciones calificadas de "sumamente inconvenientes" carecen del permiso social y artístico de la visibilidad, se empobrece el arte que a Orozco le importa. Lo grotesco vive o padece los dogmas del desprecio e incluso el asco de los atendidos a la concordia clásica o sus reemplazos más convincentes.

El más aislado o el menos activo políticamente de los muralistas, es un radical de filo anarquista que en los muros pinta de manera inmisericorde a los obispos, los burgueses, los generales. Y tampoco "ennoblece" a los soldados, a las adelitas, a los revolucionarios.

Why do I speak of a romantic loss of faith? Because without ever renouncing the ferocity of his visions of the people rising up in arms, he tried to lend the peasants some tangibility as the men and women who had fought in the Revolution, taking part in the new pilgrimages that lacked holy images but enjoyed the utter devotion of the survivors. Without making any explicit statements, Orozco never mocked or disparaged images of popular traditions, even when he demonstrated an impious opinion of them and their creators. (Not so surprisingly, what were once considered to be denigrating portrayals are now viewed as canonical.)

The people are what they are, but their authenticity separates them from the wealthy and their bacchanals, from the Eves who rent out brothels on the path out of Eden and out of religion. I do not think I am over-ideologizing: the plethora of images in Orozco's murals, paintings and lithographs is compelling. To try to prettify the people, the starving masses, the great unwashed, is to falsify them. In Orozco's view, and he mentioned this frequently, Rivera only saw what he wanted to see, not what was in front of him. This statement may be unfair, but it is not incongruous. Orozco sought a new conception of the epic where one must embrace the beauty that emerges from civil

war. The filmmaker Gabriel Figueroa had a good understanding of the significance of the popular in Orozco's work and for that reason, the lithographically reconstructed scenes (see his work on Emilio "El Indio" Fernández's film *Flor Silvestre*) are especially striking, because Figueroa sensed the presence of hidden beauty.

One enduring interest of Orozco's was deformity and all its variants. In his art, this meant that which most people would view as misaligned or irredeemable. It was through his determination and efforts that certain majestic pieces from pre-Hispanic culture reappeared, though in an advanced state of decay—vestiges of the aesthetics of ugliness, the aesthetic recreation of something the cultural sector did not want to see and whose existence it refused to accept. Orozco's vision was, strictly speaking, an inaugural one, because with the exception of many of José Guadalupe Posada's prints and some of his characters (Chepito el Mariguano, Doña Caralampia Mondongo, the Horrible Mother who killed her Horrible Son, the murderer named La Bejarano), he never made much of an effort to transcend the idealistic vision. Orozco refused to produce painting as a dream to be negotiated with customers and viewers, as seen in his loyalty to his visions, as seen in his drawings and

prints from the 1910s. He did not paint or draw or engrave what happened; he painted, drew and engraved how events were conveyed into the artistic region. And in his case, symbols were a primeval language: Christ casting the money-lenders out of his field of battle, Gandhi's pacifist sacrifice, Prometheus refusing to give fire back to the gods, the execution victims who were the soul of the Revolution, a mountain of bodies (in this universe, a mass grave is the destiny of all flesh), Lenin's provisional dream. Orozco would doubtless judge all those things to be ridiculous; he viewed ideals as the corruption of awareness and rebelled against the market's misrepresentations. In his *Autobiography* he wrote:

It would also be interesting to know whether the collectivity itself will directly impose its tastes on the artist or whether it will do so through a representative, and then things start to get complicated, because who represents the collective and how can they accurately interpret the tastes of the people represented? First of all, one would have to determine whether the collectivity truly has an established taste. Of course it does: most people love sugar, honey and caramel. Diabetic art. More sugar, greater success... in a commercial sense.

For Orozco, the grotesque was also the truest possible expression, displaying the vigor that he considered to be synonymous with precision. It is no coincidence that he had his start as a cartoonist, a master of "monstruosities"—a skill he partly transposed into his murals. When beings and situations that were qualified as "extremely inconvenient" were denied the social and artistic license of visibility, the art that Orozco felt mattered was diminished. The grotesque experienced or suffered the dogmas of contempt and even the revulsion of those who would defend classic harmony or its more convincing substitutes.

As the most isolated and least politically active of the muralists, Orozco was a radical with anarchistic leanings, and his paintings featured unsympathetic renderings of bishops, the bourgeoisie, military generals. But neither did they glorify the soldiers, the *adelitas* and the revolutionaries.

Orozco was not in the least immune to rage and resentment, and he was as fascinated by the muralism movement as he was irritated by what he considered to be Diego Rivera's "falsification." He never wondered how singular Mexican art was or could be, nor did he believe that truly aesthetic standards were only to be found in the metropolis. None of this is evident from Orozco's writings and statements, but his art is marked by an

A Orozco, para nada exento de furias y rencores, el movimiento mural le fascina tanto como le irrita lo que considera "la falsificación" de Diego. Él no se pregunta qué tan singular es o puede ser el arte mexicano, ni tampoco advierte en lo metropolitano el único criterio en verdad estético. Nada de lo anterior está clarificado en los escritos y las declaraciones de Orozco. Pero en su idea del arte se incluye la oposición a la mentira. A él le resulta inconcebible verificar cómo, además de sus logros, el muralismo es fundamental en la creación del "Orgullo Mexicano", algo tan fantasioso o tan comercial como se quiera, pero indispensable para el nacionalismo, que en última instancia expresa entonces el deseo de añadir el arte hecho en México en el panorama internacional, sin miradas paternalistas de por medio.

Magnífico grabador y pintor de caballete, Orozco profundiza en las formas y temas que son complejidad y perturbación, el recinto de las alegorías. Participa en el gran experimento en el ex Colegio de San Ildefonso. En Estados Unidos, donde permanece de 1927 a 1934, pinta murales en el Pomona College de California, (*Prometeo*), en la New School for Social Research de Nueva York, y *Las migraciones* y *Los sacrificios* en New Hampshire. Al regreso a México en 1934

pinta el mural *Catarsis* en el Palacio de Bellas Artes, y los frescos en el Hospicio Cabañas, en Guadalajara. En las paredes de la capilla se acerca a la historia de México.

Tal vez la culminación de su obra sea *El hombre en llamas*, en la cúpula del Hospicio Cabañas. Allí Prometeo, el semidiós de la mitología que paga su ejercicio de las libertades con el tributo diario de sus entrañas, es el emblema de los victimados por la guerra. Sin embargo, una vez explicado el sentido del uso de Prometeo, la interpretación se desvanece, y la imagen perdura. Si las alegorías de Orozco prevalecen es porque son, en primer término, pintura, y los espectadores advierten su grandeza y no se fijan demasiado en su mensaje. Las creadas por Orozco no son formas del aleccionamiento sino de la contemplación entendida como diálogo. Esto que contemplo puede ser una gran atribución espiritual, pero estoy en mi derecho de juzgar como me parece lo que a fin de cuentas es una abstracción esclarecedora.

La calidad pictórica permanece por sobre los desafíos y las provocaciones, y un ejemplo magnífico se encuentra en los murales de la Suprema Corte de Justicia, donde, sin que la oposición al mural prosiga, la Justicia, la razón de ser del edificio y el personal allí contenido, se trasfigura en la prostituta ebria, la insignia

aversion to lies and falsehoods. He was astounded to discover that above and beyond its many achievements, muralism was the cornerstone of "Mexican Pride"—an implausible and commercial concept, to be sure, but indispensable to nationalism, which ultimately sought an international presence for Mexican art, but without displaying any paternalist intentions.

As a superb printmaker and easel painter, Orozco explored complex and disturbing forms and themes, the receptacle of allegories. He participated in the grand experiment of the former Colegio de San Ildefonso. He lived in the United States from 1927 to 1934, painting murals at Pomona College in California, Dartmouth College (*Prometheus*), the New School for Social Research in New York, and *Migrations* and *Sacrifices* in New Hampshire. Upon returning to Mexico in 1934, he painted his mural *Catarsis* at the Palacio de Bellas Artes in the capital city, and the frescoes at the Cabañas Hospice in Guadalajara. He was able to draw a connection with Mexican history on the chapel walls.

Perhaps the culmination of his work was *El hombre en llamas*, in the cupola of the Hospicio Cabañas. There, Prometheus—the demigod of Greek mythology who paid for his sins with the daily tribute of his entrails—became a symbol for the

victims of war. Nonetheless, once Prometheus's significance here has been explained, the interpretation fades and the image is all that remains. Orozco's allegories prevail because, for starters, they are paintings, and viewers can take in their grandeur without paying too much attention to their message. Orozco's paintings are not designed to be edifying but rather to encourage contemplation as a form of dialogue. What I contemplate may have great spiritual power, but I have every right to pass my own judgment on what, in the end, is simply an illuminating abstraction.

Over and above Orozco's many challenges and provocations, the pictorial quality remains. A magnificent example of this can be found on the walls of the Suprema Corte de Justicia, where opposition to the mural fell on deaf ears, allowing Justice—the raison d'être of the building and the people working inside of it—to be transformed into a drunken whore, an emblem that has now earned a permanent spot on the list of figures personifying the impartial application of the law. In *Catarsis* at the Palacio de Bellas Artes, Orozco developed his bellicose nightmare: an irate, all-devouring burlesque matron. At the Palacio de Gobierno de Guadalajara, war from Orozco's perspective signified the dissolution of the

ya permanente en la lista de figuras que personifican la aplicación imparcial de las leyes. En *Catarsis*, en el Palacio de Bellas Artes, Orozco despliega su pesadilla bélica, la matrona burlesca y airada que todo lo devora. En el Palacio de Gobierno de Guadalajara, la guerra, en la perspectiva orozquiana, es la disolución de la especie que se vuelve el río de los muertos a los que agravan los signos funerarios: suásticas, fascios, hoces y martillos. Orozco no cree en las ideologías de su momento, pero sí en la conversión del pueblo en causa que no puede ignorar el arte.

Según los escritos y las declaraciones de Orozco, el pueblo en la revolución es la barbarie a la que con tal de no condenar, simplemente pinta. Esta "barbarie" se transforma al aclararse su impulso radical (la violencia alegórica se disipa por la belleza de las formas que la recrean) Véanse por ejemplo *La trinchera*, en San Ildefonso, o sus desfiles de revolucionarios como las almas en pena que al movilizarse asumen la materialidad del arte. Es la persistencia de la lucha la que dota de densidad artística a los contingentes del desamparo. Sin la veneración por el pueblo profesada por Rivera y Siqueiros, Orozco vuelve una y otra vez a las escenas de la Revolución y la lucha de clases y, tal vez a pesar suyo, le confiere el tratamiento de hazaña no a lo que

hacen los campesinos, los revolucionarios, las prostitutas, sino a su existencia misma.

Los espectadores de la década de 1920 detestan las formas monumentales que ellos o sus descendientes terminarán amando, y, tengan o no información previa, se alejan del sentido del arte planteado por Orozco en 1924:

La forma pictórica más alta, la más lógica, la más pura, es el mural. Es también la forma más desinteresada, porque no puede ser asunto de ganancias privadas, no puede esconderte para beneficiar a unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

El único de sus primeros murales de San Ildefonso que se conserva es *Maternidad*, bajo la doble influencia de Miguel Ángel y el Dr. Atl. De allí se da el gran salto a los frescos magníficos, *Destrucción del viejo orden*, *La trinchera*, *La Trinidad Revolucionaria*, *El banquete de los ricos*, *Cortés y Malinche*, *Franciscano*, *La bendición*, *La despedida*, *La familia*, *Los aristócratas*, *La alcancía*, *Libertad*, *El Juicio Final*, *La ley y Justicia*. No obstante la energía y la calidad del mural de Siqueiros *El entierro de un obrero*, en lo básico lo más radical de San

species into a river of dead who were assaulted with funerary symbols: swastikas, fasci, hammers and sickles. Orozco did not believe in the ideologies of his time, but he did believe in the people as a cause which art could not ignore.

According to his writings and statements, Orozco felt that a people in revolution represented a barbarism but rather than condemning it, he simply painted it. This "barbarism" underwent a transformation as he clarified his radical impulses (allegorical violence was dissipated because of the beauty of the forms used to recreate it). Consider for example *La trinchera* at San Ildefonso, or his parades of revolutionaries as lost souls who, once mobilized, took on the materiality of art. It was the persistence of the struggle which endowed the armies of despair with artistic density. Lacking Rivera's and Siqueiros' professed veneration for the people, Orozco recreated scenes of the Revolution and the class struggle over and over again. Perhaps in spite of himself, he treated not the actions of the peasants, revolutionaries and prostitutes but rather their very existence as a triumph.

Audiences during the 1920s detested the monumental forms which they or their descendants would eventually wind up loving, and whether or not they had prior knowledge of it, they distanced themselves from Orozco's 1924 definition of art:

The highest, most logical, purest pictorial form is the mural. It is also the most disinterested form, because it cannot be a matter of private earnings. It cannot be hidden away for the benefit of a few privileged individuals. It's for the people. It's for everyone.

Only one of his early murals at San Ildefonso has been preserved to this day: *Maternity*, which betrays the dual influence of Michelangelo and Dr. Atl. From there he made a great leap to his magnificent frescos *Destruction of the Old Order*, *The Trench*, *Revolutionary Trinity*, *The Banquet of the Rich*, *Cortés and Malinche*, *The Franciscan*, *A Mother's Blessing*, *A Mother's Farewell*, *The Family*, *The Aristocrats*, *The Money Chest*, *Liberty*, *The Final Judgment* and *Law and Justice*. Despite the energy and quality of Siqueiros' mural *Burial of a Worker*, in basic terms the most radical part of San Ildefonso is Orozco's work—his satirical, anarchical voyage in clear defiance of religious beliefs, of the subjection inflicted by authority and morality. Fired in 1924 and rehired in 1926, Orozco epitomized the movement's complexity.

In a famous turn of phrase, Cardoza y Aragón declared: "The Big Three are only two: Orozco." And in *La nube y el*

## JOSÉ CLEMENTE OROZCO

ROBERTO RÉBORA

Ildefonso le pertenece a Orozco, en su viaje satírico, anarquista, en abierto desafío a las creencias religiosas, a los sojuzgamientos de la autoridad y la moral. Despedido en junio de 1924, recontratado en 1926, Orozco marca en definitiva la complejidad del movimiento.

En su aforismo célebre Cardoza y Aragón sentencia: "Los Tres Grandes son dos: Orozco". Y en *La nube y el reloj* prosigue: "No hay obra maestra más rica en elementos poéticos. Es el único poeta trágico que ha producido América Latina". Y también señala Cardoza: "(Orozco) es de la familia de escultores que tallaron al Dios de la Muerte... Su composición no es simplemente un arreglo en superficie, sino una composición en profundidad, en tres dimensiones como si se tratara de escultura, de la arquitectura misma".

La "escultura" muralista de Orozco, en deuda con el gran arte indígena, es el procedimiento mediante el cual los espectadores se saben no ante galerías de retratos o de paisajes históricos, sino ante los nuevos desciframientos de la historia o de la sociedad cuyo arribo a la superficie se impedia. El Hidalgo de Orozco, que ilumina a las masas que lo siguen no es, aunque el tema lo admite y casi lo exija, una

evocación histórica. Lo es sin duda pero es también la culminación del símbolo, la metamorfosis del pasado nacional en desgarramiento. Dice Neruda: "Cortés no tiene pueblo,/ es rayo frío, corazón muerto en su armadura". Para Orozco, Hidalgo es todo pueblo, porque él, necesariamente, pertenece al tiempo de las visiones literarias de la pintura, es un artista que escribe sobre los murales, no un panfletista ni un demagogo sino un convencido de que la renovación de la poesía pictórica se inicia en las formas descomunales... ¿Cómo evitar que en estos murales la historia sea también la cadena de transfiguraciones?

En *El hombre en llamas*, la explosión de los colores es el ejercicio de la libertad donde el símbolo devora sus interpretaciones. No hay explicación nítida ni podría haberla de estos murales, lo que se ve y lo que se siente se unifican casi siempre sin recurrir a las palabras. La pintura se celebra a sí misma. Como Díaz Mirón, Orozco diría: "Pretendo que la forma ceda y mude,/ y ella en su propia forma se precave...". La forma es a tal punto vigorosa que se aísla para admitir sin conceder lo que se quiere decir de ella. Las frases concluyen y las imágenes continúan. *El hombre en llamas* es la apoteosis donde está de más la literatura que ya traen consigo sus contempladores.

*reloj* (The Cloud and the Clock), he went on to say: "No masterpiece is richer in poetic elements. He is the only tragic poet Latin America has ever produced." He also stated that Orozco "is from the family of sculptors who carved the God of Death. [...] His composition is not merely a superficial arrangement, but rather a composition in depth, in three dimensions as if it were sculpture or even architecture."

Orozco's muralist "sculpture"—which owed a large debt to indigenous art—was the procedure by which spectators realized they were in the presence not of a gallery of portraits or historic landscapes, but rather of new interpretations of history or of society that had previously not been allowed to surface. Orozco's Hidalgo illuminating the masses that followed him was not only a historic evocation—even though the subject permitted and even demanded that. Of course it was, but it was also the epitome of a symbol, the national past's metamorphosis into anguish. Neruda wrote, "Cortés has no country / he is a chilling thunderbolt, a cold heart clad in armor." For Orozco, Hidalgo represented every country, every people, because he

necessarily belonged to the era of painting as literature. He was an artist who wrote on the walls, not a propagandist or a demagogue, but rather a person who believed that a renovation of pictorial poetry had to begin with colossal forms... In such murals, how does one keep from turning history into yet another chain of transfigurations?

The explosion of color in *Man of Fire* is an exercise in liberty where the symbol devours its interpretations. There is no clear explanation for these murals, nor could there ever be. What is seen and what is felt are nearly always one and the same, with no need for words. Painting celebrates itself. Orozco would have echoed Díaz Mirón's words: "I want form to yield and mutate, / and to take shelter in my own tastes." Form is so vigorous that it isolates itself in order to permit what is said about it without conceding its truth. The words end and the images go on. *Man of Fire* is an apotheosis where the kind of literature that already comes with its own audience is superfluous.

La pintura es color y forma; el dibujo, trazo. Todo en José Clemente Orozco es trazo. En su pintura al fresco encontramos al "dibujante-pintor" por excelencia. Su dibujo es el germe y la raíz del poder expresivo orozquiano.

Desde sus primeras obras la línea se convierte en agente crítico, en expresión emocional del pensamiento que contiene. El trazo es portador del sentido que anima su intención y carácter descriptivo. No hay distinción en su gesto: indistintamente lápiz, carboncillo, pluma o pincel rayan por igual líneas definitivas.

En la colección de papeles que conserva el Instituto Cultural Cabañas encontramos obras soberbias de su maestría. Perteneciente al primer ciclo mural de la Escuela Nacional Preparatoria, el dibujo *La despedida* [ 58 ] es un claro ejemplo en donde la oposición de tensiones entre el rostro inclinado de ella y su brazo que bendice la monumentalidad humilde del joven arrodillado conmueve por la serenidad de sentimiento contenido en la línea, portadora de ternura, dulzura incluso, como a su vez se puede observar en el boceto definitivo de la *Cabeza de mujer* [ 46 ].

En el fresco *Omnisciencia* de la Casa de los Azulejos la línea carece de desplantes excesivos; la trenza que rodea el

rostro, de proporciones clásicas, manifiesta en su delicadeza la poderosa fecundidad femenina.

En sus dibujos, más que un hombre inspirado, Orozco es un incansable estudioso de la naturaleza humana. Su dibujo es herramienta de uso cotidiano que resuelve ecuaciones formales. Su línea recta es apenas modulada para desviar el curso en apego a la descripción orgánica. No afila por lo común en demasiado su instrumento cuando de un lápiz dispone; el maestro dibuja directo y sin rodeos, descubre formas y arquetipos y hurga sólo cuando explora soluciones aún no definidas. Y sin embargo existen en él fuerzas ocultas al trazar, en ocasiones de tal poder que parece un primitivo en la caverna de los impulsos esenciales. Bocetos pictóricos tales como *Hombre atravesando a otro con la espada* [ 176 ] arroban de impresión el alma de quien los mira.

En Orozco cohabita una fuerza descriptiva en íntima relación con la geometría y el dibujo técnico; sus dibujos están siempre enmarcados por ejes que dividen el espacio en equilibrio de fuerzas. Decenas de bocetos concebidos como simples hojas de estudio alcanzan jerarquía de obra en sí mismas.

## JOSÉ CLEMENTE OROZCO

ROBERTO RÉBORA

Painting is color and shape; drawing is lines. All in José Clemente Orozco is about lines. In his frescoes we find the "draftsman-painter" par excellence. His drawing is the germ and root of the Orozquian expressive power.

From his first works, line becomes a critical agent, an emotional expression of the thought contained. It is the bearer of the meaning that animates its intention and its descriptive nature. There is no gestural distinction: pencil, charcoal, pen or brush alike mark definite lines.

Among the collection of documents preserved by the Instituto Cultural Cabañas we find superb samples of his mastery. Pertaining to the first cycle of murals for the Escuela Nacional Preparatoria, the drawing *La despedida* (The Farewell) [ 58 ], is a clear illustration. Here, the opposition of tensions between the bent face of the woman and her arm blessing the humble monumentality of the kneeling youth touches a chord through the serenity of the feeling packed in the line, bearer of that tenderness, sweetness even, seen also in the final sketch of *Cabeza de mujer* (Head of a Woman) [ 46 ].

