

Ana Garduño

**El poder del coleccionismo de arte:
Alvar Carrillo Gil**



Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Javier Nieto Gutiérrez
Coordinador General de Estudios de Posgrado

Dr. Erick Velasquez García
Coordinador del Programa de Especialización,
Maestría y Doctorado en Historia del Arte

Dra. Cecilia Silva Gutiérrez
Subdirectora Académica
de la Coordinación General de Estudios de Posgrado

Lic. Lorena Vázquez Rojas
Coordinación Editorial



EL PODER DEL COLECCIONISMO DE ARTE:
ALVAR CARRILLO GIL

Universidad Nacional Autónoma de México



Coordinación General de
Estudios de Posgrado

Programa de Especialización,
Maestría y Doctorado en Historia del Arte

Colección Posgrado

La Colección Posgrado publica, desde 1987, las tesis de maestría y doctorado que presentan, para obtener el grado, los egresados de los programas del Sistema Universitario de Posgrado de la UNAM.

El conjunto de obras seleccionadas, además de su originalidad, ofrecen al lector el tratamiento de temas y problemas de gran relevancia que contribuyen a la comprensión de los mismos y a la difusión del pensamiento universitario.

Ana Garduño

**El poder del coleccionismo de arte:
Alvar Carrillo Gil**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México, 2019

Garduño, Ana

El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil / Ana Garduño. —
México : UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009.

664 P. ; 21 cm.— (Colección posgrado)
ISBN (Impreso) 978-970-32-4864-3

1. Carrillo Gil, Alvar - Colecciones de arte. 2. Arte - Coleccionistas y colecciones - México. 3. Arte - Coleccionistas y colecciones - México - Siglo XX. I. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado. II. t. III. Ser.

708.972-scdd20

Biblioteca Nacional de México

Diseño original de portada: Cecilia Atenea Cota Trujillo
Diseño de portada y formación: D.G. Citlali Bazán Lechuga
Corrección de estilo y lectura de pruebas: Lorena Vázquez Rojas

Primera edición PDF: 21 de noviembre de 2019

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación General de Estudios de Posgrado
Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
D.R. © Ana Garduño

ISBN (PDF) 978-607-30-2654-3

DOI: <https://doi.org/10.22201/cgep.9786073026543e.2019>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Impreso y hecho en México

Para Caro, Alex y Peter Krieger

Agradecimientos

Introducción

1. El coleccionista y sus selecciones	31
Perfil de Carrillo Gil	31
Cambio de estatus	31
Un “nuevo rico” diferente	35
<i>Amateur-connoisseur</i>	38
Coleccionar = enfermedad	41
Selecciones	44
Recepción de Carrillo Gil	72
2. Combates por el poder: Carrillo Gil y sus artistas	111
Resistencia y poder entre coleccionista y artista	111
José Clemente Orozco	113
David Alfaro Siqueiros	126
Rufino Tamayo	137
Günther Gerzso	148
José Luis Cuevas	152
Diego Rivera	160
3. Construcción de una identidad pública	197
Promotor y difusor cultural	197
Patrocinador	210
Escritor y crítico de arte	216
Pintor autodidacta	231
¿Pintor profesional o <i>amateur</i> ?	240
4. Carrillo Gil y el Estado	289
Estado y particulares: intervención en arte	289
Encuentros y coincidencias entre Carrillo Gil y el Estado	295

Arte como patrimonio e identidad nacional	295
Polémica: muralismo y revolución	298
Estado y particulares: complemento	305
Exposiciones internacionales de arte mexicano	305
Préstamos de la colección	310
Contiendas y denuncias	314
Contienda por el muralismo y los nuevos movimientos ..	319
Contienda por la abstracción	322
Denuncias por expolios mesoamericanos	326
Carrillo Gil y la burocracia cultural	333
Ruptura temporal con el INBA: 1958-1961	342
5. Carrillo Gil y el coleccionismo en México	395
Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil	395
Breve panorámica del coleccionismo, primera mitad del siglo XX	395
Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil ...	410
Otros coleccionistas	420
Institucionalización de la colección	427
Recepción de la donación-venta	441
 Conclusiones	 475
Bibliografía	501
Hemerografía	537
Textos escritos por Carrillo Gil	557
Anexo I	565
Abreviaturas	565
Bibliotecas, archivos y museos	566
Entrevistas	566
Anexo II	569
Catálogo de obras de artistas en México	569
Catálogo de obras de artistas internacionales	626