In the fresco *Omnisciencia* at the Casa de los Azulejos, the line does note have excessive deviations; the braid surround-

ing the face of classical proportions manifests in its delicacy the powerful feminine fecundity.

In his drawings, more than a man inspired, Orozco is an indefatigable student of human nature. His draftsmanship is a daily tool for solving formal equations. His straight line is barely modulated to deviate according to the path dictated by organic description. Usually he does not sharpen his instrument too much when dealing with a pencil; the Master draws directly and without hesitation, discovering shapes and archetypes and probing only while exploring still undefined solutions. And yet, while drawing, hidden forces inside him are so powerful sometimes that he may be taken for a prehistoric man in the cave of essential drives. Some sketches for paintings, like *Hombre atravesando a otro con la espada* (Man Running Through Another Man with a Sword), [ 176 ], enthrall with feeling the soul of those who look at them.

In Orozco a descriptive force coexists intimately with geometry and drafting; his drawings are always framed by axes that divide the space balancing strengths. Tenthets of sketches conceived as simple drafts achieve the level of artworks.

Thus, the project for the Instituto Cultural Cabañas titled *Humanidad doliente* (Grieving Humankind) [ 191 ], concentrates in

## EN EL UMBRAL DEL GUSTO Y LAS FRONTERAS DEL ARTE

ROBERT STORR

Así, el ensayo para el Instituto Cultural Cabañas denominado *Humanidad doliente* [191] concentra, en un bloque enfáticamente diferenciado del resto de la composición, cierta humanidad harapienta y pestilente, como si un río de aguas negras desfilara en contraste con la suave transparencia y plenitud de la arquitectura colonial del fondo.

A su vez, las figuras del boceto para el muro de los *Demagogos* [190], perteneciente al mismo ciclo mural, resultan insuficientes en gesto y número para ocultar el monumento arquitectónico que los sostiene iluminado éste apenas en una esquina por la luz del atardecer, indudable instante virtuoso de la memoria plástica, prodigo expresivo de un pintor, allá expresionista, aquí, acaso un poco romántico.

Ulteriores cimas alcanza su trabajo en la célebre serie denominada *La verdad*. Dibujos realizados pulsando enérgicamente la plumilla, líneas contorsionadas, sin ideas preconcebidas, que descubren entre otras formas a la mujer vuelta destrozo como símbolo inequívoco de la justicia burlada, entre payasos que dictaminan absurdos. Mujer, más adelante y ahora de pie, cual justiciera ensangrentada y vociferante

arremetiendo contra todo. Dibujos lamento, dibujos coraje, ácida burla de una punta afilada cargada de tinta clamando serpentina vitalidad hiriente, trazo convertido en残酷 and infamy; obras algunas consideradas ejemplo del mayor desenfreno expresivo de amplio contenido crítico y simbólico en la madurez plena del artista.

Años más tarde, en la serie denominada *Opresión conservadora* [422] Orozco crea con el ancho y tenue velo del carbón, imágenes que develan el oscurantismo religioso y la hueca moral de la autoridad coronada. Una figura cegada por cadenas empuñando su propia clausura, dolor y aislamiento es representada en *Cabeza cubierta con paños* [364] así como en *Figura obesa con esqueleto y calavera* [365] una hilera de formas lúgubres finca un paisaje de seres en desgracia y sin consuelo entre atmósferas ambas de fuerte olor a rancio y corrupcia santidad.

El legado de José Clemente Orozco gana en perspectiva al cumplirse en el presente el dictamen de su implacable juicio y visión artística. Es, sin duda, uno de los dibujantes más prodigiosos de su tiempo.

a block emphatically differentiated from the rest of the composition, a shabby and smelly populace, as if a black-water river were flowing against the soft transparency and wholesomeness of the colonial architecture in the background.

As regards to the figures in the sketch for the wall of *Los demagogos* [190], included in the same cycle of murals, they are insufficient in gesture and number to hide the architectural monument that supports them and is barely lit on one corner by the afternoon light in an undoubtedly virtuous instant of visual memory, a prodigious manifestation of a painter, who is an expressionist over there, and here maybe a tad romantic.

His work would reach ulterior heights in the series known as *La verdad* (Drawings of Truth). Made with an energetic grasp of the nib, the drawings display contorted lines devoid of any preconceived ideas and reveal, among other shapes, that of a woman-wreckage, the unequivocal symbol of a scorned justice, among clowns dictating absurdities. Further on and standing up now, the woman-avenger, vociferous and covered in blood, strikes against everything. Wailing-drawings, rage-

drawings, acidic mockery of a sharpened point filled with ink enunciating a serpentine caustic vitality; lines turned into cruelty and infamy; works—some of them—considered examples of the utmost expressive debauchery bearing an ample critical and symbolic content in the full ripeness of the artist.

Years later, in the series titled *Opresión conservadora*, the wide and tenuous veil of charcoal is used by Orozco to create images that reveal religious obscurantism and the empty morals of the crowned authority. A figure blinded by chains, clutching his own confinement, pain and isolation is portrayed in *Cabeza cubierta con paños* [364] (Head Covered with Cloths), while in *Figura obesa con esqueleto y calavera* [365] (Obese figure with skeleton and skull) [365], a line of somber shapes inhabits a landscape of wretched, unconsoled beings, in atmospheres where both a rancid smell and a corrupt sanctity coexist.

The legacy of José Clemente Orozco gains perspective today with the realization of the verdict of his implacable judgment and artistic view. He is undoubtedly one of the most prodigious draftsmen of his time.

"El mes próximo, Orozco tendrá su primera y completa retrospectiva norteamericana en el Museo de Arte Moderno de Nueva York". Esta oración podría muy bien aparecer en un comunicado de prensa de una institución considerada por muchos como protagonista destacada del modernismo internacional, y pronto algo así sucederá. Pero el artista en cuestión será

Gabriel Orozco, cuyo reconocimiento a la mitad de su carrera comenzará el 13 de diciembre de 2009 y terminará el primero de marzo de 2010.

Aun cuando los grabados, dibujos y pinturas del Orozco que nos ocupa se hayan presentado en la colección del MoMA desde principios de 1930, y a su *Dive Bomber and Tank*, el mural portátil pintado *in situ* en el museo (ante los admirados ojos del joven Jackson Pollock), se le haya dado un lugar destacado en la colección permanente después de haber languidecido guardado por largo tiempo desde 1940 cuando fue terminado, José Clemente Orozco nunca ha tenido realmente una retrospectiva amplia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York ni en ninguno de los museos norteamericanos más importantes. Esta discrepancia entre la rápida aceptación por el mundo del arte del joven y homónimo artista conceptual y el estatus en

curso de segundo o tercer nivel de José Clemente Orozco, más allá de un siglo después de su nacimiento en 1883 y sesenta años después de su muerte en 1949 dice mucho acerca del trabajo inacabado de escribir un recuento preciso de los mayores logros del arte moderno en las paredes del dominante mundo público.

Desde luego que el arte conceptual contemporáneo del tipo que hace Gabriel Orozco viaja libremente, en gran medida porque viaja ligero. Además, rara vez lleva pasaporte, ya que cruza las fronteras con documentos emitidos por autoridades que representan el sistema del arte global más que a gobiernos nacionales. Es un hecho que la mayor parte del trabajo significativo de José Clemente Orozco se encuentra permanentemente en los muros de edificios en las ciudades de México, Guadalajara y Jiquilpan, así como en el salón comedor en Pomona College, en Claremont, California, (donde Pollock y su compañero de preparatoria Phillip Guston lanzaron una primera y abrasadora mirada al arte de Orozco y a las posibilidades pictóricas inherentes al muralismo mexicano); en la New School de la ciudad de Nueva York y en la biblioteca principal en Dartmouth College en New Hampshire. El número de proyectos importantes

## AT THE THRESHOLDS OF TASTE AND THE FRONTIERS OF ART

ROBERT STORR

a block emphatically differentiated from the rest of the composition, a shabby and smelly populace, as if a black-water river were flowing against the soft transparency and wholesomeness of the colonial architecture in the background.

As regards to the figures in the sketch for the wall of *Los demagogos* [190], included in the same cycle of murals, they are insufficient in gesture and number to hide the architectural monument that supports them and is barely lit on one corner by the afternoon light in an undoubtedly virtuous instant of visual memory, a prodigious manifestation of a painter, who is an expressionist over there, and here maybe a tad romantic.

His work would reach ulterior heights in the series known as *La verdad* (Drawings of Truth). Made with an energetic grasp of the nib, the drawings display contorted lines devoid of any preconceived ideas and reveal, among other shapes, that of a woman-wreckage, the unequivocal symbol of a scorned justice, among clowns dictating absurdities. Further on and standing up now, the woman-avenger, vociferous and covered in blood, strikes against everything. Wailing-drawings, rage-

drawings, acidic mockery of a sharpened point filled with ink enunciating a serpentine caustic vitality; lines turned into cruelty and infamy; works—some of them—considered examples of the utmost expressive debauchery bearing an ample critical and symbolic content in the full ripeness of the artist.

Years later, in the series titled *Opresión conservadora*, the wide and tenuous veil of charcoal is used by Orozco to create images that reveal religious obscurantism and the empty morals of the crowned authority. A figure blinded by chains, clutching his own confinement, pain and isolation is portrayed in *Cabeza cubierta con paños* [364] (Head Covered with Cloths), while in *Figura obesa con esqueleto y calavera* [365] (Obese figure with skeleton and skull) [365], a line of somber shapes inhabits a landscape of wretched, unconsoled beings, in atmospheres where both a rancid smell and a corrupt sanctity coexist.

The legacy of José Clemente Orozco gains perspective today with the realization of the verdict of his implacable judgment and artistic view. He is undoubtedly one of the most prodigious draftsmen of his time.

"Next month Orozco will have his first comprehensive North-American retrospective at the Museum of Modern Art in New York." That sentence could well appear in an upcoming press release from the institution that many have long considered the leading exponent of international modernism, and soon something very like it no doubt will. But the artist in question will be Gabriel Orozco whose mid-career survey opens on 13 December 2009 and runs through 1 March 2010.

Although his prints, drawings and paintings have been represented in MoMA's collection since the early 1930s, and *Dive Bomber and Tank* his portable fresco mural painted on site at the museum (under the admiring eyes of a young Jackson Pollock) has been given a prominent place in the permanent collection after languishing in storage for much of the time since 1940 when it was completed, José Clemente Orozco has never had a truly comprehensive retrospective at the Museum of Modern Art in New York or in any other major North American museum. This discrepancy between the eponymous young conceptual artist's rapid acceptance by the art world and José Clemente Orozco's ongoing second or third tier status over a century after his birth in 1883 and sixty years after his death in 1949 speaks volumes about the unfinished work of writing an accurate

account of the major achievements of modern art on the walls of the world's leading public.

Of course contemporary conceptual art of the kind Gabriel Orozco makes travels freely in large part because it travels light. Moreover, it rarely carries a passport, but instead crosses borders on papers issued by authorities representing the global art system rather than national governments. The fact is that much of José Clemente Orozco's most significant work is permanently on the walls of buildings in Mexico City, Guadalajara and Jiquilpan, as well as the dining room at Pomona College in Claremont, California, (where Pollock and his high school classmate Philip Guston got their first, searing glimpse of Orozco's art and of the pictorial possibilities inherent in Mexican muralism), at the New School in New York City and in the main library of Dartmouth College in New Hampshire. The number of major projects undertaken by José Clemente Orozco in the United States attests to his once high standing in North America, which, rather than making his currently lesser status more palatable, makes it harder to accept the reality that when the name Orozco is now uttered it brings to mind of most sophisticated viewers not two major Mexican talents, but only one, and of them only the younger man.

emprendidos por José Clemente Orozco en los Estados Unidos da fe del prestigio que tuvo alguna vez en Norteamérica, lo cual, más que hacer más aceptable su disminuido estatus actual, vuelve más difícil aceptar la realidad de que cuando el nombre Orozco es pronunciado ahora, trae a la mente de los espectadores más sofisticados, no a dos grandes talentos mexicanos, sino sólo a uno y de los dos, al más joven.

Mientras tanto, a pesar de las dimensiones explícitamente universales de su arte —durante los años que estuvo en Nueva York frecuentó el Delphic Studio de Eva Sikelianos y absorbió muchas de sus posiciones hacia el clasicismo griego, cuyo rastro emergió en su *Prometeo* (1930) de Pomona y en todas sus pinturas posteriores, mientras que también tuvo interés en Mahatma Gandhi, quien es representado en los frisos antiimperialistas del ciclo de la New School (1931)—, José Clemente Orozco se asomó a la amplitud del mundo desde un lugar profundamente enraizado, nítidamente crítico e inequívoco, un punto de vista estratégico y mexicano, aun cuando estaba trabajando en un semiexilio de su propio país como lo hizo en Estados Unidos de 1927 a 1935 o cuando regresó en 1940 por última vez para la comisión del MoMA.

Meanwhile, despite the explicitly universalizing dimensions of his art—during his years in New York he frequented Eva Sikelianos's Delphic Studio and absorbed many of her attitudes toward Greek classicism, traces of which emerge in his *Prometheus* (1930) in Pomona and throughout his later paintings, while also taking an interest in Mahatma Gandhi, who is featured in the anti-imperialist friezes of his New School cycle (1931)—José Clemente Orozco looked out on the wider world from an unmistakable, deeply rooted and sharply critical Mexican vantage point even when working in semi-exile from his own country as he did when in the United States from 1927 to 1935 or when returning there in 1940 one last time for his MoMA commission.

That the borders of art and of cultural identity did not swing open to him easily is apparent from his description of his initial trip north as it recounted in his autobiography.

In 1917, finding the atmosphere unfavorable to art and wishing to know the United States, I resolved to go north. I made a bundle of whatever paintings were left in my studio in Illescas, some one hundred in all, and set out. In Laredo, Texas, I was detained in the Customs and my baggage was inspected. My

Que las fronteras del arte y de la identidad cultural no se abrieron para él con facilidad es evidente en la descripción de su viaje inicial al norte, como cuenta en su autobiografía:

En 1917, no encontrando en México un ambiente favorable para los artistas y deseando conocer los Estados Unidos, resolví salir con rumbo al país del norte. Hice un paquete con las pinturas que me quedaban del estudio de Illescas, unas cien, y emprendí el viaje.

Al pasar por Laredo, Texas fui detenido en la aduana americana y mi equipaje fue inspeccionado. Las pinturas que llevaba fueron desparramadas por toda la oficina en una exposición “oficial” y examinadas cuidadosamente por los aduaneros. Después del examen fueron separadas y hechas pedazos unas sesenta. Se me dijo que una ley prohibía introducir a los Estados Unidos estampas inmorales. Las pinturas estaban muy lejos de serlo, no había nada procac, ni siquiera desnudos, pero ellos quedaron en la creencia de que cumplían con su deber de impedir que se manchara la pureza y castidad de Norteamérica, o bien que ya había demasiada concupiscencia dentro para aumentarla con la de afuera. La sorpresa me dejó

mudo los primeros momentos, y después protesté con energía, aunque vanamente, y seguí mi camino muy triste rumbo a San Francisco.

El frío desdén que recorre este párrafo de las memorias de Orozco —a partir de ahora usaré su nombre para referirme a José Clemente— apenas enmascara la rabia que esta confrontación con autoridades ignorantes y censoras debe haberle inspirado, pues es característica de su prosa a lo largo del libro, incluso cuando esa furia ante la locura humana arde de manera infernal en su pintura. Pero aun a este nivel básico de comprensión, puede compararse la recepción del arte de Orozco con aquella del escultor rumano Constantin Brancusi, cuyo *Pájaro en el espacio* fue detenido en la aduana de Nueva York en 1926 a causa de que no merecía una exención del impuesto de importación al arte, porque nada en él semejaba algo que pudiera calificarse como arte.

No fue la ausencia de “arte” lo que perturbó a los oficiales de la aduana que confiscaron el trabajo de Orozco en la frontera —después de todo, los dibujos estaban realizados con medios tradicionales y eran además claramente figurativos—, sino la

presencia de algo más. Aun cuando no sabemos con certeza aquello que con tanta severidad examinaron, la razón más evidente para bloquear la entrada de algunos de sus trabajos al puritanico norte podría, así haber sido, como el mismo artista lo indica, el tema que trataban. Pienso específicamente en las numerosas representaciones de burdeles, un ambiente que lo obsesionó durante el periodo de 1910-1915 justo antes de su viaje a los Estados Unidos. La explícita, exuberante y combativa lujuria de estos dibujos y acuarelas, así como sus sencillas y generosas representaciones de la psicodinámica —o quizás debería uno decir psicoeconomía— del sexo-por-encargo es extraordinaria, aun dentro de un género inherentemente transgresor, e incluso en comparación con los grandes maestros del *pathos* y la farisa del burdel: Toulouse Lautrec, Edgar Degas y Pablo Picasso. Como ellos hicieron en su obra, Orozco deja en claro en la suya que la casa de citas es el “serral” del capitalismo y como tal un claustro de pago-por-entrada dentro de las fortificadas murallas de la cultura machista.

Sin embargo, si son los hombres los que pagan por el placer —placer que el sistema que habitan y defienden les prohíben— son las mujeres quienes gobiernan esos recintos y su hermandad

pictures, scattered through the office in an “official” showing, were minutely examined by the Customs officers.

After some sixty of them were set aside and destroyed, I was given to understand that it was against the law to bring immoral drawings into the United States. The pictures were far from immoral, there was nothing shameful about them, there weren't even any nudes, but the officials were firm in the conviction that they were protecting the purity and innocence of North America from stain, or else that domestic concupiscence was in sufficient supply without any need to be augmented from abroad. At first I was too dumbfounded to utter a word, but then when I did protest furiously it was of no avail and I sadly continued on my way to San Francisco.

The cool scorn that suffuses this passage from Orozco's memoir—henceforth I will only be using that name to refer to José Clemente—barely masks the fury that this confrontation with ignorantly censorious authorities must have inspired, but it is characteristic of his prose throughout the book, even as that rage at human folly burns infernally hot in his paintings. But even at this base level of comprehension compare the reception of Orozco's art to that of the Romanian sculptor Constantin

Brancusi whose *Bird in Space* was held back at Customs in New York, in 1926, on the grounds that it did not deserve an import tax exemption on art because nothing resembling it could possibly qualify as art.

It was not an absence of “art” that so disturbed the customs officers who confiscated Orozco's work at the border—after all, they were in traditional media and plainly figurative on top of that—but the presence of something else. Although we do not know for sure what they so severely scrutinized, the most obvious reason for blocking the entry of some of his works into the puritanical north would have been, as the artist himself indicates, subject matter. I am thinking specifically of Orozco's numerous portrayals of brothels, a milieu that obsessed him during the period 1910-1915 immediately preceding his trip to the United States. The explicit, exuberant, combative lewdness of these drawings and watercolors and their unvarnished and unsparing depiction of the psychodynamics—or might one not better say psychoeconomics—of sex-on-demand is extraordinary even within an inherently transgressive genre, even in comparison to the great masters of bordello farce and *pathos*, Toulouse Lautrec, Edgar Degas and Pablo Picasso. As they did in their work, in his Orozco makes it plain that the

*maison close* is the *seraglio* of capitalism and as such a pay-per-entry cloister within the fortified walls of *macho* culture. Yet if it is men who pay for pleasure—pleasure the system they inhabit and defend forbids them—it is women who rule those precincts and their sisterhood that protects them insofar as anyone can protect another in a predatory society where want goes on a blind date with repressed desire.

That Orozco's treatment of this loaded topic approaches and sometimes becomes caricature would not have endeared him to the guardians of North American virtue inasmuch as sin calls for straightforward condemnation. Sin that is mocked is doubly enjoyable. Of course, it was not as if North America lacked for brothels of its own. To the contrary, the late nineteenth century had been “wide open” from New York's Bowery to Chicago's Loop to San Francisco's Tenderloin by way of mining-town saloons and railroad-town honky-tonks across the continent. Despite the onset of Prohibition in 1919 and various other efforts to clean things up and make the world safe for the righteous, the party lasted throughout the 1920s. In more or less declarative fashion North American artists reveled in such debauchery, with Ash Can School painters focusing on the louche carnival more than clandestine carnal

la que las protege tanto como cualquiera puede proteger a alguien en una sociedad depredadora, donde el antojo se encuentra en una cita a ciegas con el deseo reprimido.

Que el tratamiento de Orozco sobre este tendencioso tema se aproxima y en algún momento se convierte en caricatura no podría haberlo congraciado con los guardianes de la virtud norteamericana, dado que el pecado exige una decidida condena. Burlarse del pecado es doblemente disfrutable. Por supuesto que no se trata de que Norteamérica no tuviera sus propios burdeles. Al contrario, los últimos años del siglo xix habían sido de “amplia apertura” desde el Bowery de Nueva York al *loop* de Chicago o a los *Tenderloin* de San Francisco pasando por de las cantinas de pueblos mineros y las tabernas de pueblos ferrocarrileros a todo lo largo del continente. A pesar del inicio de la prohibición en 1919 y de otros variados esfuerzos para limpiar las cosas y hacer del mundo un lugar más seguro para los virtuosos, la fiesta siguió durante los años veinte. De una manera más o menos declarada, los artistas de Norteamérica se recrearon en ese libertinaje, con los pintores del Ash Can School enfocándose más en carnavales de mala fama que en placeres carnales clandestinos. Por su parte, los

atisbos homoeróticos de Charles Demuth en baños públicos para hombres, y su irónica viñeta de dos hombres paseando en la sombra del nominalmente andrógino pero formalmente fálico *Princesse X* (1920) de Brancusi, fijaron los límites de la ruptura de tabúes en ese periodo. Por tanto, aun cuando el candor sexual de las pinturas de Orozco no era extraño para el norte ni “folclóricamente” específico del sur, no habrían sido bienvenidas en un país que ya se preparaba para un “rearme moral” en el despertar del desenfreno que acompañó su expansión territorial y económica como una vergonzosa musa.

En vez de esto, a mí me gustaría pensar en los oficiales de la aduana que destruyeron el trabajo de Orozco, no como en centinelas de la castidad y el matrimonio, sino darles un crédito estético mayor —si es que se puede llamar así— como un sistema temprano de advertencia sobre un tipo de gusto que ya dominaba los Estados Unidos con la apariencia del Salón de Arte y continuaría haciéndolo en el medio siglo por venir en varios y más o menos reconocidos *make-overs* (reediciones) del Salón. La esencia de ese formalismo siempre ha sido el “decoro” artístico.

delights. For his part Charles Demuth's homoerotic glimpses in all-male bathhouses, and his wry vignette of two men cruising in the shadow of Brancusi's nominally androgynous but formally phallic *Princesse X* (1920) set the outer limits of taboo-breaking for that period. Thus, while the sexual candor of Orozco's pictures was neither foreign to the North, nor “folklorically” specific to the South, they would have been unwelcome in a country already preparing to “morally reararm” itself in the wake of the licentiousness that accompanied its territorial and economic expansion like a shameful Muse.

Instead, I would like to think of the custom's officers who destroyed Orozco's work not as the sentinels of chastity and wedlock, but rather give them greater aesthetic credit—if that is what you can call it—as the early warning system of a kind of taste that already dominated the United States in the guise of salon art and would continue to do so in the half century to come in various more or less avowedly formalist make-overs of the salon. The essence of that formalism has always been artistic “decorum.”

Decorum, as I will speak of it here, does not necessarily imply mild subjects or traditional compositions, though often that is precisely what it means, but rather a kind of

art-making which banishes all the embarrassing traces of its mixed parentage, forgets as fast as it can its difficult birth and quickly jettisons the gory mess of the afterbirth. Instead, decorum stresses the innate “necessity” and internal cohesiveness of the forms it has taken, and to the extent possible—that is to say to whatever degree the obscuring of awkward facts and the highlighting of felicitous ones will allow—invokes a heritage that legitimizes those forms as the natural albeit innovative and original continuation of the grand traditions of art.

To be sure, the modernist phase of that tradition is riddled with ruptures and studded with the scars that they left behind. However, formalism's primary project has been to iron out those welts and suture the gashes in art history's continuum so as to validate the episodes of modernism that suit the overarching vision of taste's priests and consuls in accord with the artistic and political teleology they stand for and serve. Their paradoxical mission has been to normalize and institutionalize and by every available means tame or sublimate modernism's revolutionary impulses. It fell to such priests and consuls—known as critics and curators—to sequentially or simultaneously absorb and assimilate fauvism, expressionism,

El decoro, como he de tratarlo de él aquí, no implica necesariamente temas ligeros y composiciones tradicionales, aunque con frecuencia eso es precisamente lo que significa, sino más bien un tipo de elaboración artística que destierra todos los rastros embarazosos de su origen mezclado, olvida tan rápido como puede su dificultoso nacimiento y tira por la borda velozmente el sangriento desorden de la placenta. En cambio, el decoro enfatiza la “necesidad” innata y la cohesión interna de las formas que ha tomado, y hasta donde sea posible —es decir, hasta el grado que lo permitan la ocultación de los hechos incómodos y de realce de aquéllos agradables— invoca una herencia que legitima esas formas como la natural, no obstante innovadora y original continuación de las grandes tradiciones del arte.

Indudablemente la fase modernista de esa tradición está plagada de rupturas y salpicada con las cicatrices que estas dejaron atrás. Sin embargo, el proyecto fundamental del formalismo ha sido eliminar esas arrugas y suturar los cortes en el *continuum* de la historia del arte, con el fin de validar los episodios del modernismo que convienen a la visión dominante de los sacerdotes y cónsules del gusto, de acuerdo con

la teleología artística y política que sirven y representan. Su paradójica misión ha sido la de normalizar e institucionalizar y, por cualquier medio posible, domesticar o sublimar los impulsos revolucionarios del modernismo. Y les correspondió a estos sacerdotes y cónsules —conocidos como críticos y curadores— que de manera secuencial y simultánea absorbieran y asimilaran el fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, constructivismo, surrealismo, realismo radical y todas las otras tendencias de principios del siglo xx que rompieron con el pasado y que rompieron el presente.

José Clemente Orozco es el artista que no perteneció a ningún movimiento, que no encajó y todavía no encaja en su gran modelo y quien simplemente no podía ajustarse a él, cuando ese modelo estuvo en construcción. Como tal, no ha sido asimilado y es un reproche inasimilable al formalismo norteamericano, es el máximo punto de fricción cuyas ambiciones como poeta visual de la agitación y como pintor de obra tanto pública como privada fueron demasiado grandes como para que se le asignara un nicho en el Panteón modernista y, por tanto, apartado de éste y en la medida de lo posible, olvidado o ignorado.

cubism, futurism, constructivism, surrealism, radical realism and all the others tendencies of the early twentieth century that broke with the past and broke up the present.

José Clemente Orozco is the artist without a movement who did not, still does not fit into their grand design and who simply would not adjust himself to it when that design was under construction. As such he is an unassimilated, unassimilatable rebuke to North American formalism, the ultimate sticking point whose ambitions as a visual poet of upheaval and a painter of public as well as private pictures were too great to be allotted a niche in the modernist Pantheon and so had to be set apart from it and as much as possible ignored or forgotten.

The essential characteristics of Orozco's disruptive conception of art are evident almost from the outset, though their wild, full flowering did not come until he had resettled in Mexico City in 1920 and consequently might have been felt but not seen by the customs agents who cast their suspicious eyes on him and his work in 1917. I suspect they did feel it, and that a fearful reaction to his rumbling sensibility more than mere prudery prompted their destructive acts. Indeed that flowering had to await his 1923-24 mural commission

for the Escuela Preparatoria Nacional, but there it erupted with a force that has never dissipated. For the sake of length and efficiency I will concentrate only on a few of the many aspects of Orzoco's aesthetic in which that sensibility is manifest and contrast them with aspects of the work of the other two members of Los Tres Grandes, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros, with whom Orozco shared an era, a mandate, a medium and an unfinished revolution.

Traditional history painting records and commemorates events. Be they mythological, biblical or extracts from the chronicle of a people, a culture or a nation, the center of attention is almost always a dramatic set piece in which heroes and villains perform the deeds for which they are famous or infamous: Alexander defeats Darius (in an antique Roman mosaic); Socrates sips poison (in a 1787 painting by Jacques Louis David); the Spanish accept the surrender of the city of Breda (in the 1634-1635 masterpiece of Diego Velázquez); General Montcalm dies on the battle field (in a 1770 canvas by Benjamin West that is of equivalent patriotic importance to Canadians as the work of the great Mexicans); Washington crosses the Delaware River (in the 1851 icon of the United States that is Emanuel Leutze's single memorable work), and

Las características esenciales de la concepción disruptiva del arte de Orozco son evidentes casi desde el principio, aunque su florecimiento salvaje y completo no se dio hasta que se restableció en la Ciudad de México en 1920 y consecuentemente pudieron haber sido percibidas aunque no vistas por los agentes de la aduana que pusieron sus ojos suspicaces en él y en su trabajo en 1917. Yo sospecho que sí lo sintieron y que fue una reacción temerosa a su resonante sensibilidad, más que simple mojigatería, lo que provocó sus acciones destructivas. De hecho ese florecimiento tuvo que esperar la comisión del mural de la Escuela Nacional Preparatoria en 1923-1924, pero ahí irrumpió con una fuerza que no se ha disipado nunca. Por consideración a la longitud y la eficiencia voy a concentrarme sólo en algunos de los muchos aspectos de la estética de Orozco en los que esa sensibilidad se manifiesta para contrastarlos con aspectos del trabajo de los otros dos miembros de Los Tres Grandes, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, con quienes Orozco compartió una época, una mandato, un medio y una inacabada revolución.

La "historia de la pintura" tradicional registra y conmemora eventos, ya sean mitológicos, bíblicos o extractos de crónicas

sobre un pueblo, una cultura o una nación. El centro de atención es casi siempre una parte dramática del escenario donde héroes y villanos ejecutan las hazañas por las cuales son o no son famosos: Alejandro derrota a Darío (en un antiguo mosaico romano); Sócrates se toma el veneno (en una pintura de 1787 por Jacques Louis David); los españoles aceptan la rendición de la ciudad de Breda (en la obra maestra de Diego Velázquez de 1634-1635); el general Montcalm muere en el campo de batalla (en el lienzo de Benjamin West de 1770, que es el equivalente en importancia patriótica a la obra de los grandes mexicanos). Washington cruza el río Delaware (en el ícono de 1851 de Estados Unidos, que es la única obra memorable de Emanuel Leutze) y Napoleón realiza todas sus proezas, visita a los apóstoles de Jaffa (pintado en 1804 por el barón Gros), cruza los Alpes se corona a sí mismo (en los cuadros de David de 1800 y de 1805 a 1807, respectivamente) y se retira de Moscú (escena pintada en 1864 por Ernest Meissonier). Sólo un puñado de "cuadros históricos" bien conocidos se ocupan de personas relativamente desconocidas para quienes, en gran medida, la historia sucede, o quienes, como individuos o como "la masa", hacen la historia con sus propias manos ensangrentadas o sus cuer-

pos sangrantes. Los principales ejemplos son los de Francisco Goya, *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808* (ambos de 1814), Theodore Gericault, *La balsa de la medusa* (1819) y Eugene Delacroix, *La libertad guiando al pueblo* (1830).

Ejemplos como estos fueron sin duda conocidos para los muralistas mexicanos como lo fueron antecedentes del Renacimiento y el periodo barroco, pero la manera en que la revolución popular y la autodeterminación se desenvuelven difiere fundamentalmente de aquélla en que procede una conquista imperial –aun así la conquista fue un tema incorporado en una gran cantidad de los ciclos muralísticos– y por tanto requirió un balance en su elección de protagonistas y de las circunstancias o confrontaciones dramáticas que representaron.

El muralismo fue el crisol donde se formó la identidad nacional mexicana –o así lo esperaban los muralistas y sus patrocinadores gubernamentales–, pero los ingredientes mezclados en él no podían reducirse fácilmente a una esencia pictórica, dado que la revuelta contra la opresión duró un siglo, desde Miguel Hidalgo a Benito Juárez, de Francisco Madero a Emiliano Zapata y Francisco Villa, y dados el número y la variedad de los líderes y la diversidad social y étnica de la población. Y tam-

poco, dados los múltiples "frentes" en formación de la guerra de guerrillas y el carácter de golpe y fuga de la pelea que llevó a la victoria sobre la autocracia, seguida de un mayor refugio entre los vencedores, podrían unos cuantos momentos climáticos representar realmente el flujo de una lucha históricamente prolongada y geográficamente extendida.

Los incidentes violentos de Goya y los ficticios momentos de solidaridad en las barricadas de Delacroix fueron ciertamente paradigmas más útiles que cualquiera de las recreaciones montadas de heroísmo que les precedieron. Por supuesto que a los grandes hombres se les da su lugar en los trabajos de Orozco, Rivera y Siqueiros —en particular en los dos primeros, y de ellos dos, sobre todo en el segundo—, pero aparecen más como emblemas de valores, propósito y valentía revolucionaria que como actores en una escena. Lo que los muralistas comprendieron tanto existencial como lógicamente fue que al contrario de la tradición, para ellos el contenido de la pintura histórica no era una cadena de ocasiones señaladas, sino un proceso dinámico y dialéctico, que no podría ser tipificado por ningún evento ni totalmente personificado por un individuo. En consecuencia, hay pocos murales que intentan describir momentos reales de

Napoleon in all his exploits—visiting the plague-ridden in Jaffa (painted in 1804 by the Baron Gros), crossing the Alps and crowning himself (painted in 1800 and from 1805 to 1807 respectively by David) and retreating from Moscow (painted in 1864 by Ernest Meissonier). Only a handful of well-known history paintings concern themselves with the relative unknowns to whom for the most part history happens or who, as individuals or as "the masses," make history with their own usually bloody hands or bloodied bodies. The prime examples are Francisco Goya's *The Second of May 1808* and *The Third of May 1808* (both 1814), Theodore Gericault's *The Raft of the Medusa* (1819) and Eugene Delacroix's *Liberty Leading the People* (1830).

Examples such as these were no doubt familiar to the Mexican muralists as were precedents from the Renaissance and the baroque periods; but the manner in which popular revolution and self-determination unfold differs fundamentally from that in which an imperial conquest proceeds—though la Conquista was a theme embedded in a great many of their revolutionary mural cycles—and it required a balancing act in their choice of protagonists and in the dramatic circumstances or confrontations they portrayed.

Muralism was the crucible in which Mexican national identity was formed—or so the muralists and their governmental patrons hoped; but the ingredients mixed within it could not easily be reduced to a pictorial essence, given the century-long duration of the rebellion against oppression from Miguel Hidalgo to Benito Juárez to Francisco Madero to Emiliano Zapata and Francisco Villa, the number and variety of leaders, and ethnic and social diversity of the populace. Nor given the multiple, morphing "fronts" of guerrilla warfare and hit-and-run character of the fighting that led to victory over autocracy followed by more fighting among the victors could a few climactic moments fairly represent the flux of a historically protracted and geographically far flung struggle.

Goya's savage incidents and Delacroix's invented moment of solidarity on the barricades were certainly more useful paradigms than any of the staged recreations of heroics that preceded them. Of course, great men get their due in the works of Orozco, Rivera and Siqueiros—particular the first two and of them most of all in the second; but they appear as emblems of revolutionary values, purpose and valor more so than as actors in a scene. What the muralists grasped existentially as well as logically was that contrary to tradition,

for them the subject of history painting was not a chain of signal occasions but a dynamic, dialectical process which no event could epitomize and nor any individual wholly personify. Correspondingly, there are few murals that attempt to depict actual moments in history—specific martyrdoms, specific examples of bravery, specific defeats or triumphs. Instead Los Tres Grandes created complex, often congested tableaus which assembled the principal players, detailed the variety of relations among and the types of conflicts between them and collapsed time and space so as to accommodate the fitful disclosure of history's manifold dimensions within the architectonic framework of the walls on which they painted.

The most significant differences among the Orozco, Rivera and Siqueiros can be found in the different ways in which they tackled this common problem, and each way reflects their distinctive aesthetic approach and their sense of how revolution and history actually revealed themselves.

As is by now generally agreed, Rivera's conception of muralism was in every dimension the most conservative, but his great technical virtuosity and the easy legibility of his images made him the most popular exponent of muralism during its heyday. Having tried cubism and its radically disjunctive syntax

under the tutelage of Picasso, by the onset of World War I Rivera followed his Spanish mentor into neo-classicism, perfecting a "return to order" style of simplified volumes, reductive but sure-handed academic draftsmanship, and patterned color, often featuring hues found in folk or ancient Aztec art. For structure Rivera borrowed Renaissance and baroque motifs from heraldry and religious painting—principally trompe l'oeil architectural details, painted banners, lozenges and insets—to piece together and articulate a modern decorative manner that could depict the Mexican Revolution the way Church artists had depicted episodes from the Bible and the *Lives of the Saints*. So doing, Rivera actively suppressed not only the stylistics of modernism but modernity's sense of dialectical simultaneity.

True, in Rivera's *tour de force* historical panoramas at the Palacio Nacional—*The History of Mexico* (1929-1935)—as well as elsewhere, anachronisms confront one another, remote eras are elided so to as to demonstrate the continuity of the revolution and its causes and armed antagonists face off. However, the compositional format and unifying pictorial devices Rivera deployed with such skill subtract any sense of uncertainty about history's glorious outcome, any sense of actual tension within

la historia —martirios específicos, ejemplos específicos de valor, triunfos o derrotas específicos. En cambio, los Tres Grandes, crearon complejos y a veces congestionados cuadros que reunían a los principales personajes y detallaban la variedad de relaciones y los tipos de conflictos entre ellos, colapsando el tiempo y el espacio para acomodar la irregular revelación de las múltiples dimensiones de la historia dentro del marco arquitectónico de las paredes en las cuales pintaban.

Las diferencias más significativas entre Orozco, Rivera y Siqueiros pueden encontrarse en las distintas maneras como abordaron este problema común, y cada manera refleja su distintivo enfoque estético y su interpretación de cómo, en realidad, la Revolución y la historia se revelaban.

Ahora es comúnmente aceptado que la concepción del muralismo de Rivera era en todas dimensiones la más conservadora, pero su gran virtuosismo técnico y la fácil legibilidad de sus imágenes lo convirtieron en el más popular exponente del muralismo durante su apogeo. Habiendo ensayado el cubismo y su disyuntiva y radical sintaxis bajo la tutela de Picasso, en los albores de la Primera Guerra Mundial, Rivera siguió a su mentor español hacia el neoclasicismo, perfeccionando un estilo de

“regreso al orden” de volúmenes simplificados, reductivo pero con la seguridad de trazo del dibujante académico y patrones de color, que a menudo presentaban tonos encontrados en el arte popular o en el antiguo arte azteca. Para la estructura, Rivera tomó prestado del Renacimiento y del barroco motivos de la heráldica y de la pintura religiosa —principalmente el *trompe l'oeil* de los detalles arquitectónicos, pendones pintados, rombos e inserciones— para armar y articular una manera moderna y decorativa que pudiera describir la Revolución Mexicana, de la forma en que los artistas religiosos habían descrito episodios tomados de la Biblia y de la vida de los santos. Al hacerlo, Rivera suprimió activamente no sólo la estilística del modernismo sino el sentido de la modernidad de la simultaneidad dialéctica.

En el *tour de force* de Rivera, los panoramas históricos en el Palacio Nacional —*La historia de México* (1929-1935)—, como en cualquier otra parte en que los anacronismos se enfrentan unos a otros, las eras remotas son omitidas con tal de demostrar así la continuidad de la revolución y sus causas, y los antagonistas en armas confrontados. Sin embargo, el formato compositivo y los recursos pictóricos unificadores que Rivera

despliega con tal habilidad sustraen cualquier sentido de incertidumbre acerca del glorioso resultado histórico, cualquier sentido de tensión actual dentro de una confusión de fuerzas puestas una en contra de la otra. Cosas terribles suceden —o sucedieron— porque así tenía que ser. La grandeza caminó la tierra porque tenía que ser así y así fue; el pueblo venció sobre sus opresores porque tenía que ser así, y así fue. Todavía dentro del esquema de la pintura de Rivera la realidad es completamente estable, todas las formas permanecen intactas, no importa qué tan terrible sea aquello pintado, la pintura siempre es agradable al ojo.

En Rusia el comunismo soviético produjo tan sólo dos exponentes del realismo socialista de consecuencias duraderas para la historia del arte, Alexander Deineka e Isaak Brodsky; en México se produjo un tercero. Sus logros artísticos son individuales, como es el caso de todas las figuras relevantes dentro de una escuela; sus fallas son colectivas y reducen todo aquello producido dentro de esa escuela. Los indicios de ese defecto, que derivan de una idea predeterminedada de la historia y de una metodología ahistorical, es decir, tradicional, son el holismo esquemático y predeterminedado y la estabilidad de su arte. El inmenso

alcance y la perfección de superficies del trabajo de Rivera de manera indeleble proyectan esa falla a una gran escala, porque la voluntad de coherencia decorativa niega por completo la esencia de las imágenes del conflicto y transformación social que ostensiblemente expone pero que, de hecho, débilmente ilustra.

Inspirado en un inicio por el futurismo italiano y luego influenciado por el vanguardismo ruso por medio del fotomontaje del catalán Josep Renau y por el alemán John Heartfield, así como por el montaje cinematográfico, gracias a su amistad con Sergei Eisenstein, Siqueiros tuvo una actitud mucho más dinámica hacia el potencial del muralismo para desarrollar, por medio de la fotomecánica tanto como por medios pictóricos, la capacidad de proyectar y alinear múltiples vistas con perspectivas de tres puntos dentro de una sola área. Además, así como Rivera, Siqueiros había buscado inspiración en la pintura barroca y del Renacimiento, pero, a diferencia de aquel, estudió las matemáticas utilizadas en el barroco para urdir el espacio dentro de la estructura enmarcada por el muro para que al final pudiera acomodar cualquier cosa que uno pusiera en ella, como una bolsa sin fondo o un mar o un cielo inconmensurables. El resultado mejor expresado en uno de sus murales,

the welter of forces marshaled against one another. Terrible things happen—or happened—because they had to and did; greatness walked the earth because it had to and did; the people won over their tormentors because they had to and did. Yet within the framework of Rivera's painting reality is utterly stable, all forms remain intact and no matter how horrible the thing painted, the picture is always pleasing to the eye.