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiera podido concretarse sin Dúrdica Ségota y Renato González Mello, quienes me impulsaron a realizarlo cuando apenas era una idea y después se involucraron en sus diferentes fases. Doy gracias a los familiares del doctor Alvar Carrillo Gil —su hija Carmen Carrillo Tejero y su nieto Armando Sáenz Carrillo—, por permitirme el acceso a sus archivos y concederme numerosas entrevistas; su compromiso con el legado de su antepasado es digno de respeto y admiración.

Durante las etapas más difíciles de esta investigación conté con el estímulo personal e intelectual de Peter Krieger y el sólido intercambio académico de un trío de colegas-compañeras de generación, amigas-cómplices y cofundadoras de un seminario no oficial de tesis: Diana Briuolo, Itzel Rodríguez y Ana Torres.

Agradezco profundamente a Ida Rodríguez Prampolini, paciente y cariñosa lectora y a Francisco Reyes Palma por sus consejos durante la confusa fase inicial. Rita Eder me apoyó para que este libro por fin saliera a la luz y, aunque se encuentra presente mediante las ideas que ha publicado en sus textos, lamento no haberme acercado a ella en las primeras etapas de la investigación. Resultaron invaluable los comentarios de Fausto Ramírez cuando presenté mi tesis doctoral, base del presente libro, lo que he aprendido de él, con sus intensas y eruditas indicaciones, me tientan a realizar en un futuro un proyecto sobre el coleccionismo privado de arte en el México decimonónico.

Por sus sugerencias y aportaciones bibliográficas estoy en deuda con Óscar Vázquez y Petra Ten-Doesschate Chu, con las entrevistas que me concedieron pude completar la información referente a la historiografía artística del siglo XX. Agradezco a Mariana Frenk-Westheim

por abrirme las puertas de su biblioteca. A Mihoko Murata, Helen Escobedo, María Eugenia Álvarez Acosta y hermanas, Arturo Carrillo Grijalva, Aurora Posadas Izquierdo, Jorge Guadarrama y Fernando Castro Pacheco, por el préstamo de materiales que me fue imposible conseguir en bibliotecas o archivos institucionales. Fabiola Rangel y Maribel Castillo contribuyeron a localizar material hemerográfico que me fue muy útil. Agradezco las revisiones del texto de Gordana Ségota y Víctor Cuchí, y la edición actual, coordinada por Lorena Vázquez Rojas.

Mariana Pérez Amor me permitió el acceso al archivo de la Galería de Arte Mexicano, material fundamental para mi investigación, donde la inteligente orientación de Nadia Ugalde en este apabullante universo documental fue de gran trascendencia.

De la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM aprecio el apoyo de Antonio González Nieves, con quien establecí contacto desde la licenciatura en Historia. Especial gratitud guardo a Alicia Pérez, ella sabe por qué.

En el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, del Instituto Nacional de Bellas Artes, Mónica Montes y América Juárez me brindaron ayuda de manera sistemática. En el Museo Rufino Tamayo fue notable la gentil asesoría del maestro Juan Carlos Pereda.

En el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) conté con apoyo en infraestructura gracias a María Elena Estrada en la administración. En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes tres personas, con sus respectivos equipos, resultaron claves para la ubicación de documentos: Celia Licona de consulta y hemeroteca; Claudia Jasso de fondos especiales; y Norberto Balestrini de circulación y préstamo.