In Russia Soviet Communism produced only two Socialist Realists of lasting consequence to art history, Alexander Deineka and Isaak Brodsky; in Mexico it produced a third. Their artistic achievements are individual, as is true of all leading figures within a school; their flaws are collective and diminish everything produced by that school. The telltale signs of that flaw, which derives from a predetermined idea of history and a traditionalist, that is to say ahistorical, methodology, are the preordained and schematic holism and stability of their art. The huge scope and surface perfections of Rivera's work indelibly project that flaw on a grand scale because the will to decorative coherence so completely denies the essence of the images of social strife and social transformation it ostensibly bodies forth but in fact thinly illustrates.

Initially inspired by Italian futurism and then influenced by the Russian avant-garde by way of the photomontage of the Catalan Josep Renau and the German John Heartfield as well as by cinematic montage, thanks to his friendship with Sergei Eisenstein, Siqueiros had a far more dynamic attitude toward muralism's potential to develop through photomechanical as well as painterly means the capacity to project and align multiple three-point perspective views within a single area. Moreover, like Rivera, Siqueiros had looked for inspiration to Renaissance and baroque painting; but unlike Rivera he studied the mathematics used in the baroque for warping space within the framing structure of the wall so that at the limit it could accommodate anything one put into it like a bottomless sack or an unfathomable sea or sky. The result, best expressed in one of his physically smallest but pictorially most expansive murals, *Portrait of the Bourgeoisie* (1939-1940) at the Mexican Electrical Workers Union headquarters, is a breathtaking demonstration of how Siqueiros's formula worked to keep the complex iconography and myriad symbols he juggled perpetually spinning in the air.

There is a visual complexity and fury in the best of Siqueiros's paintings in this mode that does catch the viewer up

and thrust him into the space of the painting as if a whirlwind had swept that viewer into history's maelstrom. Siqueiros painted this work during the advent of World War II and after the victory of fascism in the Spanish Civil War in which he fought bravely on the Republican side while simultaneously taking a less than noble part in murderous factional wars within the

Left. The greatness of *Portrait of the Bourgeoisie* is due not only to its technical innovations, but to the apocalyptic vision that engulfs the viewer as a result of them and the tangible sense they create of a world in flames. Still, the very success of Siqueiros' illusionism has a contradictory effect, smoothing out the jolts that should occur as one passes from one situation within the painting to another, one vantage point within it to another, one scale to another, a little like a roller-coaster ride that thrills the public with sudden climbs and even more sudden drops, but where the visible strength and sophistication of the mechanism to which passengers have surrendered their fate reassures them at every turn that they are in good hands and will safely coast to a landing in the end. As time went by and the conflicts of Siqueiros's youth and early maturity began to slip into the past, that streamlining of space and form became evermore pronounced, such that his final work

the Polyforum Cultural Siqueiros, devolved into an externally faceted and internally ballooning polyhedron whose principal component was an elliptical mural, *The March of Humanity*, divided into tiers or friezes through which history is intended to seamlessly flow when in fact history flows around it on the streets of the Mexico City outside.

In contrast to Siqueiros's tendency to render modernity with a space-age graphic smoothness and Rivera's habit of lending it a classical suavity and modulation, Orozco attended to modernity's gritty, fractured reality. Wishing to stress that pre-occupation formally I will set aside Orozco's penchant for caricature—and he was a great and relentless mocker of the pretentious, the craven and the power-crazed. And to the same end I will also say little about the expressive spontaneity of his painterly attack other than to note that if I hesitate to label him or his manner “expressionist” it is because the emotional intensity with which he imbues his art is not the product of “personal” or psychological alienation from intimate circumstances or of floating anxiety about the “human condition” or of some metaphysical disorientation as is generally the case when the term is used. Rather, the chromatic extremes of his palette, which frequently runs hot and cold without

físicamente más pequeño pero pictóricamente más expansivo, *Retrato de la burguesía* (1939-1940) en el edificio del Sindicato de Electricistas, es una demostración impresionante de cómo la fórmula de Siqueiros funcionó para conservar perpetuamente girando en el aire la compleja iconografía y la variedad de símbolos que manejaba.

Hay una complejidad visual y una furia en las mejores pinturas de Siqueiros, en este modo en que atrapa al espectador y lo arroja al espacio de la pintura como si una tromba lo hubiera barrido hacia el remolino de la historia. Siqueiros realizó su trabajo durante la llegada de la Segunda Guerra Mundial y después de la victoria del fascismo en la Guerra Civil Española, en la cual luchó con valentía del lado republicano, mientras simultáneamente tomó parte de manera menos noble en la asesina y faciosa guerra dentro de la izquierda. La grandeza del *Retrato de la burguesía* se debe no sólo a sus innovaciones técnicas, sino a la visión apocalíptica que como resultado engulle al espectador y a la sensación tangible que crean de un mundo en llamas. De cualquier modo, el éxito del ilusionismo de Siqueiros tiene un efecto contradictorio, al suavizar las sacudidas que debieran ocurrir cuando uno pasa de una situación a otra dentro de la

pintura, de un punto estratégico a otro, de una escala a otra, un poco como un recorrido en la montaña rusa, donde el público se emociona con súbitas subidas y aún más súbitas caídas, pero donde la fuerza visible y la sofisticación del mecanismo al que los pasajeros han entregado su destino les asegura a cada vuelta que están en buenas manos y llegarán con seguridad al desembarco final. Al pasar el tiempo, los conflictos de juventud y temprana madurez de Siqueiros empezaban a quedar en el pasado; el dinamismo de la forma y el espacio se hizo cada vez más pronunciado, de tal manera que su trabajo final en el Poliforum Cultural Siqueiros corresponde a una superficie externa facetada y a un poliédro de interior abombado, cuyo componente principal es un mural elíptico *La marcha de la humanidad*, dividido en hileras o frisos, a través de los cuales se supone que la historia fluye coherentemente cuando, de hecho, la historia fluye a su alrededor en las calles de la Ciudad de México.

En contraste con la tendencia de Siqueiros de dotar a la modernidad con una suavidad futurista, y el hábito de Rivera de prestarle una elegancia clásica y una modulación, Orozco se ocupó de la realidad fracturada y tosca de la modernidad. Debe enfatizar esa preocupación formalmente, dejaré de lado

la inclinación de Orozco por la caricatura —con todo y que fue un incesante y gran burlador de los pretenciosos, los pusilánimes y los amantes del poder—. Y con ese fin diré también muy poco acerca de la espontaneidad expresiva de sus ataques pictóricos para al menos señalar que si yo vacilo en etiquetarlo a él o a su estilo como “expresionista”, es porque la intensidad emocional con la que infunde su arte no es el producto de una alienación psicológica o “personal” derivada de circunstancias íntimas o de una ansiedad flotante con respecto a la “condición humana” o una desorientación metafísica, que es el caso cuando se utiliza el término. Más bien, los extremos cromáticos de su paleta, que normalmente van de fríos a cálidos sin transición, y sus vigorosos e incendiarios brochazos expresan un descarnado reconocimiento de la hostilidad impersonal del hombre llevado por su vanidad, su ambición y sadismo, así como una sensación de horror ante las consecuencias fácilmente previsibles o ya catastróficas de tales impulsos y los sistemas sociales y económicos que les dan rienda suelta.

Aún cuando nunca fue un marxista convencido, la enajenación que Orozco vierte en sus murales emana de fuentes enfáticamente materiales e históricas —con una paradoja adicional que

marxistas convencidos encuentran difícil de evadir—. A pesar de que tal alienación provoca las revoluciones, no encuentra alivio con ellas sino más bien se vuelve más explícita, más atroz y vívida por las tormentas de fuego que estas encienden. Y si, como ha sido señalado muchas veces, Orozco fue el Goya de su siglo, la comparación se mantiene no sólo porque él sostuvo el espejo frente a las sombras monstruosas de la modernidad —y es por esto mismo y por su declarada ambivalencia al confrontar a los monstruos de su propia especie y en su propia naturaleza que Goya es considerado como el primer pintor moderno—, sino porque en todo lo que Orozco pintó, él, como Goya antes que él, reflejó su propia desilusión ante los ideales gravemente dañados de la Ilustración en los cuales había colocado su esperanza y su confianza.

Por lo tanto, aunque aparezcan individuos nobles en su pintura —huelguistas, milicianos, monjes caritativos, científicos y aun el desnudo y más tarde en armadura, Hernán Cortés— al servicio de su pesimismo perdurable y en última instancia corrosivo, Orozco sobresalió retratando a los parásitos sociales, matones, especuladores y demagogos en su grado más grotesco, mientras acumulaba símbolos políticos fraudulentos en

transition, and his slashing, flaming brushstrokes express a stark recognition of the man's impersonal hostility to man driven by his vanity, greed and sadism as well as a sense of horror at the readily foreseeable or already cataclysmic consequences of such drives and the economic and social systems that give them free rein.

Although never a convinced Marxist, the alienation Orozco pours into his murals emanates from sources that were emphatically material and historical—with an added paradox that confirmed Marxists have difficulty getting around. Inasmuch as such alienation triggered revolutions, it is not relieved by them but rather made more explicit, more appallingly vivid by the firestorms they ignite. For if, as has been said many times, Orozco was indeed the Goya of his century, the comparison holds not only because he held up a mirror to modernity's monstrous shadows—and it is because of this and because of his avowed ambivalence when confronting the monsters of his own species and in his own nature that Goya counts as the first modern painter—but because in everything Orozco painted, he, like Goya before him, reflected his own disillusionment with the grievously damaged ideals of the Enlightenment in which he had placed his hope and trust.

Thus while noble individuals appear in his work—strikers, militiamen, charitable monks, scientists and even the nude and the later armor-clad Hernán Cortés—in the service of his abiding and ultimately all-consuming pessimism Orozco excelled at portraying social parasites, thugs, profiteers and demagogues at their most grotesque while piling up fraudulent political symbols in the corners of his murals like so many junked cars on a scrap heap. And, when it came to groups or types of people, after having started his career in the 1920s depicting stalwart *campesinos* and allegorical figures representing man's Promethean strength and his Promethean predicament, by the middle of the 1930s and thereafter until his death in 1949, Orozco painted wholesale starvation and indiscriminate slaughter, followed by images of the “masses” as so many stamping feet and howling mouths, an image Guston would reprise in his bleak late paintings of the 1970s.

But as compelling as all of this is—and no artist of the twentieth century made paintings that scorch the retina and burn themselves on the memory as his do—the essence of Orozco's genius resided in his determination not to resolve the social and historical tensions intrinsic to his subject

matter by pictorial means but rather to expose them in their rawest state. Thus from the murals in the Escuela Nacional Preparatoria to his masterpieces at the Hospicio Cabañas, the Palacio de Gobierno and the Universidad de Guadalajara and on to the cycles at the Suprema Corte de Justicia Mexico City and the Gabino Ortiz Library in Jiquilpan, Orozco resisted the programmed unity and seamlessness that both Rivera and Siqueiros sought in their very different ways.

To the contrary, the seams in Orozco's work all show, and not only in his frescos where they may literally be the plaster outline of a day's work. At almost any juncture in one of his compositions, angles of perspective may abruptly change their axis, one shape may be inexplicably cropped by another, two or more distinct scenes may be abutted without a framing device or some other way of separating or of dove-tailing them; unifying atmospheric light is never permitted to soften and thereby override the strident hues of important elements within a given combination of forms, and dense amalgams of quasi abstract shapes—machinery, weapons, ruins and other kinds of detritus including harrowed bodies—tumble forward into or fall backward from the picture plane like avalanches utterly indifferent to the

havoc they wreak. The list of such violations of the integrity of traditional pictorial space could go on. Cubism is the origin of some of Orozco's innovations; but more than any movement or paradigm, this constant breaking of pictorial illusions is in substance a refusal to traffic in intellectual, political, emotional or moral illusions on the part of a man who lost his early in life and never succumbed to the temptation to replace those tradition had handed him with the new aesthetic or ideological ones being proclaimed all around him. Surveying a devastated, desolate world—not just as the two revolutionaries in *Destruction of the Old Order* (1926) do when they look back on collapsed buildings whose walls and columns and cupolas lay all askew in one of the painter's first and most powerful demonstrations of the jarring poetry of perspectival disparity but staring into a future no less subject to destructive violence—Orozco felt an urgent need to make known what he had witnessed and to articulate his presentiments of coming disaster. He had no need, and no time, to stylize his vision in the conventional fashion; for him it was enough to state it, boldly, bluntly and if necessarily brutally. In his work we see the fissures of history that will not fuse, the wounds that will not heal. That such could

los rincones de sus murales, como un montón de automóviles desechados en una pila de chatarra. Y cuando se trataba de grupos o de tipos de personas, después de haber empezado su carrera en los veintes pintando campesinos y figuras alegóricas que representan la fuerza prometeica del hombre y su predicamento prometeico, a mediados de los treintas e incluso hasta su muerte en 1949, Orozco pintó sistemáticamente el hambre y la matanza indiscriminada, seguida de imágenes de las "masas" como montones de pies machacantes y bocas aullantes, una imagen que Guston habría de repetir en sus lóbregas y tardías pinturas de 1970.

Pero, tan convincente como pueda ser todo esto —y ningún artista del siglo XX realizó pinturas que incendiaban la retina y se quemarían en la memoria como las suyas—, la esencia del genio de Orozco residió en su determinación de no resolver las tensiones históricas y sociales intrínsecas a su contenido temático por medios pictóricos, sino más bien exponerlos en su estado más crudo.

Por tanto, de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria a sus obras maestras en el Hospicio Cabañas, en el Palacio de Gobierno, en la Universidad de Guadalajara y en los ciclos

de la Suprema Corte de Justicia en la Ciudad de México y en la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, Orozco se resistió a la unidad programada y a la suavidad sin suturas que Rivera y Siqueiros buscaron de muy distinta manera.

Al contrario, las suturas en el trabajo de Orozco son visibles —y no sólo en sus frescos donde literalmente podrían ser el esbozo en yeso de un día de trabajo—. En casi cualquier juntura de sus composiciones los ángulos de la perspectiva pueden cambiar su eje abruptamente, una forma puede dar lugar a otra de manera inexplicable, dos o más escenas definidas pueden colindar sin un recurso que las enmarque o alguna otra manera de separarlas o encajarlas, la luz atmosférica unificadora nunca llega a suavizarse y de ese modo invalidar los tonos estridentes de los elementos importantes dentro de una combinación de formas dada, y densas amalgamas de formas casi abstractas —maquinaria, armas, ruinas y otros tipos de detrito, incluidos cuerpos lacerados— se desploman dentro o caen hacia atrás desde el plano de la pintura como avalanchas completamente indiferentes a los estragos que han causado. La lista de violaciones de la integridad del espacio pictórico tradicional podría seguir. El cubismo es el origen de algunas de las innovaciones

de Orozco, pero más que cualquier movimiento o paradigma, esta constante ruptura de las ilusiones pictóricas es en esencia un rechazo al tráfico de las ilusiones intelectuales, políticas, emocionales y morales de parte de un hombre que las perdió muy temprano en la vida y que nunca sucumbió a la tentación de sustituir aquellas que la tradición le había entregado por otras nuevas, ideológicas o estéticas proclamadas a su alrededor. Explorando un mundo devastado y desolado —no sólo como lo hacen los dos revolucionarios en *Destrucción del viejo orden* (1926), cuando miran hacia atrás a los edificios colapsados cuyas paredes, columnas y cúpulas yacen torcidas, en una de las primeras y más poderosas demostraciones del pintor de su discordante poesía de disparidad perspectiva, pero mirando hacia un futuro no menos sujeto a la demoledora violencia—, Orozco sintió una urgente necesidad de dar a conocer lo que había atestiguado y de articular sus presentimientos del desastre que vendría. No tenía necesidad ni tiempo de estilizar su visión

a la manera convencional; para él era suficiente exponerlo descaradamente y, si fuera necesario brutalmente. En su trabajo vemos las fisuras de la historia que no habrían de fusionarse, las heridas que no habrían de sanar. Que éste pudiera ser el caso es conocimiento que el modernismo utópico no puede tolerar filosóficamente, y el modernismo formalista no puede tolerar estéticamente. No es de extrañar que Orozco tuviera problemas al cruzar la frontera hacia los Estados Unidos, país que hasta hace poco se ha visto a sí mismo como la excepción de la tragedia histórica aun cuando su pasado esté repleto de ella. Y no es de extrañar que Orozco se sintiera tan incómodo en su propio país cuando era acosado por admiradores que querían compartir con él el optimismo que defendían, creyeran o no creyeran en él. Sin embargo, el feroz rechazo de Orozco de que un mundo imperfecto puede perfeccionarse con el arte fue la fuente de su grandeza. Y todavía es esto lo que mantiene a su obra moderna y la hace contemporánea.

be the case is knowledge utopian modernism cannot tolerate philosophically and formalist modernism cannot tolerate aesthetically. No wonder Orozco had trouble crossing into the United States which until recently has viewed itself as the exception to historical tragedy even though its own past is replete with it. And no wonder Orozco was so ill at ease in

his own country when beset by admirers who wanted him to share the optimism they advocated whether they believed it or not. However, Orozco's fierce denial that an imperfect world could be perfected by art was the wellspring of his greatness. And still that is what keeps his work modern, and makes it contemporary.

# JOSÉ CLEMENTE OROZCO EN EL MARCO DE ALGUNOS GOBIERNOS MEXICANOS

RAQUEL TIBOL

La espléndida lucha del pintor con sus instrumentos, del ojo con la paleta, de la paleta con la mano; algo, en fin, que me afecta más en lo íntimo y que me afirma con cada realización no solamente la sabiduría del artista, sino el temblor del hombre.

JAIME TORRES BODET. CARTA A MARTE R. GÓMEZ CON REFERENCIAS A OROZCO.  
LA HAYA, MAYO 28 DE 1932.

José Clemente Orozco nació un año antes del inicio del último periodo presidencial de Porfirio Díaz (1884-1911), y murió a mediados de la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Con varios de los gobiernos que se sucedieron en esas décadas tuvo relaciones profesionales, manteniendo siempre una total independencia en lo político, lo ideológico, lo estético y lo temático. Tal propensión surgió desde su adolescencia y se consolidó en la primera juventud, cuando estudió en la Escuela Normal, en la Nacional de Agricultura y Veterinaria, en la Nacional de Bellas Artes y en la Nacional Preparatoria, abrigando durante todo este tiempo el deseo de entregarse de lleno al cultivo de las artes plásticas. La muerte de su padre Ireneo Orozco en 1903 y un accidente sufrido en 1904 marca-

ron la necesidad de ganarse la vida. El accidente fue una explosión de pólvora cuando intentaba realizar un experimento. Dos heridas mal atendidas en la mano izquierda provocaron gangrena y la consiguiente amputación de la extremidad hasta la muñeca. No hay constancias frecuentes por esta discapacidad, fuera de unas cartas muy dramáticas a su esposa, recogidas en *Cartas a Margarita* (Ediciones Era, 1987). La del 18 de octubre de 1930, enviada desde Nueva York, decía:

Aparte del trabajo y de las carreras he tenido que escribir durante la semana más de 25 cartas importantes a gentes de todas partes, esto de escribir cartas es para mí un verdadero problema y suplicio, pero no hay remedio. No he tenido *ni tendré* descanso alguno, pues el día primero de noviembre próximo, es decir, dentro de 10 días, tengo que ponerme otra vez a pintar paredes y como quieren que esté terminado eso el 1º de enero, tengo que trabajar terriblemente aprisa para cubrir *diario*, sin descanso, ¡2 m<sup>2</sup> de fresco! ¡Y todo, absolutamente todo, con una sola mano!

En carta del 6 de junio de 1931 vuelve al tema:

Una cosa sí quiero que te acuerdes, y es que tu pobre marido tiene *sólo una mano* y con ella tengo que *hacer todo!* [...] Aparte de pintar, tengo que escribir un mundo de cartas y todo *¡con una sola mano!* [...] Fijate en todas las preocupaciones y penas que tengo ahora en la cabeza y que *todo*, absolutamente *todo* tengo que hacerlo *¡con una sola mano!*

El 6 de febrero de 1933 insiste:

Esto de las cartas se me ha vuelto un problema muy difícil. Sólo las que te escribo a ti y a mis gentes de México no me pesan, pero las demás se han vuelto una pesadilla. Diario tengo que escribir 3 o 4, o sea más de *cien* al mes. Y no hay más remedio que contestar. Compadéceme, teniendo que hacer todo con una sola mano.

El 19 de diciembre de 1945, durante su última estancia en Nueva York, como si la lejanía sacara a flote confesiones, vuelve a quejarse: "Créeme que me duele mucho mi brazo derecho a fuerza de hacerlo *todo*, absolutamente *todo*, con una sola mano".

Fue con esa sola mano que produjo entre 1906 y 1926 más de un centenar de caricaturas en por lo menos una docena de publicaciones diferentes. Las primeras abordaban con picardía tanto la relación entre los sexos, las estrellas de espectáculos de diverso tipo, las deficiencias en los servicios públicos, las manipulaciones de la burocracia. Al principio los trazos tendían voluntariamente a una rudeza sintética, pero su dibujo se fue volviendo más complejo, diversificado y expresivo a partir de la campaña antirreelecciónista contra Porfirio Díaz, cuyas acciones impopulares denunció, al igual que las debilidades por inexperiencia política de Francisco I. Madero, la corrupción de su hermano Gustavo, las complicidades del alto clero con las fuerzas más retrógradas, los demagogos explotadores de los campesinos, los abusos y violaciones contra los miserables y desvalidos llevadas a cabo muchas veces por revolucionarios envalentonados por poderios transitorios, la agresión machista de los hombres contra sus parejas.

El intenso desempeño en caricaturas inspiradas con audacia en lo social y lo político, alimentó y configuró su lenguaje plástico en el muro, el caballete, la gráfica y el dibujo, más que la producción pictórica temprana, ligada a las extemporáneas

## JOSÉ CLEMENTE OROZCO IN THE FRAMEWORK OF SOME MEXICAN GOVERNMENTS

RAQUEL TIBOL

The splendid struggle of the painter with his instruments, of the eye with the palette, of the palette with the hand; ultimately, something that affects me deeply and confirms with each realization not only the wisdom of the artist, but the tremor of the man.

JAIME TORRES BODET. LETTER TO MARTE R. GÓMEZ WITH REFERENCES TO OROZCO.  
THE HAGUE, 28 MAY 1932.

José Clemente Orozco was born one year before the beginning of Porfirio Díaz's last presidential period (1884-1911), and died half way into Miguel Alemán's presidency (1946-1952). He held professional relations with several of the governments that succeeded each other during those decades, and always preserved full independence on the subject of his politics, ideologies, aesthetics and themes. This proclivity surfaced in his adolescence and consolidated in his early youth while he studied at the Escuela Normal, the Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria, the Escuela Nacional de Bellas Artes and the Escuela Nacional Preparatoria, during which time he clinged on to the desire to devote himself fully to the cultivation of the fine arts. The death of his father Ireneo Orozco in 1903 and an accident suffered in 1904 signaled the need to make a living,

The accident was a powder explosion that happened while he was attempting to carry out an experiment. Two badly tended wounds in his left hand developed into gangrene and resulted in its amputation up to the wrist. There are no frequent allusions to this disability, except for those in some very dramatic letters addressed to his wife and gathered in the book *Cartas a Margarita* (Ediciones Era, 1987). The one dated 18 October 1930, states:

Besides all the work and running around during the week I've had to write more than twenty-five important letters to people from all over; this letter writing is a real problem and a torture for me, but there is no way around it. I haven't had *nor will I have* any rest, as on the 1<sup>st</sup> of November, that is, in ten days, I have to start painting walls again, and as they want them finished by the 1<sup>st</sup> of January, I have to work really fast to cover *on a daily basis* and without respite, two square meters of frescoes! And *all of it*, absolutely all of it, *with only one hand!*

In a letter of 6 June 1931 he goes back to the subject:

Something that I do want you to keep in mind is that your poor husband has *only one hand* with which he has to do

*everything!* [...] Besides painting, I have to write a world of letters and all *with only one hand!* [...] Pay heed to all the worries and sorrows in my head now and to the fact that I have to do *everything*, absolutely *everything* with only one hand!

On 6 February 1933 he insists:

This thing of writing letters has become a very difficult problem for me. Only the ones I write for you and my loved ones in Mexico are not a burden, but the rest have turned into a nightmare. Everyday I have to write three or four, that is more than *one hundred* per month. And there is no solution but to answer them. Have pity on me, as I have to do this with only one hand.

On 19 December 1945, during his last stay in New York, as if distance elicited confessions, he complains again: "Believe me, my right arm is very sore because of having to do *everything*, absolutely *everything*, with one hand."

It was with that same one hand that between 1906 and 1926 he produced more than one hundred cartoons for at least a dozen different publications. The first ones depicted, in a

naughty way, the relation between the sexes, performing stars of diverse sorts, the deficiencies of public services and the manipulation of bureaucracy. At the beginning his lines tended voluntarily towards a synthetic roughness, but his drawing became more complex, diversified and expressive ever since the campaign against the reelection of Porfirio Díaz, whose unpopular actions he denounced, as he did the weaknesses displayed by Francisco I. Madero caused by his political inexperience, the corruption of his brother Gustavo, the complicity between the high clergy and the most backward forces, the demagogues who exploited peasants, the abuse and violations against the poor and destitute carried out many times by revolutionaries brazened by transitory power and the *machista* aggression of men against their women.

His intense work on cartoons boldly inspired by social and political issues nurtured and shaped his artistic language used on walls, canvas, prints and drawings, even more so than his early painting, which was linked to the extemporaneous speculations of neoimpressionism. Still, his unprejudiced treatment of young, flirtatious, provocative young women or that of the prostitutes going about their business in *La casa del llanto* (The House of Tears), as he called them, should not be forgotten.

especulaciones del neoimpresionismo. Aunque no hay que olvidar su tratamiento desprejuiciado de la mujer joven, coqueta, provocativa, o las prostitutas dedicadas a su oficio en las *La casa del llanto*, como él las denominó.

Acogieron sus caricaturas publicaciones como *El Mundo Ilustrado*, *Lo de Menos*, *Panchito*, *El Abuizote*, *El Ojo Parado*, *Méjico*, *El Malora* (del que fue director), *La Vanguardia*, *Acción Mundial*, *El Heraldo*, *El Machete*, *L'ABC*, *El Universal*. Cuando las facciones revolucionarias se dividieron y enfrentaron, Orozco se decidió por seguir a Venustiano Carranza, el Dr. Atl, los proletarios de la casa del Obrero Mundial, más el grupo de políticos y artistas que evacuó la ciudad de México ante el avance de Emiliano Zapata y Francisco Villa, y se concentró en Orizaba para consolidar la causa constitucionalista. A Orozco le correspondió desempeñarse como caricaturista de *La Vanguardia*, *Diario de la Revolución*, donde mezcló ilustraciones combativas con escenas de muchachas entregadas a juegos eróticos. Gustaba tanto de estos asuntos que para su primera exposición individual eligió el título de "Estudios de mujeres", aunque también mostró paisajes, una selección de *La casa del llanto* y caricaturas. Tuvo lugar en 1916, en la

librería Biblos, propiedad de Francisco Gamoneda. No faltaron quienes conservaron marcado aprecio por las caricaturas de Orozco. Prueba de ello se puede encontrar en 1970, cuando el editor Manuel Porrúa le pide a Marte R. Gómez su opinión sobre la *Historia de la cultura*, de Heriberto García Rivas. La respuesta del 22 de octubre de ese año fue muy detallada, puntualizando las páginas. De la 506 señalaba: "Entre las varias actividades de José Clemente Orozco se omite que se desempeñó como caricaturista". En 1983 el Museo Nacional de Arte, dirigido entonces por Jorge Hernández Campos, para celebrar el centenario del nacimiento de Orozco presentó la exposición monográfica *Sainete, drama y barbarie*, para la cual lograron reunirse 81 "caricaturas y grotescos", ejecutados entre 1906 y 1926. También en 1983, Clemente Orozco Valladares, con el auspicio de la Universidad de Guadalajara, publicó el valioso volumen *Orozco, verdad cronológica*, de consulta insoslayable, donde le dio amplio y documentado espacio a la tarea caricaturesca de su padre.

Sin apego militante a los avatares revolucionarios decidió Orozco viajar a Estados Unidos para visitar museos, galerías y escuelas de arte, con el fin de actualizarse y ampliar sus

conocimientos cuando ya había decidido dedicarse de lleno a la plástica. En condiciones económicas precarias, fue ganando centavos en lo que surgía aquí y allá, primero en San Francisco y después en Nueva York, deambulando por calles de barrios populosos, o asistiendo, como lo hiciera en México, a sus amados circos y teatros de arrabal. Además estuvo atento a las resonancias de la Primera Guerra Mundial y a los antiguos exiliados compatriotas o los que habían huido de la guerra civil que sacudía a México. Regresó a fines de 1919. En 1920 volvió a la práctica de la caricatura en *El Heraldo de Méjico*, comenzó a pintar óleos con temas de la revolución y, con la anuencia del presidente Álvaro Obregón, a dar clases de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Nacional Preparatoria.

Dispuesto a convivir con otros intelectuales, aceptó la invitación que en enero de 1922 le hicieron Vicente Lombardo Toledano, director del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, y Diego Rivera, quien estaba pintando el mural *La creación* en el Anfiteatro Bolívar, para participar en la reunión constitutiva del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, cuyo cuerpo consultivo lo integrarían, entre otros, Alfonso Caso, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña,

Daniel Cosío Villegas, Palma Guillén, Ignacio Asúnsolo, Carlos Pellicer y Salomón de la Selva, todos ellos muy cercanos al secretario de Educación José Vasconcelos. Con eficacia se desempeñó en la instalación de las filiales del Grupo en Morelia y Guadalajara, adonde viajó con pasajes de ferrocarril facilitados por el regente del Distrito Federal. También en 1922 participó en los Grupos de Acción y Arte que prepararon la primera Exposición Independiente, inaugurada en noviembre de ese año, la cual no fracasó del todo gracias al empeño y a la obra excepcional de Orozco.

Él fue el último en sumarse a los muralistas que pintaban en la Escuela Nacional Preparatoria. Vasconcelos lo invitó por sugerencia de José Juan Tablada. Comenzó sus frescos el 7 de noviembre de 1923 en la planta baja del llamado Colegio Grande. Inicialmente la serie de composiciones respondían a un tema común: *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, donde mezcló soluciones de carácter simbolista y futurista que no tardaron en despertar su inconformidad. Con rigor autocritico, a medida que avanzaba, borró varias veces cuando correspondía a una poética subjetiva y dejó lo que emanaba de sus experiencias y opiniones sobre la revolución y la consiguiente lucha de

Some of the publications that welcomed his cartoons were *El Mundo Ilustrado*, *Lo de Menos*, *Panchito*, *El Abuizote*, *El Ojo Parado*, *Méjico*, *El Malora* (which he directed), *La Vanguardia*, *Acción Mundial*, *El Heraldo*, *El Machete*, *L'ABC* and *El Universal*. When the revolutionary forces split up and confronted each other, Orozco decided to follow Venustiano Carranza, Dr. Atl, the proletarians of the Casa del Obrero Mundial and the group of politicians and artists that left Mexico City when faced with Emiliano Zapata's and Francisco Villa's advance, to congregate in Orizaba and consolidate the constitutionalist cause. Orozco was assigned as cartoonist of the newspaper *La Vanguardia*, *Diario de la Revolución*, where he mixed belligerent illustrations with scenes of girls abandoned to erotic games. He liked this subject so much that he chose the title *Estudios de mujeres* (Studies of Women) for his first individual exhibition even though it also included landscapes, a selection from *The House of Tears* and cartoons. The show took place in 1916, at the Biblos bookstore, owned by Francisco Gamoneda. Those who kept a marked inclination for Orozco's cartoons were not absent. Proof of this can be found in 1970, when publisher Manuel Porrúa asked Marte R. Gómez for his opinion on the *Historia de la cultura* by Heriberto García Rivas. The answer

given on October 22 of the same year was very detailed, including precise page number. Regarding page 506 he pointed out: "Among the various activities of José Clemente Orozco, the one as cartoonist is overlooked." To celebrate Orozco's one-hundredth anniversary, in 1983 the Museum of National Art, directed in those days by Jorge Hernández Campos, presented the monographic exhibition *Sainete, drama y barbarie* (Farce, Drama and Barbarity), which gathered eighty-one "cartoons and grotesqueries", produced between 1906 and 1926. Also in 1983 and with the sponsorship of the Universidad de Guadalajara, Clemente Orozco Valladares published the valuable tome *Orozco, verdad cronológica*, an obligatory reference, where his father's work as a cartoonist is given abundant and well-documented pages.

Not actively engaged in any revolutionary endeavors and given that he had resolved to devote himself fully to art, Orozco decided to travel to the United States and visit museums, galleries and art schools with the aim of catching up and expanding his knowledge. In dire economic conditions, making some cents here and there, first in San Francisco and later on in New York, he would wander the most populated streets and neighborhoods or attend, as he would in Mexico,

his beloved slums circus performances and shows. He was also on top of the echoes of World War I and of his exiled countrymen who had fled the civil war troubling Mexico. He came back by the end of 1919. In 1920 he resumed his craft as cartoonist for *El Heraldo de Méjico* newspaper; he started painting on canvas subjects linked to the Revolution and, with the approval of President Álvaro Obregón, he began teaching drawing at the Escuela Nacional de Bellas Artes and the Escuela Nacional Preparatoria.

Willing to interact with other intellectuals, he accepted the invitation to participate in the meeting for the foundation of the Grupo Solidario del Movimiento Obrero, extended to him on January 1922 by Vicente Lombardo Toledano, head of the Departamento de Bibliotecas in the Secretaría de Educación Pública, and Diego Rivera, who was at the time painting the mural *La creación* at the Anfiteatro Bolívar. The committee of advisors was made up by, among others, Alfonso Caso, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas, Palma Guillén, Ignacio Asúnsolo, Carlos Pellicer and Salomón de la Selva, all of them very close to the Secretary of Education José Vasconcelos. He performed efficiently in founding the group chapters in Morelia and Guadalajara, where he traveled with

train passes offered by the regent of the Distrito Federal. Also in 1922 he took part in the Grupos de Acción y Arte that put together the first Independent Exhibition, which opened in November of that year and was not a total disappointment thanks to Orozco's efforts and exceptional work.

He was the last one to join the muralists who were painting in the Escuela Nacional Preparatoria. Vasconcelos invited him on José Juan Tablada's suggestion. He began his frescos on 7 November 1923, on the ground floor of the so-called Colegio Grande. Initially the series of compositions revolved around a single subject: *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza* (The Gifts that Man Receives from Nature), where he combined symbolist and futurist solutions that would not take long to arouse his dissatisfaction. With autocritical rigor, as he progressed, he erased repeatedly everything that derived from a subjective poetics and left only what emanated from his experiences and opinions on the Revolution and the subsequent war of classes: *Destrucción del viejo orden* (Destruction of the Old Order), *Huelga* (Strike), *La trinchera* (The Trench), *Trinidad revolucionaria* (Revolutionary Trinity), *Los ricos cenan mientras los trabajadores pelean* (The Rich Dine while the Workers Fight), *El padre eterno* (Eternal Father), *Maternidad*

clases: *Destrucción del viejo orden*, *Huelga*, *La trinchera*, *Trinidad revolucionaria*, *Los ricos cenan mientras los trabajadores pelean*, *El padre eterno*, *Maternidad*, *La justicia*, *El fin de los símbolos*. Durante el proceso se dio un forzado y dramático intermedio debido a la renuncia de José Vasconcelos a la SEP. Entonces quienes se oponían a un arte público de carácter social y añoraban el academicismo del porfirato (estudiantes, damas y caballeros de la sociedad “decente”), agredieron con violencia las pinturas de la Preparatoria, destruyendo secciones completas. Esto llevó al presidente Obregón a suspender los trabajos de los fresquistas y hasta a cesar a Orozco como maestro en la Escuela de Bellas Artes. En tales circunstancias no hay que descartar el disgusto de Obregón por el cambio de Vasconcelos a la oposición para lanzar su candidatura al gobierno de su natal Oaxaca.

Fue con el cambio de gobierno (Plutarco Elías Calles en la presidencia y José Manuel Puig Casauranc en la SEP) cuando, en 1926, con el franco apoyo del rector Alfonso Pruneda, pudo Orozco volver a la Preparatoria a cambiar algunos tableros, restaurar daños y pintar los frescos de la escalera (*Cortés y Malintzin*, *Franciscano asfixiando al indio...*) y del tercer piso. En marzo

de 1925 ya se había planteado como probable su reincorporación, pero a Puig Casauranc le pareció prudente no exponer a Orozco a más ataques y aguardar a que los ánimos adversos se calmaran. Entregado con intensidad y pasión creativa a la nueva etapa, Orozco tuvo que interrumpirla para dar cumplimiento en marzo a un encargo urgente: decorar el cubo de la escalera principal de la Escuela Industrial de Orizaba, trabajo que debía entregar el 31 de ese mes para un acto que presidiría Calles. Entre traslado, construcción de andamios y reunión de materiales, sólo le quedaron 18 días de trabajo efectivo, lapso en el que terminó el muro del fondo: *Revolucionarios*, con los hombres del pueblo en la lucha armada y las mujeres en el llanto, el auxilio y el consuelo. En noviembre de 1926 pintó las últimas escenas en el tercer piso de la Preparatoria (*Esposas y madres*, *La bendición de la madre*, *Soldaderas*). Comprendió que los trámites con la burocracia de la SEP (le pagaban entonces ocho pesos diarios) habían colmado su tolerancia. Además, su necesidad de respirar y actuar en otros ámbitos no era postergable. Funcionarios del gobierno calista que admiraban su obra fueron solidarios con sus premuras espirituales y le ayudaron a juntar lo básico para pasar a Estados Unidos.

(Motherhood), *La justicia* (Justice), *El fin de los símbolos* (The End of Symbols). During the process, a forced and dramatic interruption ensued with the resignation of José Vasconcelos to the Secretary of Education. It was then that those who opposed public art of a social nature and longed for the academicism of the Porfirian era (students, ladies and gentlemen belonging to “decent” society) violently attacked the paintings in the Preparatory School, destroying complete sections. This forced President Obregón to stop the painters’ work, and led him to fire Orozco from his teaching position at the Escuela de Bellas Artes. Under such circumstances it should not be ignored that Obregón was upset by Vasconcelos’s switch to the opposition, where he launched his candidacy to the government of Oaxaca, his native state.

It was with the change of government (with Plutarco Díaz Calles in the presidency and José Manuel Puig Casauranc in the Secretary of Education) when, in 1926 and enjoying the open support of headmaster Alfonso Pruneda, Orozco was able to return to the Preparatory School to change some sections, restore damages and paint the frescos on the stairway and the third floor (*Cortés y Malintzin*, *Franciscano asfixiando al indio...*). In March 1925 his return (to teaching) had already been put for-

ward as a possibility, but Puig Casauranc thought it wiser not to expose Orozco to more attacks and wait until the storm had passed. Devoted with intensity and creative passion to the new stage, Orozco had to interrupt his work in order to complete an urgent task in March: the decoration of the stairwell in the Escuela Industrial in Orizaba, a job he was to deliver on the 31<sup>st</sup> of that month in time for an event presided by Calles. Between the trip, the construction of scaffolding and the gathering of materials, he was left with only eighteen days of real work, during which time he finished the back wall: *Revolucionarios*, where we see common men engaged in the armed conflict and women crying, the support and the solace. In November 1926 he painted the last scenes on the third floor of the Escuela Nacional Preparatoria, *Esposas y madres*, *La bendición de la madre* y *Las soldaderas* (Wives and Mothers, The Mother’s Blessing and Female Soldiers). He understood that the bureaucratic processes at the Secretary of Education (he was paid then eight pesos per day) had exceeded his tolerance. In addition, his need to breathe and move in other environments was not deferrable. Calles’s government officials who admired his work supported his spiritual needs and helped him gather the basic things to go to the United States. Genaro Estrada, assistant sec-

retary of Foreign Affairs in charge of the bureau, bought from him the painting *El combate* while Puig Casauranc purchased *Las soldaderas* [63], both works from 1920. The proceedings were enough to pay for the tickets and to survive for three months; this was Genaro Estrada’s understanding and he was resolute in getting him in January 1928 a temporary pension of six pesos per day. With a resident’s visa in his hands, he took the train on 11 December 1927. In July 1929 he came back for two months on private terms. He would return to Mexico for good in mid July 1934, when General Abelardo L. Rodríguez was six months short of finishing his biennial and while, under the headship of architect Federico Mariscal, works to complete the palace of Fine Arts—which would be open on September 29 of the same year—were moving fast. On August 15 with Antonio Castro Leal, head of the department of Fine Arts in the Secretaría de Educación Pública led by Narciso Bassols—who declared socialist education obligatory—, Orozco signed the contract that bound him to finish in forty days a mural on the east wall of the second floor. The job would pay ten thousand pesos. Due to the sinking of the palace, he would not paint directly on the wall but on a steel frame that would hold firmly the surface required for the fresco. Under the title

sostener firmemente el aplanado requerido por el fresco. Orozco eligió representar, con el título de *La guerra* y de manera simbólica la lucha de clases en la sociedad industrial, donde la explotación de los obreros los envilece y prostituye, a la vez que los precipita a mayores violencias. El historiador de arte Justino Fernández sugirió cambiar el título por el ambiguo de *Katharsis*, que de hecho distorsiona la verdad de ese caótico desastre concebido por su amigo José Clemente.

En el periodo presidencial del general Lázaro Cárdenas (1 de diciembre de 1934-30 de noviembre de 1940), la obra de Orozco alcanzó las cumbres más altas debido a varios factores propicios: regresó a Jalisco, su tierra natal; había sobrepasado los cincuenta años de edad, tiempo en el que fue acumulando experiencias nacionales e internacionales que habían Enriquecido de manera notable su impulso y su oficio creativos, a la vez que acrecentaron su tendencia a un singular análisis dialéctico-crítico de la historia del presente, teniendo a México como núcleo expansivo y auténticamente original de sus concepciones. Por sugerencia de dos destacados tapatíos (José Guadalupe Zuno y Agustín Yáñez), el gobernador Everardo Topete lo invita, en noviembre de 1935, a plasmar pinturas murales en

*La guerra* (The War) Orozco chose to depict, in a symbolic way, the war of the classes in industrial society, where the exploitation of workers abased and prostituted them, while precipitating them to greater violence. Art historian Justino Fernández suggested to change the title for the ambiguous one of *Katharsis*, which in fact distorts the meaning of that chaotic disaster conceived by his friend José Clemente.