El personal del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, en especial en fases iniciales del proyecto, me respaldó de manera fundamental: Sylvia Pandolfi, entonces directora; Edgardo Ganado Kim, curador; Esther Fernández y Juan Cortés en bodega; y Martín Sandoval en biblioteca.

Expreso mi gratitud a Carlos García Ponce, presidente de la Fundación Cultural MACAY, y al doctor Lázaro Benavides quien fue mi enlace con los pediatras yucatecos. Con la señora Mané Montes de Oca, entonces encargada de Relaciones Públicas del Museo de Arte

Contemporáneo Ateneo de Yucatán, y el arquitecto Raúl Alcalá Erosa, realicé un interesante viaje a Opichén, lugar de origen de Carrillo Gil. Blanca y Fernando Castro Pacheco hicieron que este viaje al sureste fuera, además, placentero.

Durante mi estancia en Mérida mi querido Manolo Rivero me hospedó en su galería-museo-hotel y me introdujo mediante incessantes, interrumpidas y fantásticas conversaciones a su particular estilo de coleccionar. Aprendí de él acerca de las implicaciones emocionales y el compromiso personal que significa el formar una colección de arte, más aún si se trata de un pródigo mecenas como es su caso. También le debo el haber conocido al señor José Escalante Novelo y al profesor Roldán Peniche, ambos estudiosos de la historia sociopolítica del Yucatán del siglo xx.

Agradezco el apoyo de todos aquellos con los que inicialmente establecí una relación académica que con el tiempo se tornó en amistad, en especial a Catha Paquette y Nancy Defferbach. A mis amigos que con paciencia padecen mi manía por coleccionar coleccionistas: Mercedes Montes de Oca, Graciela Schmilchuk, Norma Tello, Olga Mejía, Liliana Giorguli, Margit Kern, Armando Herrerías, Sergio Miranda, Juan Antonio Perujo y Thomas Hillerkuss. A mi familia que, como siempre, se mantiene atenta ante mis esfuerzos académicos.

Por último, fueron dos hamburgueses —de corazón— los que me impulsaron a concluir un proyecto que a veces parecía interminable: Mariana Frenk-Westheim y Peter Krieger. Aunque Mariana murió en 2004 siempre seguirá conmigo y la amorosa compañía de Peter ha constituido el centro de mi vida. A Caro y Alex, quienes llegaron recientemente, les tocará recibir el libro y, ojalá, leerlo.

El sujeto de mi investigación es Alvar Carrillo Gil (1898-1974), médico yucateco que ejerció un liderazgo indiscutible en el arte mexicano moderno, especialmente por haber sido el coleccionista privado más importante de México en el siglo XX.

Si bien me centro en el aspecto biográfico, estudio a Carrillo Gil en su contexto espacio-temporal como el personaje público que fue y, sobre todo, lo observo a través de las relaciones de poder que estableció con artistas y funcionarios del sector cultural gracias a su colección. Mi propósito es explicar su actuación ante los pintores que seleccionó, así como frente a las políticas artísticas que implementó el Estado mexicano durante esa época. Ni Carrillo Gil ni su colección se formaron y actuaron de manera ajena a la sociedad mexicana de mediados del siglo XX.¹

Coleccionar es un acto social relacionado con el mercado y la crítica de arte, por lo que el coleccionista adquiere representación sólo a partir de la colectividad, no obstante, no es un acto restringido a lo social; en cuanto a la morfología de una colección, ésta obedece no sólo a la personalidad del coleccionista, sino también a su interacción con su contexto histórico.² Por lo tanto, el enfoque en un coleccionista individual contribuye a delinear el perfil de un periodo histórico concreto.

Para analizar el fenómeno coleccionístico y encontrar algunas de sus líneas generales, el seguimiento detallado de un caso particular funciona como llave para adentrarse en un terreno ambiguo donde, por medio del arte, los poderes privados y los públicos se encuentran y desencuentran, negocian y se complementan.