During General Lázaro Cárdenas’s presidential period (1 December 1934-30 November 1940), Orozco’s work reached its zenith thanks to several propitious factors: he went back to Jalisco, his native land; he was over fifty-years old and had accumulated national and international experiences that had enriched his impulse and creative craft remarkably while intensifying his inclination to analyze the present history from a singular dialectic-critical perspective, using Mexico as the expansive and truly original core of his ideas. Following the suggestion of two notable *tapatíos*\* (José Guadalupe Zuno and Agustín Yáñez), the governor of Jalisco Everardo Topete, invited him in November 1935 to paint murals in highly visible places, which would become the monumental “triptych” of Guadalajara: the

\* Translator’s note: Tapatíos is the name given to people from the state of Jalisco.

sitos destacados, lo que devino en el monumental “tríptico” de Guadalajara: paraninfo de la Universidad —reducida a Dirección de Estudios Superiores, cuando un numeroso grupo de derecha se estableció como Universidad Autónoma—, escalera del Palacio de Gobierno, y la grandiosa capilla del Hospicio Cabañas, que lo tendrían ocupado hasta 1938, con breves interrupciones, como el viaje de 1936 a Nueva York para participar en el American Artists' Congress, en cuyo acto inaugural del 14 de febrero, recibido con estruendosos aplausos, pronunció un mensaje en nombre de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. “Sinceramente —expresó, espero que se realice aquí la unión de todos los artistas americanos, sin distinción de credos artísticos e ideológicos. Es sólo a través del esfuerzo organizado, que se base en principios democráticos, que los artistas americanos, al igual que los mexicanos y los de todo el mundo, podrán ayudar a impedir los avances del fascismo y de la guerra.”

Por los 280 metros cuadrados de la cúpula del paraninfo le pagaron ocho mil pesos, a lo que debieron agregarse lo correspondiente a los 150 metros cuadrado del muro posterior. En la cúpula glorificó la ciencia, el hambre de los miserables y la explotación

espuria de líderes abyectos. Concluido en marzo de 1937, a fines de septiembre ya estaba dedicado a la pintura en bóvedas y muros del Palacio de Gobierno, edificio del siglo xvii. Al centro el libertador Miguel Hidalgo enarbola la tea que deberá encender la definitiva revolución de independencia, contra las luchas intestinas de un pueblo manipulado por el clero oscurantista y militares opresores, cuyas acciones se ven favorecidas por el *Carnaval de las ideologías*, donde conocidos dirigentes y teóricos de izquierda y de derecha interpretan un circo político.

Orozco entró a trabajar en la antigua capilla del Hospicio Cabañas, construido a fines del siglo xviii por el arquitecto Manuel Tolsá, en enero de 1938. Ahí cubriría 1,200 metros cuadrados, concluidos en 1939, en cúpula, pechinas, anillo, ocho pequeñas bóvedas, catorce paneles. La base de la cúpula está a 21.12 metros y alcanza una altura de 25.82 metros. Con sentido filosófico y poético plasmó una meditación en imagen sobre la conquista española, que no guarda una secuencia temática lineal: Coatlicue, dioses aztecas y cristianos, sacrificios aztecas, escenas de la Conquista, la España mística de Felipe II, España guerrera, la conversión de los indios, Cortés y la victoria, escenas de guerra, el caballo mecánico, los dictadores,

la masa militarizada, el despotismo, demagogos, la humanidad doliente, el arzobispo Juan Cruz Cabañas, lo trágico, lo religioso, los conquistados, lo desconocido, lo científico, lo barroco... El conjunto grandioso culmina en la cúpula con una conjunción de elementos, genial creación conocida como *El hombre en llamas*.

Tanto gustaba el presidente Cárdenas de la obra de Orozco que no sólo le encargó la decoración, en su natal Jiquilpan, Michoacán, de todos los muros interiores de la Biblioteca Gabino Ortiz, instalada en una humilde capilla del siglo xix, sino que ordenó a la Dirección General de Bienes Nacionales que firmara contrato para que pintara al fresco 462 metros cuadrados en el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia: sala de pasos perdidos, sala de plenos y cuatro salas de audiencia, por lo que recibiría 55,440 pesos, debiendo, según el contrato, iniciar los trabajos el 1 de enero de 1941. Intuyendo que las preferencias visuales durante el próximo gobierno del general Manuel Ávila Camacho serían muy diferentes, con toda premura empezó la decoración de los 150 metros cuadrados de la sala de pasos perdidos el 17 de octubre de 1940. Y no se equivocó. Arriba de la escalera de entrada representó su personal interpretación

del artículo 123 de la Constitución de 1917, y en los otros tres tableros se ocupó, con máximo filo crítico, de simbolizar las perversiones de la justicia: corrupción, represión, mediatisación. El disgusto de jueces y autoridades no se hizo esperar. Las voces de quienes preferían ignorar la ilegalidad exigían se borrararan las ofensas a las “sagradas” instituciones. Para evitar un escándalo de alcance internacional, el 17 de abril de 1941 se modificó el contrato y se acordó que los restantes 331.72 metros cuadrados, con el pago establecido, se pintaran en los muros del templo abandonado de Jesús Nazareno, situado en la calle de República de El Salvador. Se le sugirió un homenaje a Hernán Cortés, pero Orozco se decidió por una *Alegoría del Apocalipsis*, inspirándose en el libro de San Juan. En la enigmática pintura se mezclan sarcasmo, angustia, irritación; lo angelico y lo demoniaco, la guerra y la ramera apocalíptica. Iniciados en agosto de 1942, los trabajos fueron concluidos en enero de 1944. Antes, por decreto presidencial, el 8 de abril de 1943 se había creado El Colegio Nacional. Orozco se contó entre los miembros fundadores. Su aportación consistió en presentar cada año exposiciones propositivas preparadas especialmente. También en el gobierno de Ávila Camacho se instituyó, en 1944, el Premio Nacional de

auditorium of the university—which had been reduced to a Direction of Higher Studies when a large right-wing group established itself as the Universidad Autónoma—, the stairwell of the Palacio de Gobierno and the grandiose chapel of the Hospicio Cabañas, which would keep him busy until 1938, with few interruptions, which included his 1938 trip to New York where he participated in the American Artists' Congress, and where at the opening act he was received with a deafening ovation before delivering a message in the name of the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. “I—he said—sincerely hope that the union of all American artists, without distinction of artistic and ideological beliefs, will take place here. It is only through organized efforts based on democratic principles that American, as well as Mexican artists and artists all over the world may contribute to impeding the advances of fascism and war.”

For the 280 square meters of the cupola in the auditorium he was paid eight thousand pesos, to which the amount for the 150 square meters of the back wall should be added. In the cupola he glorified science, the hunger of the destitute and the spurious exploitation of abject leaders. Finished in March 1937, by the end of September he was already busy painting the vaults and

walls of the Palace of Government, a seventeenth-century building. In the center, liberator Miguel Hidalgo hoists the torch that will light up the final revolution for independence, against the internal conflicts of a population manipulated by an obscurantist clergy and oppressive military power, whose actions are favored in the *Carnaval de las ideologías*, where well known leaders and theoreticians of the left and the right are performers in a political circus.

Orozco started working in January 1938 in the old chapel of the Hospicio Cabañas, built in the last part of the eighteenth century by architect Manuel Tolsá. There, by 1939 he would have covered 1,200 square meters divided among cupola, pendentives, entablature, eight small vaults and fourteen panels. The base of the cupola is 21.12 meters up, and its height is 25.82 meters. With philosophical and poetical sense he portrayed a meditation in images on the Spanish Conquest, without following a linear thematic sequence: Coatlicue, Aztec and Christian gods, Aztec sacrifices, scenes from the Conquest, the mystical Spain of Philip II, the warring Spain, the conversion of indigenous peoples, Cortés and victory, war scenes, the mechanical horse, dictators, militarized masses, despotism, demagogues, grieving humanity, archbishop Juan Cruz Cabañas, tragic

and religious stuff, the conquered, the unknown, the scientific, the baroque... The grandiose complex culminates in the cupola with a conjunction of elements, in the brilliant creation known as *El hombre en llamas* (Man in Flames).

President Cárdenas liked Orozco's work so much that he not only had him decorate all the inside walls of the Gabino Ortiz library, installed in a humble nineteenth-century chapel in his native Jiquilpan, Michoacán, but also ordered the Dirección General de Bienes to sign a contract to have him paint 462 square meters of frescos in the new building of the Supreme Court: the reception hall known as the lost steps room, the general assembly hall and four hearing chambers, which would pay 55,440 pesos. According to the contract works should begin on the 1<sup>st</sup> of January 1941. Intuiting that visual preferences would be very different during the new government of General Manuel Ávila Camacho, he started decorating the 150 square meters of the lost steps room promptly on 17 October 1940. And he was not wrong. Above the stairs at the entrance he depicted his personal interpretation of Article 123 of the 1917 Constitution, and on the other three panels, with the sharpest possible critical edge, he painted the symbols of the perversion of justice: corruption,

repression and mediatisiation. The irritation of judges and authorities was soon felt. The voices of those who preferred to ignore illegality demanded that these offences to “sacred” institutions be erased. To avoid an international scandal, on 17 April 1941, the contract was modified and it was agreed that, under the same paying conditions, the remaining 331.72 meters would be painted on the walls of the abandoned temple of Jesús Nazareno, located on the República de El Salvador Street. Someone suggested an homage to Hernán Cortés but Orozco decided on an *Alegoría del Apocalipsis*, inspired on St. John's book. This enigmatic painting mixes sarcasm, anxiety and irritation; the angelic and the demoniacal; war and the apocalyptic whore. Started in August 1942, the work was finished in January 1944. By presidential decree, the Colegio Nacional had been created before, on 8 April 1943. Orozco was included among the founding members. His contribution consisted on presenting every year expressly designed, purposeful exhibitions. Also during Ávila Camacho's government, in 1944, the National Prize of the Arts and the Sciences was established. The first time, it was given to Alfonso Reyes and the second, in 1946, to José Clemente Orozco. For this occasion the Secretary of Education, the director of Aesthetic Education and

Artes y Ciencias. La primera vez fue entregado a Alfonso Reyes, y la segunda, en 1946, a José Clemente Orozco. Con tal motivo el secretario de Educación, el director general de Educación Estética y el jefe del Departamento de Artes Plásticas (Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Salvador Toscano, respectivamente) decidieron dedicarle una gran exposición retrospectiva; pero la campaña de Miguel Alemán como candidato a la Presidencia obligó a aplazarla para cuando el nuevo gobierno estuviera establecido. La inauguraron Carlos Chávez, primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y Julio Castellanos, primer jefe del Departamento de Artes Plásticas. El presidente Alemán no consideró necesario asistir.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia lo invitó a realizar una gran tela (6.5 x 4 metros) con el retrato de Benito Juárez y la correspondiente alegoría sobre la Reforma. Certera invención compuesta entre el 27 de enero y el 20 de marzo de 1948.

La llegada de Jesús González Gallo al gobierno de Jalisco significó para Orozco que se le abrían con respeto y cordialidad las puertas de Guadalajara. Fue invitado a pintar 240 metros cuadrados al fresco en la Sala del Congreso en el Palacio

de Gobierno, referidos a la legislatura revolucionaria mexicana: decreto de Miguel Hidalgo liberando a los esclavos, leyes agrarias de José María Morelos, leyes de Reforma, constituciones de 1857 y 1917. La última figura completa pintada en una composición mural por Orozco, fue la del esclavo encadenado que lanza un feroz grito exigiendo su liberación. Mientras realizaban el enjarre preliminar e instalaban los andamios, tuvo Orozco todas las facilidades para restaurar lo dañado tanto en el Hospicio Cabañas como en la escalera del Palacio de Gobierno. Entonces dividía su tiempo entre Guadalajara y la ciudad de México, pues se había comprometido con el arquitecto Mario Pani en cubrir con una *Alegoría Nacional* el gran muro parabólico del fondo del teatro al aire libre del nuevo edificio de la Escuela Normal, donde en cinco meses, sirviéndose de un equipo de jóvenes artistas, dirigió un experimento inédito en pintura en exteriores. Se pintó sobre concreto con silicato de etilo. Para enfatizar algunas líneas se hicieron profundas incisiones, así como aplicaciones metálicas de aluminio, acero inoxidable y latón. Con formas acusadamente geométricas se hicieron símbolos de vida y muerte (águila y serpiente). Las piernas de un hombre cuyo torso

no aparece, asciende por una escalera gigantesca. *Alegoría Nacional* aportó muchos elementos de renovación al muralismo mexicano. En la cúspide de su labor creadora Orozco compuso un enigma que debía descifrarse.

Al inaugurar el 7 de febrero de 1947 la gran retrospectiva en el palacio de Bellas Artes, museografiada por el propio artista, Antonio Castro Leal hizo un señalamiento que hoy tiene plena validez:

No es Orozco un pintor fácil y consolador, sedante y complaciente; todo el gran arte de nuestro tiempo perdió ya, acaso para siempre,

esas características. Este mundo tan revuelto, tan confuso y trágico, en ningún pintor de nuestro tiempo alcanza expresión más desgarradora e inquietante que con José Clemente Orozco.

Miguel Alemán le solicitó varias veces, desde 1948 por intermedio de Carlos Chávez, que pintara su retrato para la galería oficial de presidentes de la república. Orozco no contestó ni sí ni no. Quizás esto explique por qué el mandatario no asistió el 8 de septiembre de 1949 a las exequias del gran artista en la Rotonda de los Hombres Ilustres, aunque había girado las correspondientes instrucciones.

the head of the Department of Visual Arts (Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer and Salvador Toscano, respectively) decided to have a retrospective exhibition of his work; but because of Miguel Alemán's campaign, it was postponed until the new government was set up. The show was inaugurated by Carlos Chávez, first director of the Instituto Nacional de Bellas Artes, and Julio Castellanos, first head of the Department of Visual Arts. President Alemán did not deem it necessary to attend.

The Instituto Nacional de Antropología e Historia invited him to paint a large canvass (6.5 x 4 meters) with the portrait of Benito Juárez and an allegory of the Reform, a fine invention produced in 1948 between January 27 and March 20.

The arrival of Jesús González Gallo to the government of Jalisco meant that the doors of Guadalajara would open for Orozco with due respect and cordiality. He was invited to paint al fresco 240 square meters in the Congress Hall of the Palacio de Gobierno, with topics related to the Mexican revolutionary legislature: Hidalgo freeing the slaves; the agrarian laws of José María Morelos; the constitutions of 1857 and 1917. The last complete figure painted on a mural by Orozco was that of the chained slave fiercely screaming in demand of his libera-

tion. While he was preping the walls and the scaffolding was installed, Orozco was given the facilities to restore all damages to his work in the Hospicio Cabañas and the staircase of the Palacio de Gobierno. He would divide his time between Guadalajara and Mexico City, as he had pledged to architect Mario Pani to cover with an *Alegoría Nacional* the large parabolic wall in the back of the open-air theater in the new building of the Escuela Normal, where in five months, assisted by a team of young artists, he led an as yet unheard of experiment in exterior painting. They painted on concrete with ethyl silicate. In order to emphasize some lines they carved deep incisions and used metallic applications of aluminum, stainless steel and brass. Symbols of life and death (an eagle and a serpent) were done in marked geometrical shapes. The legs of a man whose torso is out of sight climb a gigantic stairway. *Alegoría Nacional* provided Mexican muralism with a lot of elements for its renewal. At the zenith of his creative work Orozco crafted an enigma that had yet to be deciphered.

During the inauguration on 7 February 1947 of the great retrospective at the Palacio de Bellas Artes, designed by the artist himself, Antonio Castro Leal made a statement that is fully valid today:

Orozco is not an easy, comforting, sedating or complaisant painter; all the great art of our time has lost, maybe forever, those characteristics. This world as messed up, confusing and tragic as it is has not found in any painter of our time a more ripping and unsettling expression than that of José Clemente Orozco.

Miguel Alemán asked him several times starting in 1948 and through the mediation of Carlos Chávez, to paint his portrait for the official gallery of Presidents of the Republic. Orozco did not answer yes or no. This may explain why the head of state did not attend on 8 September 1949 the funeral of the great artist in the Rotonda de los Hombres Ilustres, although he had given the pertinent orders.

# UNA CRONOLOGÍA

MARÍA DEL CARMEN CANALES

- 1883 José Clemente Orozco nace el 23 de septiembre en Zapotlán El Grande (hoy Ciudad Guzmán), Jalisco, hijo de Irineo Orozco Vázquez y María Rosa Flores Navarro.
- 1885 La familia Orozco se establece en Guadalajara por cinco años.
- 1890 Orozco se traslada con sus padres a la ciudad de México. Inicia sus estudios de primaria en la escuela anexa a la Normal de Maestros en la calle Licenciado Verdad. Cerca de ahí está la imprenta de Vanegas Arroyo, donde José Guadalupe Posada trabaja haciendo grabados.
- 1898 Estudia ingeniería agrónoma becado por el gobierno de Jalisco en la Escuela de Agricultura de San Jacinto. Dos años más tarde obtiene el título de perito agrónomo.
- 1901 Ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria.
- 1903 El presidente Porfirio Díaz premia sus estudios de tercer año de preparatoria con una medalla de oro y un diploma, el 5 de febrero. El 13 fallece su padre, víctima de tifo, a los 59 años de edad. José Clemente y su hermano Luis compran un terreno en la calle Madrid, en Coyoacán.
- 1904 Pierde la mano izquierda al estar manipulando pólvora y tras una deficiente atención médica.
- 1905 Trabaja en el estudio fotográfico de Gerardo Vizcaíno haciendo retratos de personas recién fallecidas a solicitud de los deudos.
- 1906 Trabaja como caricaturista para el periódico *El Imparcial* y la revista *El Mundo Ilustrado*.
- 1907 En la Academia de San Carlos comienza los estudios de pintura que finaliza ocho años más tarde. En los primeros cursos toma clases con el Dr. Atl y Julio Ruelas.
- 1910 Comienza a pintar la serie de acuarelas y óleos *La casa del llanto*. Participa en la Exposición de Pintura Mexicana en la Academia Nacional de Bellas Artes, muestra artística surgida como respuesta a la Exposición de Pintura Española que el gobierno de Porfirio Díaz organizara como parte de los festejos del centenario de la Independencia. El 20 de noviembre estalla la Revolución Mexicana; Francisco I. Madero encabeza el movimiento armado contra el gobierno de Díaz.
- 1911 Empiezan a aparecer sus caricaturas en *El Abuizote*, publicación contraria al gobierno maderista.
- 1913 Monta un estudio en la calle Illescas de la capital. Aparece la primera crítica sobre su trabajo: "José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer", firmada por el poeta José Juan Tablada.
- 1914 Colabora en *El Malora* publicando caricaturas, entre las que aparece la titulada *Mensaje*, cuyo original se encuentra en el Museo de Arte Carrillo Gil con el nombre de *La carta*.
- 1915 En Orizaba colabora como caricaturista del periódico *La Vanguardia*, creado y dirigido por el Dr. Atl. Allí conoce a Margarita Valladares del Valle Aldeco, quien trabaja como dobladora de la publicación. Cuando Venustiano Carranza transforma el fuerte de San Juan de Ulúa en museo, Orozco pinta para éste el único cuadro de gran formato que se conserva de ese periodo: *Las últimas fuerzas españolas evacuando con honor el castillo de San Juan de Ulúa en 1822*.
- 1916 Participa en una exposición colectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes en mayo. Presenta su primera exposición individual del 1 al 20 de septiembre en la librería Biblos de la ciudad de México, propiedad de Francisco Gamoneda, según consignan notas periodísticas de la época. Sin embargo, se conserva un impreso donde se indica como lugar de la exposición la Casa Francisco Navarro de la calle Francisco I. Madero 28. En la muestra incluye picarescos estudios de mujeres, las obras tituladas *La casa del llanto*, caricaturas y dos óleos.
- 1917 Parte a Estados Unidos, a la ciudad de San Francisco, en noviembre.
- 1919 Se traslada de San Francisco a Nueva York. A finales de año regresa a México.
- 1921 Diseña y construye su primera casa-estudio en la calle de Madrid 449, Coyoacán, donde vive con su familia. En marzo se reencuentra con Margarita Valladares.
- 1922 A petición de José Vasconcelos ilustra los *Libros de los clásicos* publicados por la Secretaría de Educación Pública. Firma el manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores.
- 1923 Participa en la exposición de los independientes. José Vasconcelos lo invita a pintar al fresco los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Entre el 7 de julio de 1923 y agosto de 1924 pinta en la planta baja *El banquete de los ricos*, dos versiones de *Trinidad revolucionaria*, *Cristo destruyendo su cruz*, *Juventud*, *Los elementos*, *Tzontémoc*,