El personaje elegido fue un portal idóneo para acercarme a estas relaciones conflictivas entre coleccionistas privados de arte y los ejecutores de las políticas culturales estatales a lo largo del siglo XX.³

La investigación se desarrolló con base en las siguientes preguntas: ¿cuáles fueron los objetivos de las relaciones de poder de un sujeto social concreto?, ¿cuáles los instrumentos con los que ejerció influencia?, ¿en qué tipo de ambiente interactuó? y ¿qué fuerzas se activaron en contra o a favor? Si bien no fue posible resolver todos estos cuestionamientos, consideré un logro poner en la mesa virtual, alrededor de la cual hipotéticamente nos reunimos los historiadores del arte, el planteamiento inicial para analizarlo.

Las preguntas no resueltas del todo hasta ahora no versan alrededor del por qué del poder, sino del cómo: ¿cómo opera?, ¿qué mecanismos produce?, ¿cómo se ejerce?, todo esto en relación con una figura histórica específica; ante interrogantes de tan amplio espectro se necesita mucho más que una investigación aislada.

Partiendo de la idea de Foucault de que el poder —y esto se aplica a toda la sociedad— puede analizarse como un haz de relaciones, examiné los micropoderes que, aunque su funcionamiento siempre es del poder mayor al menor, era factible abordar desde cualquier ámbito,⁴ de este modo, el estudio lo realicé como si se trazaran círculos concéntricos alrededor de la figura que elegí: Alvar Carrillo Gil.

Durante el periodo estudiado, la posibilidad de participar en el campo del arte y la cultura se encontraba presente en México y Carrillo Gil la aprovechó; no obstante, sus contemporáneos —agentes activos dentro del círculo artístico local— discutieron la legitimidad de su intervención. Por tanto, las interrogantes aquí planteadas no giran sólo en torno a los medios que Carrillo Gil consideró más adecuados para alcanzar sus objetivos, “sino sobre la posibilidad y la legitimidad misma de su proyecto”.⁵ Así surgieron otras preguntas: ¿qué circunstancias propiciaron la intervención de un individuo particular en el desarrollo artístico del México de la medianía del siglo?, ¿se consideraban legítimas sus aspiraciones de distinción y de influencia?, ¿qué oportunidades tuvo Carrillo Gil de lograr sus metas?

La constante redefinición de lo público y lo privado y, por tanto, del persistente debate sobre la legitimidad o no de la intervención de

un agente cultural independiente en asuntos generalmente realizados por funcionarios públicos, llevó a esta investigación hacia amplios territorios donde, si bien a primera vista pareciera predominar una división estricta, poco a poco se filtraba una neblina transitoria. No considero que mis respuestas hayan salido siempre bien libradas; una reflexión posterior sobre lo que aquí presento seguramente me permitirá vislumbrar, con mayor claridad, las trampas conceptuales y contextuales en las que caí.

He aquí las ideas de partida de esta investigación: los múltiples propósitos de las relaciones que Carrillo Gil construyó en el espacio de lo público se concretan bajo los rubros de deseo de prestigio, reconocimiento y legitimación del estatus socioeconómico que alcanzó debido a su desempeño como empresario. Es la búsqueda de un particular por posicionarse en su nueva clase social y, después, por diferenciarse de los otros miembros de la burguesía nacional;⁶ enclasar es una tendencia tan importante en él como su deseo —que no necesidad—⁷ de distinción.

El instrumento para realizar sus deseos fue su colección de arte, pero no fue el único, también utilizó el conocimiento acumulado al formarse como conocedor de arte, mismo que le proporcionó poder discursivo en dos niveles: pictórico y escrito. Se desarrolló en una área cultural delimitada por las fronteras nacionales, donde ejerció influencia. Ningún otro coleccionista de la época acumuló tanto capital político como agente cultural privado sin registro oficial en la infraestructura gubernamental.