# A CHRONOLOGY

MARÍA DEL CARMEN CANALES

- 1883 José Clemente Orozco is born on September 23, in Zapotlán El Grande (today Ciudad Guzmán), Jalisco, son of Irineo Orozco Vázquez and María Rosa Flores Navarro.
- 1885 The Orozco family moves to Guadalajara and resides there for five years.
- 1890 Orozco and his parents move to Mexico City. He starts school at the primary attached to the Normal de Maestros on Licenciado Verdad street. Close by is the Vanegas Arroyo printing press where José Guadalupe Posada works producing engravings.
- 1898 At the Escuela de Agricultura de San Jacinto and with a grant from the government of Jalisco he studies agro-nomic engineering. Two years later he obtains the title of expert agronomist.
- 1901 Starts studying at the Escuela Nacional Preparatoria.
- 1903 President Porfirio Díaz awards him a gold medal and a diploma for his third year high school studies on February 5. His father dies of typhus at age fifty-nine on February 13. José Clemente and his brother Luis buy a plot of land on Madrid street in Coyoacán.
- 1904 Loses his left hand while manipulating gunpowder and due to deficient medical assistance.
- 1905 Works making portraits of dead people commissioned by the family, in Gerardo Vizcaíno's photo studio.
- 1906 Works as cartoonist for *El Imparcial* newspaper and *Mundo Ilustrado* magazine.
- 1907 Starts studying painting at the Academia de San Carlos for eight years. During his first courses he takes classes from Dr. Atl and Julio Ruelas.
- 1910 He starts painting the series of watercolors and oils known as *The House of Tears*. Takes part in the *Exposición de Pintura Mexicana* at the Academia Nacional de Bellas Artes, organized in response to the Spanish paintings exhibition held during the Centennial of the Independence celebrations, organized by Porfirio Díaz's government. On November 20, the Mexican Revolution breaks out with Francisco I. Madero heading the armed movement against the Díaz régime.
- 1911 His cartoons begin to be published in *El Abuizote*, a publication contrary to Madero's government.
- 1913 He sets up a study on Illescas street in the capital city. The first review of his work, "José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer" (JCO. A Painter of Women), signed by the poet José Juan Tablada is published.
- 1914 Works at *El Malora* publishing cartoons; one of them titled *Mensaje* (Message) is now at the Museo de Arte Carrillo under the name *La carta* (The Letter).
- 1915 In Orizaba he works as a cartoonist for the journal *La Vanguardia*, whose creator and director was Dr. Atl. There he meets Margarita Valladares del Valle Aldeco, who works folding the paper. When Venustiano Carranza turns the fort of San Juan de Ulúa into a museum, Orozco paints for it the only large-format painting preserved from that period: *Las últimas fuerzas españolas evacuando con honor el castillo de San Juan de Ulúa en 1822* (The Last Spanish Forces withdrawing honorably from the castle of San Juan de Ulúa in 1822).
- 1916 Takes part in a collective show at the Escuela Nacional de Bellas Artes in May. His first solo exhibition takes place September 1 to 20 at the Biblos bookstore in Mexico City, owned by Francisco Gamoneda as recorded in some journals of the times. However there is a flyer where the place of the exhibition is the Casa Francisco Navarro on Francisco I. Madero 28. The show includes studies of women, theworks entitled *La casa del llanto* (The House of Tears), caricatures and two oils series.
- 1917 Goes to the United States, to San Francisco, in November.
- 1919 Leaves San Francisco for New York. At the end of the year he returns to Mexico.
- 1921 He designs and builds his first house-studio at 449 Madrid street in Coyoacán, where he lives with his family. In March he comes across Margarita Valladares again.
- 1922 By request from José Vasconcelos he makes the illustrations for the books by classics published by the Secretaría de Educación Pública. He signs the manifesto of the Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores.
- 1923 He takes part in the exhibition of the Independientes. José Vasconcelos invites him to paint al fresco the walls of the Escuela Nacional Preparatoria. Between 7 July 1923 and August 1924 he paints on the ground floor *El banquete de los ricos* (The Banquet of the Rich), three versions of *Trinidad revolucionaria* (Revolutionary Trinity), *Cristo destruyendo su cruz* (Christ Destroying his Cross), *Juventud* (Youth), *Los elementos* (The Elements), *Tzontémoc*, *La lucha del hombre con la naturaleza* (The Fight of Man against Nature) and *Maternidad* (Maternity). He also paints the murals of the first floor, the Franciscan friars of the staircase and on the second floor he paints *Tropas defendiendo a un banco*

- La lucha del hombre con la naturaleza* y *Maternidad*. Realiza también los murales del primer piso, los tres franciscanos de la escalera y en el segundo piso pinta *Tropas defendiendo a un banco contra los buelguistas*, que fue borrado y del que no se conserva ninguna fotografía. Contrae matrimonio religioso con Margarita Valladares el 23 de noviembre y el 1 de diciembre se realiza el matrimonio civil.
- 1924 Es colaborador gráfico del periódico *El Machete*, órgano del Partido Comunista Mexicano. Debido a protestas de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria se ve forzado a suspender su labor en ese lugar. En marzo aparece publicado en *International Studio* el ensayo de José Juan Tablada "Orozco el Goya mexicano". Nace su hijo Clemente en septiembre.
- 1925 Pinta el mural *Omnisciencia* por encargo de Francisco Iturbe en la Casa de los Azulejos de la ciudad de México. Este mural, según muchos estudiosos, retoma la temática de los que destruyera en la Preparatoria Nacional. Realiza caricaturas para la revista *L'ABC*. En diciembre

- tiene su primera exposición internacional de obra reciente en la galería Bernheim-Jeune de París.
- 1926 Pinta el mural *Revolución social* en la Escuela Industrial de Orizaba, Veracruz, en febrero. Regresa a pintar a la Escuela Nacional Preparatoria. Borra y modifica algunos de sus murales de la planta baja; conserva *El banquete de los ricos* y *Maternidad* (obra que provocó indignación entre las mujeres católicas por creerla una Madonna desnuda). Sustituye los murales destruidos por: *La huelga*, *La trinchera* y *La destrucción del viejo orden*. Pinta también los murales del segundo piso, además de los muros y bóvedas restantes de la escalera. Expone pinturas, dibujos y caricaturas en el Whitney Studio Club, Nueva York, durante el mes de marzo. Recibe en su estudio la visita de Anita Brenner y el fotógrafo Edward Weston en mayo. Inicia la serie *México en la Revolución* conformada por más de cincuenta aguadas y tintas que interesan enormemente a Anita Brenner. Nace su hijo Alfredo en junio.
- 1927 Nace su hija Lucrecia en noviembre. Parte a Nueva York en diciembre, donde permanecerá hasta 1934.

*contra los buelguistas* (*Troops Defending a Bank against Strikers*) of which there are no photographic records. He marries Margarita Valladares in a church wedding on November 23 and on December 1 they have their civil wedding.

1924 Works as cartoonist for *El Machete*, organ of the Mexican Communist Party. Due to protests by a group of students at the Escuela Nacional Preparatoria he is forced to stop his work in this venue. The essay by José Juan Tablada "Orozco el Goya mexicano" is published in *International Studio*, March. His son Clemente is born in September.

1925 Paints the mural *Omnisciencia* by request from Francisco Iturbe in the Casa de los Azulejos in Mexico City. According to many experts this mural takes up the subject of those he had erased at the Preparatoria Nacional. He makes cartoons for *L'ABC* magazine. In December he has his first international exhibition of recent works at the Bernheim-Jeune gallery in Paris.

1926 Paints the mural *Revolución social* at the Escuela Industrial de Orizaba, Veracruz, in February. Goes back to paint at the Escuela Nacional Preparatoria where he erases and modi-

fies some of his murals on the ground floor; he leaves untouched *The Banquet of the Rich* and *Maternity* (the latter provoked indignation on the part of the Catholic women who thought it was a naked madonna). He substitutes the murals that had been destroyed with: *La huelga* (*The Strike*), *La trinchera* (*The Trench*) and *La destrucción del viejo orden* (*The Destruction of the Old Order*). He paints the murals of the second floor, and also the walls and vaults of the staircase. Exhibits paintings, drawings and cartoons at the Whitney Studio Club, New York, during March. Anita Brenner and the photographer Edward Weston visit him in his studio in May. Begins the series *México en la Revolución* consisting of more than fifty washes and inks that catch Anita Brenner's eye.

His son Alfredo is born in June.

1927 His daughter Lucrecia is born in November. Travels to New York in December; he will remain there until 1934.

1928 Takes part in the collective exhibition *Mexican Art* at the Art Center of New York, in January. Prints his first lithographs among which the one titled *Requiem* is included among the fifty best prints of the year in the United States.

- 1928 Participa en la exposición colectiva *Mexican Art* del Art Center, Nueva York, en enero. Realiza sus primeras litografías, una de ellas titulada *Requiem* es incluida entre los cincuenta mejores grabados del año en Estados Unidos. Conoce a Alma Reed y al matrimonio Sikelianos, quienes lo invitan al *ashram* del Círculo Delfico, donde tiene contacto con intelectuales y poetas y donde expone durante el mes de septiembre. La revista *Forma* publica en su número 6, el ensayo de Jean Charlot "José Clemente Orozco: su obra monumental". En la galería de Marie Sterner, Nueva York, la exposición de la serie *México en la Revolución* se inaugura el 10 de octubre.
- 1929 Realiza las siguientes exposiciones: Students' League, Little Gallery, Filadelfia, exposición individual, en febrero; galería Fermé la Nuit, París, segunda exposición en esa ciudad, inaugurada el 24 de febrero; Downtown Gallery, Nueva York, expone obras con escenas neoyorquinas en marzo y abril; Art Students' League, Nueva York, presenta pinturas y dibujos en abril; Chicago Arts Club, Chicago, expone
- dibujos y pinturas en junio; Art Institute of Chicago, tintas *México en la Revolución* y litografías, en diciembre. Ilustra la traducción al inglés de la novela de Mariano Azuela *Los de abajo* (*The Underdogs*). Realiza un viaje a México para convivir con su familia de junio a septiembre.
- 1930 La galería Delphic Studios de Nueva York que dirige Alma Reed se inaugura el 3 de febrero con una exposición de pinturas recientes de Orozco. Expone en la galería Grace Horne, Boston, en abril; participa en una colectiva en el Morgan Memorial Museum, Nueva York. Pinta su primer mural al fresco en Estados Unidos, *Prometeo*, por invitación del crítico español José Pijoan, en el Frary Hall de Pomona College, Claremont, California. Inicia trabajos en marzo y concluye a finales de junio, cuando viaja a Los Ángeles y a San Francisco donde pasa una breve temporada. Expone en la Galería Beaux Arts, San Francisco, en junio. Se encuentra con el fotógrafo Edward Weston quien le realiza varias fotografías en Carmel, California, en julio. Expone en el Denver Art Museum, Denver, Colorado, en septiembre. En Los Angeles Museum, Exposition Park expone litografías en octubre. Entre octubre de 1930 y

- septiembre de 1931 se realiza la exposición *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum de Nueva York, la cual itineraria por estas sedes: Museum of Fine Arts, Boston; Carnegie Institute, Pittsburgh; The Cleveland Museum of Art, Cleveland; Corcoran Gallery of Art, Washington; Milwaukee Art Museum; JB Speed Memorial Museum, Louisville, y Pan-American Round Table, San Antonio. A su regreso a Nueva York en noviembre inicia los murales para el recién construido edificio de la New School for Social Research. Expone en el Town Hall Club, Nueva York, en noviembre. En la galería Delphic Studios, Nueva York, participa en la exposición colectiva, *Exhibition of Works of Mexican Artists and Artists of the Mexican School*, de diciembre a enero de 1931.
- 1931 Termina los murales de la New School for Social Research a finales de enero. En marzo presenta la muestra *Exhibition of Works of José Clemente Orozco* en la Downtown Gallery, Nueva York. Los primeros días de abril llegan a Nueva York su esposa y sus tres hijos, quienes al poco tiempo se trasladan a casa de un hermano de Margarita en Detroit. Expone en la colectiva *The International Group* en el Brooklyn Museum, Nueva York, en octubre. Se presenta en una colectiva en la Junior League, Nueva York, presentada por The Delphic Studios, en noviembre. Presenta una muestra individual de litografías y dibujos en The Wisconsin Union. Participa en una muestra colectiva en The Westchester Workshop, Westchester Country Center, en diciembre. Ilustra el libro *The Glories of Venus* (Las glorias de Venus) de Susan Smith.
- 1932 En mayo Orozco llega a Hanover para pintar el mural *Épica de la civilización americana* en la Baker Library de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. Antes de que Orozco parte rumbo a Europa, su familia regresa a México en junio. En París realiza la litografía: *Desempleados*. En noviembre, a su regreso de Europa reanuda su trabajo en los murales de Dartmouth College. El libro de Alma Reed *José Clemente Orozco* aparece publicado en diciembre.
- 1933 Participa en la exposición *Mexican Art: A College Art Association Exhibition, 1933-1935* en la College Art Association of America. Se publica el folleto *Orozco at Dartmouth*. En julio la familia de Orozco llega a Nueva York y en septiembre se reúnen con él en Hanover.
- 1934 El 13 de febrero termina los frescos de Dartmouth College. En marzo su esposa y sus hijos regresan a México. La muestra *Exhibition of Lithographs, Mural Studies, Photographs of Frescoes, Paintings, Drawings by José Clemente Orozco* se inaugura en abril en The Civic Auditorium, La Porte, Indiana. De mayo a junio presenta pinturas, dibujos y litografías en el Arts Club of Chicago. En junio regresa a México y empieza a pintar, por encargo de Antonio Castro Leal, el mural *Catarsis* en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes, próximo a inaugurarse en el mes de septiembre. Se crea la Liga de Escultores y Artistas Revolucionarios, LEAR, de la cual forma parte.
- 1935 Realiza una serie de litografías y grabados en puntaseca. Se presenta en una exposición colectiva en la Galería Central de Arte, ciudad de México. En octubre viaja a Guadalajara para pintar varios murales en esa ciudad.
- 1936 En febrero asiste como delegado de la LEAR al Congreso de Artistas Americanos de Nueva York donde presenta un discurso contra el fascismo y el nazismo. A su regreso, inicia los murales de la Universidad de Guadalajara que termina a finales de año. Comienza los murales del Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco.
- 1937 Diseña y empieza a construir su segunda casa-estudio, en la calle López Cotilla 814, en Guadalajara, en julio. Termina los murales del Palacio de Gobierno en agosto. Comienza los murales del Hospicio Cabañas en septiembre.
- 1939 Se presenta en la muestra *Golden Gate International Exposition* en el Palace of Fine Arts, San Francisco, de mayo a septiembre. Expone pinturas y dibujos en la Hudson D. Walker Gallery, Nueva York, en octubre. A finales de año concluye los murales del Hospicio Cabañas.
- 1940 Entre febrero y noviembre realiza los murales de la Biblioteca Gabino Ortiz, en Jiquilpan, Michoacán. Expone pinturas y estudios preparatorios de los murales recientes en la Galería de Arte Mexicano de la ciudad de México en marzo. En mayo viaja a Nueva York para pintar el mural transportable *Dive Bomber and Tank* en el Museum of Modern Art. Escribe el texto "Orozco 'Explains'" en agosto. Inicia los murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en la ciudad de México en noviembre.
- 1941 En abril termina los murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en la ciudad de México en noviembre.
- part in the group show, *Exhibition of Works of Mexican Artists and Artists of the Mexican School*, from December to January 1931.
- 1931 Finishes the murals at the New School for Social Research at the end of January. In March, the Downtown Gallery, New York, presents *Exhibition of Works by José Clemente Orozco*. On the first days of April his wife and three children arrive in New York; they would soon move to Margarita's brother's home in Detroit. Exhibition at the collective show *The International Group* at the Brooklyn Museum, New York, in October. Takes part in a collective exhibition at the Junior League, New York, presented by The Delphic Studios, in November. Individual exhibition of litographs and drawings at the Wisconsin Union. Takes part in a group show at the Westchester Workshop, Westchester Country Center, in December. Makes the illustrations for Susan Smith's book *The Glories of Venus*.
- 1932 Arrives in Hanover, New Hampshire, in May to paint the mural *The Epic of American Civilization* at the Baker Library at Dartmouth College. Before he leaves for Europe, his family goes back to Mexico in June. In Paris he produces the litograph *Desempleados* (Unemployed). In November,
- back from Europe, he takes up work on the Dartmouth College murals. Alma Reed's book *José Clemente Orozco* is published in December.
- 1933 Takes part in the exhibition *Mexican Art: A College Art Association Exhibition, 1933-1935* at the College Art Association of America. The brochure *Orozco at Dartmouth* is published. In July, Orozco's family arrives in New York and they join him in Hanover.
- 1934 Finishes the frescoes at Dartmouth College on February 13. In March his wife and children go back to Mexico. The show *Exhibition of Lithographs, Mural Studies, Photographs of Frescoes, Paintings, Drawings by José Clemente Orozco* opens in April at the Civic Auditorium, La Porte, Indiana. From May to June his paintings, drawings and litographs are shown at the Chicago Arts Club. In June he goes back to Mexico and starts painting, by request of Antonio Castro Leal, the mural *Catarsis* on the second floor of the Palacio de Bellas Artes, soon to be inaugurated in September. The League of Revolutionary Sculptors and Painters (LEAR for its initials in Spanish) is created and he becomes a member.
- 1935 Produces a series of drypoint litographs and engravings. Takes part in a collective exhibition at the Galería Central de Arte, Mexico City. Travels to Guadalajara in October and in December starts working on the murals on there.
- 1936 Attends the Congress of American Artist in New York as delegate for LEAR in February; there he gives a speech on Fascism and Nazism. Finishes the murals at the Universidad de Guadalajara at the end of the year and starts painting the murals at the Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco.
- 1937 Designs and starts building his second study-house, on 814 López Cotilla street, in Guadalajara, in July. Finishes the murals at the Palacio de Gobierno in August. Starts the murals at the Hospicio Cabañas in September.
- 1939 Takes part in the *Golden Gate International Exposition* at the Palace of Fine Arts, San Francisco, from May to September. Shows paintings and drawings at the Hudson D. Walker Gallery, New York, in October. At the end of the year he finishes the murals at Hospicio Cabañas.
- 1940 Between February and November he finishes the murals at the Gabino Ortiz Library in Jiquilpan, Michoacán. Exhibits paintings and sketches for recent murals, at the Galería de Arte Mexicano in Mexico City in March. Travels to New York in May to paint the movable mural *Dive Bomber and Tank* at the Museum of Modern Art. Writes the text "Orozco 'Explains'" in August. Starts the murals at the Suprema Corte de Justicia in Mexico City in November.
- 1941 Finishes the murals at the Suprema Corte de Justicia in April. In May he moves with his family to his third study-house designed by him, on 132 Ignacio Mariscal street, in the Tabacalera neighborhood of Mexico City.
- 1942 Starts work on the murals at the church of the Hospital de Jesús with the subject of the Apocalipsis. Starts publishing the articles on his life in the newspaper *Excelsior*, which will later become his *Autobiography*. Justino Fernández's text, *José Clemente Orozco. Forma e idea* is published. From that moment on he will work on his painting taking up the subjects that he had once developed like life in brothels, which he alternates with new religious themes, self portraits, portraits and landscapes.
- 1943 He is founding member of El Colegio Nacional where he presents his first exhibition in October. Starts collaborating with the Ballet de la Ciudad de México with the scenery for *Obertura republicana* that premiers in November as part of the celebrations of the 23 anniversary of the Mexican Revolution. This same year he creates the scenery and designs the costumes for the ballet *Umbral*.