Como el ámbito de interés de Carrillo Gil era el espacio artístico público, donde el Estado mantenía un control centralizado, legitimado y hegemónico, le confirió primordial importancia a sus relaciones con la burocracia; así, la arena que eligió para sus combates por el poder fue la pública.⁸ El prestigio, la legitimación y la distinción que deseaba podía proporcionárselos, de manera primordial aunque no única, la interrelación con los funcionarios del sector artístico, por lo que priorizó las alianzas, polémicas e, incluso, rupturas con estos.

Erigiéndose en agente cultural resistió, negoció y complementó la acción del Estado. Logró afianzar su presencia pública en el ambiente artístico y trascender su desaparición física mediante la creación

del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (MACG), recinto público adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Para la formulación de algunas premisas, así como para el desarrollo de esta investigación, resultaron fundamentales los trabajos de Michel Foucault, especialmente sus análisis sobre las relaciones de poder.⁹ En un primer momento accedí a sus ideas por medio de estudios que funcionaron como excelentes conectores: “Introduction: The Subject of Collecting”, *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain, y Foucault y el poder*.¹⁰

Otro autor-guía fue el sociólogo Pierre Bourdieu que, con su libro *La distinción*, me orientó para elaborar algunas de las preguntas planteadas en este trabajo sobre el perfil del coleccionista. A Bourdieu se deben los conceptos de “enclasmiento” y “distinción” que me permitieron englobar los múltiples objetivos de Carrillo Gil en su actuación pública.¹¹

De Jean Baudrillard retomé el concepto de “serie” de su libro *El sistema de los objetos*, para acceder a los diversos conjuntos artísticos que acumuló y clasificó Carrillo Gil.¹² El historiador del arte Krzysztof Pomian me introdujo en la historia del coleccionismo.¹³ Y los trabajos de Susan M. Pearce, como autora y editora, me proporcionaron una visión general y transdisciplinaria de los estudios de este fenómeno desarrollados en Inglaterra.¹⁴

El texto más cercano, en tiempo y espacio, que me llevó a replantear algunas preguntas, así como a matizar algunas ideas, fue la “Introducción” de Marcelo E. Pacheco al catálogo de la colección Constantini, trasmutada en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.¹⁵ Pacheco traza una línea divisoria entre los coleccionistas privados de la primera mitad del siglo XX en Argentina y los que actuaron durante la segunda mitad de ese siglo bajo el concepto de “nuevo coleccionismo”. Afirma que los nuevos coleccionistas forman rápidamente su acervo, utilizan los medios masivos de comunicación como herramienta indispensable dentro de su estrategia propagandística y desempeñan roles tan activos como diversos, constituyéndose así en figuras públicas.

De acuerdo con este criterio, Carrillo Gil es un “viejo coleccionista” que se comporta como “nuevo”; al respecto, no considero que

deba ser tan tajante la división temporal, en todo caso, el citado ensayo me convenció del carácter pionero de la vocación pública de Carrillo Gil.

Mediante un sondeo bibliográfico en el panorama internacional, encontré que a pesar del predominio de estudios biográficos, en especial en la tradición historiográfica estadounidense, prácticamente no se habían realizado investigaciones desde una perspectiva de la historia social del arte, por lo que no me fueron muy útiles.

También percibí que, a pesar de la abundancia de estudios internacionales sobre el coleccionismo privado de arte, no existían corrientes teóricas bien definidas ni propuestas metodológicas específicas. Lo pude constatar gracias a la comunicación con investigadores de Estados Unidos y Alemania estudiosos de la historia del coleccionismo.¹⁶

Encontré que tampoco abundan las publicaciones monográficas sobre algún coleccionista y las que existen están patrocinadas por ellos mismos. En México este fenómeno se ha presentado de manera esporádica, ya que pocos coleccionistas privados han costeado sus propios monumentos bibliográficos;¹⁷ quienes lo han hecho no han contado con un proyecto previo generado por investigadores o estudiosos de la historia del arte.