- Justicia de la Nación. En mayo se muda con su familia a su tercera casa-estudio diseñada por él, en la calle Ignacio Mariscal 132, en la colonia Tabacalera de la ciudad de México.
- 1942 Empieza a trabajar en los murales de la iglesia del Hospital de Jesús cuyo tema es el *Apocalipsis*. Inicia la publicación de artículos sobre su vida en el periódico *Excélsior*, que darán lugar a su *Autobiografía*. Se publica el estudio de Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*. A partir de este momento trabaja intensamente en la pintura volviendo a temas que ya había tratado, como los de la vida galante, que alterna con nuevos temas religiosos, autorretratos, retratos y paisajes.
- 1943 Es miembro fundador de El Colegio Nacional donde presenta en octubre su primera exposición en este recinto. Inicia su colaboración con el Ballet de la ciudad de México con el decorado para *Obertura republicana* que se estrena en noviembre como parte del festejo para el 23 aniversario de la Revolución Mexicana. Ese mismo año realiza la escenografía y el diseño de vestuario para el ballet *Umbral*.
- 1944 Termina los murales del Templo de Jesús Nazareno en enero. Expone por segunda vez en El Colegio Nacional. Realiza sus últimos grabados.
- 1945 Pinta los murales para el Turf Club de la ciudad de México entre enero y febrero. Pinta el mural *La primavera* en casa del doctor José Moreno en San Jerónimo, ciudad de México. El 15 de septiembre parte a Nueva York donde realiza una serie de pinturas y dibujos con escenas neoyorquinas. Se publica su *Autobiografía* con una presentación de Agustín Yáñez en ediciones Occidente. En agosto expone en El Colegio Nacional los dibujos conocidos como *La verdad*. Produce para el Ballet de la Ciudad de México las escenografías y vestuarios para los ballets *Pausa* y *Presencia*.
- 1946 A principios de año pinta en Nueva York su último autorretrato. Se publica *J. C. Orozco en la colección de Álvar Carrillo Gil* con prólogo de Justino Fernández. Recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. En agosto presenta su cuarta exposición en El Colegio Nacional.
- 1947 En febrero se le rinde un homenaje con la *Exposición Nacional Retrospectiva* en el Palacio de Bellas Artes. Exhibe *Los teules* en El Colegio Nacional. El arquitecto Mario Pani lo invita a pintar en el recién construido edificio de la Escuela Normal de Maestros. En noviembre inicia el mural *Alegoría nacional* en el teatro al aire libre donde pone en práctica una nueva técnica de pintura al silicato de etilo. En el vestíbulo pinta *El pueblo se acerca a las puertas de la escuela y Derrota y muerte de la ignorancia*, que termina en 1948. Realiza la escenografía para el ballet *Ballerina*. Diseña y comienza a construir su cuarta casa-estudio, hoy museo-taller, en la calle Aurelio Aceves 27, en Guadalajara. Ilustra el libro *The Pearl* (La perla) de John Steinbeck.
- 1948 José Clemente Orozco pinta, en el recién inaugurado Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, el mural desmontable *Retrato de don Benito Juárez, alegoría histórica de la Reforma* entre enero y marzo. Presenta su sexta exposición en El Colegio Nacional en octubre. Ilustra el libro de Nellie Campobello *Las manos de mamá*. Inicia en la media cúpula de la Cámara de Diputados de Guadalajara el mural *La gran legislación revolucionaria mexicana*, que concluye en agosto de 1949.
- 1949 Empieza a pintar en la sala de conciertos del Conservatorio Nacional de Música un mural que queda inconcluso. A principios de septiembre realiza los primeros trazos para un mural en el exterior de la Unidad Multifamiliar Miguel Alemán en la ciudad de México. José Clemente Orozco fallece el 7 de septiembre. Es velado con honores en el Palacio de Bellas Artes y enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el Panteón de Dolores de la ciudad de México.
- 1944 Finishes the murals of the Templo de Jesús Nazareno in January. Has his second exhibition at El Colegio Nacional. Produces his last engravings.
- 1945 Paints the murals for the Turf Club of Mexico City between January and February. Paints the mural *La primavera* in Dr José Moreno's home in San Jerónimo, Mexico City. Travels to New York on September 15; there he produces a series of paintings and drawings with New York scenes. His *Autobiography* is published by Ediciones Occidente with a presentation by Agustín Yáñez. Exhibits the drawings known as *La verdad* (The Truth) in August. Produces scenarios and costumes for the ballets *Pausa* and *Presencia*.
- 1946 Paints his last self-portrait in New York at the beginning of the year. With a foreword by Justino Fernández *J. C. Orozco en la colección de Álvar Carrillo Gil* is published. Receives the National Prize for Visual Arts. Presents his fourth exhibition at El Colegio Nacional.
- 1947 He is honored by the *Exposición Nacional Retrospectiva* at the Palacio de Bellas Artes. Exhibits *Los teules* in El Colegio Nacional. Architect Mario Pani invites him to paint in the new building of the Escuela Normal de Maestros. Starts work on the mural *Alegoría nacional* in the open-air theatre where he uses a new technique with ethyl-silicate paint. In the vestibule he paints *El pueblo se acerca a las puertas de la escuela* (The People Comes to the School Doors) y *Derrota y muerte de la ignorancia* (Defeat and Death of Ignorance) which he finishes in 1948. Produces the story and scenery for the ballet *Ballerina*. Designs and starts building his fourth home-studio on 27 Aurelio Aceves, Guadalajara, which is today a museum and workshop. Does the illustrations for John Steinbeck's *The Pearl*.
- 1948 Paints the newly open Museo Nacional de Historia at the Chapultepec Castle, the movable mural *Retrato de don Benito Juárez y alegoría histórica de la Reforma* between January and March. Presents his sixth exhibition at El Colegio Nacional in October. Illustrates Nellie Campobello's book *Las manos de mamá*. Starts painting the mural *La gran legislación revolucionaria mexicana* (The Great Mexican Revolutionary Legislation), which he finishes in August 1949.
- 1949 Starts painting in the concert hall at the Conservatorio Nacional de Música a mural that is left unfinished. At the beginning of September he starts working on a mural for the exterior of the Unidad Multifamiliar Miguel Alemán project in Mexico City. José Clemente Orozco dies on September 7. There is a formal wake at the Palacio de Bellas Artes and his remains are put to rest in the Rotonda de los Hombres Ilustres, Dolores Cemetery, Mexico City.

## AGRADECIMIENTOS

El Gobierno del Estado de Jalisco, la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, el Instituto Cultural Cabañas y el equipo de curaduría agradecen al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y al Instituto Nacional de Bellas Artes su incondicional apoyo para la realización de esta exposición.

Expresan su gratitud a las familias Herrero Morales y Orozco y Orozco González por su invaluable ayuda. En especial a Lucrecia Orozco Valladares y a Alicia González de Orozco por su interés y entusiasmo.

De igual manera agradecen las gestiones realizadas con instituciones norteamericanas al embajador de México en Estados Unidos, Arturo Sarukhán, Alejandra de la Paz, agregada cultural de México en Washington y Bertha Cea, consejera cultural de la embajada de Estados Unidos en México.

Agradecen el apoyo y consejo de Rafael Tovar y de Teresa, Gerardo Estrada y César Moheno; a Renato González Mello, quien puso a disposición del equipo curatorial su archivo documental, a Laura González Matute y a Estela Duarte por su desinteresada y valiosa colaboración a lo largo de la investigación; a Magdalena Zavala, coordinadora nacional de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes por su valiosa asistencia y a Itala Schemelz, directora del Museo de Arte Carrillo Gil por el significativo préstamo de la colección; a Osvaldo Sánchez, director del Museo de Arte Moderno y a Miguel Fernández Félix director del Museo Nacional de Arte por su participación en esta exposición.

Expresan también su reconocimiento a las siguientes personas e instituciones, cuya generosidad ha hecho posible esta muestra, así como a todos los involucrados en su realización.

Yolanda Achutegui • Víctor Acuña • José Luis Aguirre Anguiano • Carlos Álvarez del Castillo • Armando Ángeles Pedro Ángeles • Nedda Anhalt • Manuel Arango • Marisol Argüelles • Ernesto Arnoux • Sergio Raúl Arroyo Rogerio y Lorenza Azcárraga • Arturo Azuela • Claudia Barragán • Carlos Bernal Verea • Raquel Bessudo Roberto y Alicia Bessudo • Andrés Blaisten • Carlos Blas Galindo • Vannesa Bohórquez • Virginia Calderón Zugasti Beth Calzado • María del Refugio Cárdenas • Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano • Cuauhtémoc Cárdenas Batel Tomás Casademunt • Guadalupe Castaneda • Patrick Charpenel • Isabel Ciriaco • Belem Clark de Lara • Armando Colina Agustín e Isabel Coppel • Enrique Corcuer • Viviana Corcuer • Karen Cordero • Teresa Cortés Orozco • Javier Cortés Rocha Dafne Cruz • Alfonso Dau Dau • Vera da Costa • Julia de la Fuente • Patrick de Sayve • Liliana del Río • Evelyn Domínguez María Elena Durán • Nicolás Echeverría • Mireya Escalante • Santiago Espinosa de los Monteros • Jorge Espinosa Ulloa Alberto Fernández • Mauricio Fernández Garza • Roberto Fernández • Consuelo Fernández Ruiz • Teresa Franco Enrique Franco Torrijos • Cristina Gálvez • Gabriela Gálvez • Lucía García Noriega • Graciela García Silva • Susannah Glusker Rosendo González • Efrén Fernando González García • Germaine Gómez Haro • María Luisa Gordillo Díaz Enrique Guerrero • Lorena Gutiérrez • Patricia Gutiérrez • Guillermo Gutiérrez Roldán • Isaac Gutman • Rosa María Hass Patricia Hernández • Irene Herner • Lilia Huanimbam • Patricia Jacobo • Claudia Jasso • Claudio Jiménez Vizcarra Óscar León Montemayor • Gabriela Lobo • Mauricio Maillé • Mariano y Beatriz Mariscal • Guillermo y Mina Martínez Domínguez Juan Francisco Matos • David Meléndez • Norma Mereles • Licio Minvielle Lagos • Silvia Miranda • Salvador Miravete Fernanda Monterde • Carolina Morales • María Ascensión Morales Ramírez • Jaime Moreno Villarreal María Eugenia Murrieta • Tessy Mustri • Carlos Emilio Olvera Alvear • Obispo Antonio Ortega Franco • Carlos Padilla Enrique Pani • Carlos Pellicer López • Ricardo Pérez • Santiago Pérez • Mariana Pérez Amor • Ricardo Pérez Escamilla Juan Antonio Pérez Simón • Paola Pinedo Córdova • Natalia Pollak • Lucero Ramírez Valencia • Sergio Reyes Retana Hilda Rivera • Héctor Rivero Borrell • José Rodríguez • Norma Rodríguez • Víctor Rodríguez • Luis Rojí López Salvador Rueda Smithers • Aurea Ruiz • Rafael Ruiz Aguilera • Armando Sáenz Carrillo • Ximena Salas • Adriana Salinas Juan José Salinas • Christopher Teal • Oscar Tirado • Amalia Torreblanca • Carola Torres • Celia Torres • David Torrez Rebeca Trejo Díaz • Margarita Valdés • Esperanza Valdés Viesca • María Cristina Valdés Viesca • Renata Valdés Villarreal Elsa Valdez • Irma Valencia • Carmen Vallejo • Fausto Vega • Alejandra Yturbe • Michel Zabé • Miguel Ángel Zerecero

## ACKNOWLEDGMENTS

The Government of the State of Jalisco, the Instituto Cultural Cabañas and the curatorial team wish to thank the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes and the Instituto Nacional de Bellas Artes their unconditional support for carrying out this exhibition.

They wish to express their gratitude to the families Herrero Morales y Orozco and Orozco González for their invaluable support. A special recognition goes to Lucrecia Orozco Valladares and Alicia González de Orozco for their interest and enthusiasm. They wish to thank also Emmanuel, Laura Tatiana Herrero and Tatiana Álvarez Herrero Orozco for their valuable help.

They appreciate the support of Rafael Tovar y de Teresa, Gerardo Estrada and César Moheno. They also wish to thank Renato González Mello, who gave the curatorial team the use

of his documental archives, Laura González Matute and Estela Duarte for their generous support throughout the research.

They thank profusely Itala Schemelz, director of the Museo de Arte Carrillo Gil for the important loan of their collection. They also thank Osvaldo Sánchez, director of the Museo de Arte Moderno and Miguel Fernández Félix director of the Museo Nacional de Arte for participating in this exhibition.

They also manifest their gratitude to the Mexican Ambassador in the United States, Arturo Sarukán, the Cultural Attachée of the Embassy of Mexico in Washington Alejandra de la Paz and Bertha Cea, Cultural Attachée of the Embassy of the United States of America in Mexico for dealing with US institutions.

They express their deep gratitude to the following individuals and institutions who have made this exhibition possible thanks to their generosity.

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas • Banco Nacional de México Benemérita Escuela Normal de Maestros • Biblioteca Pública de Jiquilpan "Gabino Ortiz" Centro Cultural Universitario Tlatelolco • Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble • Club de Industriales Consejo Directivo del Instituto Cultural Cabañas • Colección Andrés Blaisten • Colección Pascual Gutiérrez Roldán Colección Pérez Simón • Dirección General de Educación Normal y Actualización del Magisterio Dirección General de Sitios y Monumentos de Patrimonio Cultural • Dirección General del Patrimonio Universitario El Colegio Nacional • Fundación Televisa • Galería Arvil • Galería Enrique Guerrero • Galería López Quiroga H. Ayuntamiento de Orizaba, Veracruz • Hemeroteca Nacional de México • Universidad de Guadalajara • ING México Museo de Arte Carrillo Gil • Museo de Arte Moderno • Museo de Arte Moderno del Estado de México Museo del Palacio de Bellas Artes • Museo Franz Mayer • Museo Histórico Naval de la ciudad de México Museo Nacional de Arte Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec Secretaría de Finanzas del Gobierno del Estado de Jalisco • Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Jalisco Secretaría de Turismo del Estado de Jalisco • Suprema Corte de Justicia de la Nación Sue Achenbach • Teresa Arcq • Karen Z. Baker • Eugenia Ballvé • Ramis Barquet • Anne Bast • Alice Beamesderfer Jennifer Belt • Neal Benezra • Carla Bianchi • Laura Blanco • Cornelía Butler • John Charlot • Florence Claude Steve Comba • Laurie Coyle • Kathy Curry • Marci Driggers Caslin • Alberto Fernández • Holly Frisbee • Gary Garrels Cynthia Gilliland • Geaninne Guimaraes • Nancy and Jeremy Halbreich • Gail Harrity • Katherine Hart Anna Indyk-López • Ryan James • Jessica Katz • Brian Kennedy • Ji Hae Kim • Shelley Langdale • Jay Levenson Glenn Lowry • Javier Lumbreras • Timothy McCarthy • Mary-Anne Martin • Carmen Melián • Maria Naula • Jeff Nintzel Marion Oettinger, Jr. • Kathleen O'Malley • Kelly Parady • James Oles • Louis Enrique Pérez Oramas • Rodman Primack Silvia Roccio • Timothy Rub • Eric Stark • Wendy Scheir • Shannon Schuler • Joshua Shaw • Innis Shoemaker Whitney Snyder • Bronwen Solyom • Jill Sterrett • Kathleen Stewart Howe • Doris Suárez • Lida Sunderland • Ann Temkin Gabriela Truly • Joséphine Vogèle • Tamara Wootton-Bonner • John Zarobell • Andrea Zorilla

Artemundi Global Fund • Christie's Nueva York • Christie's París • Dallas Museum of Art • Galería Ramis Barquet Hood Museum of Art, Dartmouth College • Jean Charlot Collection • Museum of Modern Art, Nueva York Philadelphia Museum of Art • Phillips de Pury & Company • Pomona College Museum of Art • San Antonio Museum of Art San Francisco Museum of Modern Art • Sotheby's Nueva York • The New School Art Collection, Nueva York University of Hawaii at Manoa Libraries

# JOSÉ CLEMENTE OROZCO. PINTURA Y VERDAD

COORDINACIÓN GENERAL  
MARÍA INÉS TORRES

COORDINACIÓN EJECUTIVA  
ALICIA LOZANO GARCÍA

CURADURÍA  
MIGUEL CERVANTES  
MARÍA DEL CARMEN CANALES  
DIANE Miliotes

INVESTIGACIÓN  
MIGUEL CERVANTES  
MARÍA DEL CARMEN CANALES  
DIANE Miliotes  
SYLVIA NAVARRETE

COORDINACIÓN DE MONTAJE  
MIGDELINA DURAZO

DISEÑO MUSEOGRÁFICO  
MIGUEL CERVANTES  
CÉSAR CEDEÑO  
RAÚL JIMÉNEZ  
RICARDO SALAS

TEXTOS DE SALAS  
ERNESTO LUMBRERAS

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA  
GUSTAVO IBARRA FALCÓN / ARTEFACTO / DISEÑO

FOTOGRAFÍA DE MURALES  
LUIS DÍAZ Y RUBÉN OROZCO  
JESÚS SÁNCHEZ URIBE  
BOB SCHALKWIJK  
JEFFREY NINTZEL

PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE MURALES  
CUSTOMCOLOR

EMBALAJE Y TRANSPORTACIÓN DE OBRA  
CÓRDOVA PLAZA, SA DE CV

DIFUSIÓN Y PRENSA  
GERARDO ESTRADA  
ERNESTO LUMBRERAS  
OSCAR CASTRO CARVAJAL

ASISTENCIA DE COORDINACIÓN EJECUTIVA  
ALEJANDRA CONTRERAS BUSTOS  
MARÍA DEL RAYO DÍAZ VÁZQUEZ  
LILIANA RAMÍREZ BRIONES  
ALEJANDRA VALLEJO ARIZPE  
SONIA PÉREZ CÁZARES  
MARICELA GUTIÉRREZ SÁNCHEZ  
GABRIELA HERNÁNDEZ CARDONA

ASISTENCIA DE INVESTIGACIÓN  
MINERVA COLÍN  
JOSÉ MANUEL BETANCOURT  
MARGARITA DE LA TORRE

ASISTENCIA SECRETARIAL  
IRMA PERALTA  
ADRIÁN G. ROMERO  
DIANA KARINA PÉREZ

ASISTENCIA DE MONTAJE  
SERGIO CASTILLO MORÁN  
AGUSTÍN MALDONADO PEÑA  
JOSÉ ALEJANDRO SÁNCHEZ FLORES  
EDUARDO VARGAS RODRÍGUEZ  
JUAN BASTARDO  
JORGE JARAMILLO NAVARRO  
JOSÉ DE JESÚS LOZANO JARAMILLO  
JUAN GILDARDO HERNÁNDEZ EUSEBIO  
MARÍA DEL RAYO DÍAZ VÁZQUEZ  
ALICIA LOZANO GARCÍA  
YADIRA COVARRUBIAS HERNÁNDEZ  
TARSICIO PADILLA

MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO  
CÉSAR PEÑA  
HUGO CÁZARES  
ROBERTO VILLANUEVA  
JOSÉ LUIS MACIEL  
MARTÍN MACIEL

# GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO

EMILIO GONZÁLEZ MÁRQUEZ  
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL  
DEL ESTADO DE JALISCO

FERNANDO ANTONIO GUZMÁN PÉREZ  
PELÁEZ  
SECRETARIO GENERAL DE GOBIERNO

JESÚS ALEJANDRO CRAVIOTO LEBRIJA  
SECRETARIO DE CULTURA

## CONSEJO DIRECTIVO DEL INSTITUTO CULTURAL CABANAS

JESÚS ALEJANDRO CRAVIOTO LEBRIJA  
PRESIDENTE

JOSÉ ANTONIO GLORIA MORALES  
JORGE ARISTÓTELES SANDOVAL DÍAZ  
MA. DEL CARMEN MENDOZA FLORES  
MARCO ANTONIO CORTÉS GUARDADO  
TERESA VICENCIO ÁLVAREZ  
CONSEJEROS TITULARES

VÍCTOR MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ  
DARLYN BEATRIZ SMEDLEY  
MIRIAM VACHEZ PLAGNOL  
MARTHA MONTAÑO AYALA  
RICARDO BENJAMÍN DE AQUINO MEDINA  
ÁNGEL IGOR LOZADA RIVERA MELO  
JAIME RUIZ LOVERA  
GABRIELA GÁLVEZ MORALES  
REPRESENTANTES

## INSTITUTO CULTURAL CABANAS

CECILIA WOLF MADERO  
DIRECCIÓN GENERAL

SERGIO CASTILLO MORÁN  
DIRECCIÓN DE MUSEOGRAFÍA

MIGDELINA DURAZO TRUJILLO  
COORDINACIÓN DE MONTAJE

EDUARDO ZAMARRIPA CRUZ  
HUGO CERVANTES ORTIZ  
JAVIER ÍÑIGUEZ SALCEDO  
ADMINISTRACIÓN Y ASESORÍA JURÍDICA

ARMANDO SÁNCHEZ CARVAJAL  
SEGURIDAD

CONSUELO SÁIZAR  
PRESIDENTA DEL CONSEJO NACIONAL  
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

MARCELO EBRARD  
JEFE DE GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL

FERNANDO SERRANO MIGALLÓN  
SECRETARIO CULTURAL Y ARTÍSTICO  
DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA  
Y LAS ARTES

ELENA CEPEDA  
SECRETARIA DE CULTURA DEL  
GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL

## MANDATO ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

JOSÉ NARRO ROBLES  
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

SEALTIEL ALATRISTE  
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL  
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

## ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

PALOMA PORRAZ FRASER  
COORDINACIÓN EJECUTIVA

LILIA MILLÁN  
SUBDIRECCIÓN

MARCELA MADRID  
DESARROLLO INSTITUCIONAL

ERY CAMARA  
EXPOSICIONES, REGISTRO DE OBRA  
Y CONSERVACIÓN

LOURDES QUIJANO  
SERVICIOS PEDAGÓGICOS

ERNESTO BEJARANO  
MUSEOGRAFÍA

JONATAN CHÁVEZ  
VOLUNTARIADO Y SERVICIOS AL PÚBLICO

JOSÉ CASTILLO  
PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

YOJE TAPUACH  
GERENCIA DE TIENDA

CLARA ROBLEDO  
ADMINISTRACIÓN

SERGIO ESPINOSA  
SEGURIDAD

ROSA MARÍA LÓPEZ  
COMUNICACIÓN

JOSÉ  
CLEMENTE  
OROZCO  
*pintura y verdad*

se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2010 en los talleres de Litoprocess en la ciudad de México. En su composición tipográfica se utilizaron tipos ITC Garamond (T1) de 8.5, 9, 9.5, 10.3, 12 y Futura (T1) 10.3, 18, 30, 110 puntos. Se utilizaron papeles couché Magno Satín de 150 gramos y Pochteca Bond Alta blancura de 115 gramos.

El tiraje fue de 4 000 ejemplares.