En cuanto a la historiografía del arte hecha en México, no encontré trabajos puntuales con los cuales dialogar en el presente libro. La inexistente investigación sobre agentes culturales, privados o públicos, como galeristas, comerciantes, críticos y coleccionistas, no me permitió contar con estudios precedentes para disentir o bien ratificar mis conclusiones. Inicialmente lo lamenté, pero después constaté que esto me permitía continuar con mis propias búsquedas y jerarquizar problemas y temas con mayor libertad.

Mucho tiempo tomó la revisión metódica, pero imposiblemente exhaustiva, de fuentes documentales. En primer término debo mencionar el Archivo de la Familia Carrillo Gil (AFCG) y la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil —donde se conservan más de 2 600 libros y revistas que pertenecieron al coleccionista—, el archivo de la Galería de Arte Mexicano, el de la Sala de Arte Público Siqueiros y el de los museos José Luis Cuevas y Rufino Tamayo.

Del AFCG obtuve importantes documentos, como un inventario manuscrito realizado por el mismo Carrillo Gil, probablemente escrito durante los años sesenta, completado por su yerno Armando Sáenz; también encontré el inventario del acervo que el coleccionista, mediante una transacción mixta —donación-venta—, entregó al Estado. El cotejo de ambas listas lo complementé con la información obtenida de periódicos, revistas culturales, folletos y catálogos de las exposiciones temporales realizadas, en su mayoría, en espacios nacionales, públicos o privados, entre 1938 y 1974, fechas que marcan el inicio y la conversión definitiva de la colección privada.

Favoreció a este cotejo el que Carrillo exhibiera con suma regularidad sus bienes artísticos, así como su sistemática exigencia por recibir créditos escritos por el préstamo de cada pieza, lo que además me permitió efectuar un seguimiento tanto del crecimiento del acervo como de sus depuraciones.

Dediqué especial cuidado al registro y análisis de sus discursos, escritos y pictóricos; de obras artísticas de su autoría que circularon en galerías, museos y mercado del arte; artículos periodísticos, dispersos o agrupados en las columnas que durante varios años aparecieron en el periódico *Excélsior* y después en el suplemento “México en la cultura” del periódico *Novedades*, y finalmente en la sección “La cultura en México” de la revista *Siempre!*; ensayos incorporados a catálogos de exposiciones de su colección; borradores de conferencias que dictó en museos y galerías; declaraciones y comunicados enviados a medios de comunicación; y entrevistas que ofreció.

Para estudiar la acogida que su colección y su actuación pública tuvieron en la época, realicé una revisión general de lo que al respecto se ha publicado en la prensa contemporánea.

Todos estos materiales ponen en evidencia el armazón de la imagen pública que Carrillo Gil construyó sobre sí mismo y sobre los contenidos de su colección. Es una construcción biográfica en la que predomina la mirada retrospectiva.¹⁸

Realicé también un viaje de trabajo a la ciudad de Mérida y al municipio de Opichén, en Yucatán, lugar de origen de Carrillo Gil, ahí revisé la hemeroteca y biblioteca “José María Pino Suárez” con lo que constaté que en especial, en el *Diario del sureste*, predominaban las publicaciones de artículos periodísticos generados y dados a conocer

originalmente en la prensa de la Ciudad de México. Médicos y pediatras —colegas o alumnos de Carrillo Gil—, así como artistas, promotores culturales e intelectuales, me proporcionaron entrevistas y materiales —escritos y fotográficos—, de donde obtuve documentación acerca de las actividades político-culturales del coleccionista en su estado natal.

La publicación de textos acerca de los actores del ambiente artístico mexicano, todos de índole autobiográfico, constituyeron fuentes trascendentales para este libro. Me refiero a la recopilación de correspondencia o de ensayos de funcionarios y coleccionistas como Marte R. Gómez o Alberto J. Pani y la transcripción, estructuración y edición que de las memorias de Inés Amor hicieron Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. Mucha falta le hizo a esta investigación la consulta de archivos privados como los de Fernando Gamboa, Víctor M. Reyes, Miguel Salas Anzures, Miguel Álvarez Acosta o de los galeristas Alberto Misrachi Battino y Antonio Souza. Espero que pronto los historiadores del arte podamos trabajar en ellos.

Lo que sí estuvo a mi alcance fue la realización de una larga serie de entrevistas a artistas —cuyas obras pertenecieron a la colección—, descendientes y amigos de Alvar Carrillo, funcionarios estatales, museógrafos y galeristas, o bien personas ligadas a ellos como Carmen Carrillo Tejero —hija de Carrillo Gil—, Armando Sáenz Carrillo —nieto de Carrillo Gil—, Günther Gerzso, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Fernando Benítez, Phillip Stein —pintor que trabajó con Siqueiros—, Miriam Kayser —*marchande* de la Galería de Arte Mexicano y posteriormente funcionaria del INBA—, Mariana Pérez Amor —actual propietaria de la Galería de Arte Mexicano—, Jorge Guadarrama —colaborador de Fernando Gamboa—, Helen Escobedo —exdirectora del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México—, y muchos más.¹⁹

También sostuve entrevistas y dialogué con diversos historiadores y críticos de arte acerca de la impresión que cada uno de ellos tiene sobre la colección Carrillo Gil como Ida Rodríguez Prampolini, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Xavier Moysen, Francisco Reyes Palma y Renato González Mello, entre otros. Realicé sucesivas entrevistas a Mariana Frenk-Westheim, traductora y esposa del crítico e historiador de arte Paul Westheim, quien me reveló datos interesantes

sobre el coleccionismo de Carrillo Gil y sobre las condiciones culturales que prevalecían en México entre los años cuarenta y setenta. De esta forma pude suplir algunas lagunas informativas y replantear ciertas interrogantes.

En cuanto a fuentes de segunda mano, me fueron muy útiles los textos que sobre políticas culturales del Estado mexicano se han publicado en décadas recientes, en especial los ensayos de Reyes Palma; me serví también de los últimos estudios sobre artistas y piezas concretas que pertenecieron a Carrillo Gil en los trabajos de González Mello sobre Orozco; y revisé con cuidado las esporádicas publicaciones que sobre coleccionistas y colecciones se han escrito en México, desde el *coffee table book*, costeadado por el interesado, hasta el folleto u hoja de sala de exposiciones temporales que alrededor de estas temáticas se han montado.

¿Qué es un coleccionista de arte? En sus memorias Inés Amor lo describe como todo aquel que posee más piezas de las que exhibe como decorado de sus espacios de representación, sean públicos —oficinas empresariales— o privados —residencias urbanas y casas de descanso—;²⁰ o también es quien realiza adquisiciones anuales de más de diez objetos.²¹ Yo añadiría algunos elementos indispensables a esta definición: es el sujeto que clasifica su acervo, lo taxonomiza, le adjudica categorías,²² y lo dota de un significado específico, adquiriendo, por medio de él, identidad. En este sentido, todo coleccionista es un creador.²³

Por regla general, una colección privada presenta lagunas de temas, corrientes o autores, debido a limitaciones económicas del coleccionista o bien por su propio gusto. Estos conjuntos poseen características peculiares y proporcionan una apreciación artística diferente. Por ello, este tipo de acopios difícilmente pueden competir —en términos de panorama artístico— con una colección de museo.

Uno de mis quehaceres más laboriosos fue delimitar los cambiantes bordes y contenidos del conjunto artístico de Carrillo Gil, ya que las redes que entretejían su colección se transformaban tanto como su creador, aunque el núcleo era prácticamente inalterable.

Definir el perfil concreto del Carrillo Gil coleccionista fue una de las tareas a las que me dediqué en el capítulo uno. Registré los mecanismos que utilizó en la construcción de su identidad, pero sin olvidar que formaba parte de un reducido número de particulares que también acumulaba arte no hegemónico en el mercado local y que participaba y se capacitaba en la atmósfera cultural de los años treinta y principios de los cuarenta. Su gusto estético no era independiente de las opciones de adquisición con que contaba y de la cultura que le circundaba. Como ya mencioné, no fue un ser aislado ni estático y, en consecuencia, el contenido de sus colecciones tampoco.

El yucateco creó su propia versión del arte de los “cuatro grandes” (José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Rufino Tamayo), su conjunto central, y a pesar de que en el ámbito de lo privado jerarquizó a su manera objetos y sujetos, no lo hizo de forma ajena a su contexto; incluso se acopló a las políticas estatales que habían decretado una diferenciación por “tamaño” entre los pintores de la época: pocos “grandes” —cuatro— y muchos “pequeños”.

En su selección es notable un desfase crónico: en cada uno de los artistas que le interesaban privilegiaba la adquisición de sus trabajos de fases iniciales por encima de la producción contemporánea; este desajuste cronológico le trajo dificultades adquisitivas ya que se trataba de piezas que habían circulado en décadas anteriores y, en su mayoría, estaban fuera del mercado. En algunos casos corrió con suerte y encontró obras que no habían sido compradas y por lo tanto estaban almacenadas en galerías o bodegas del artista. Incluso tal preferencia le provocó conflictos y desilusiones con los creadores que deseaban desligarse —por tema y aspectos formales o estilísticos— de su producción pasada.

Al final de este primer capítulo me limité a reseñar parte de la compleja recepción del coleccionista yucateco, tema al que regreso de diversas maneras y en diferentes apartados de este libro.

El aspecto personal, que no privado, de la relación entre coleccionista y artista fue una de las vías primordiales que Carrillo Gil utilizó para ingresar y posicionarse en el medio artístico de México. Al analizar esas relaciones se pusieron en evidencia ejercicios de imposición y sucesivas resistencias de carácter bidireccional que podrían en-

globarse como contiendas por el poder.²⁴ Entre ensayos de coerciones temáticas o estéticas, resistencias y nuevas intenciones, transcurre la compleja intercomunicación entre Orozco, Siqueiros, Tamayo, Rivera, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas y Carrillo Gil. Esto explica, aunque sólo en parte, la cambiante morfología de la colección, tema que se desarrolla en el capítulo dos de este libro.

El apartado tres muestra un panorama amplio que incluye las múltiples facetas de Carrillo Gil: promotor y difusor cultural, curador de exposiciones, crítico de arte, jefe de prensa no oficial de ciertos artistas, entre otros. El conceptualizarlo como un activo agente cultural permitió vislumbrar a un personaje complejo y polémico al que etiquetarlo con el rol de coleccionista equivaldría a cercenar su variada y propositiva actuación pública.

Muchas de sus actividades giraron en torno a un eje central, su colección, pero hacia finales de los años cincuenta pretendió dar un vuelco radical a su identidad y perfilarse prioritariamente como artista profesional; de ahí que plantee que su quehacer pictórico desplazó en el pináculo de sus intereses artísticos a su colección.

El cuarto capítulo se constituyó a partir de los diferentes momentos en los que Carrillo Gil sostuvo contiendas de poder con funcionarios culturales, razón por la que se incluyen las polémicas en las que se enfrascó, el tipo de alianzas y conflictos que se produjeron; para realizar lo anterior fue necesario una exposición contextual sobre los puntos centrales de la tensa relación entre el sector artístico estatal y los particulares que incursionaban en ese feudo.

La coincidencia entre algunos postulados artísticos del Estado y los ejes que estructuraron los discursos de Carrillo Gil, explican buena parte del éxito de las principales piezas artísticas que seleccionó. Sin duda, a los coleccionistas privados les favoreció el viraje del sexenio alemanista encaminado hacia la exhibición y divulgación del arte mexicano y el que se erigiera un museo artístico, itinerante y virtual, destinado esencialmente a presentarse en el exterior. La falta de acopio estatal de las “obras maestras del arte nacional” hacía indispensable la solicitud de préstamos temporales para la articulación del discurso oficial.

En el capítulo cinco se explora el panorama coleccionístico del México de mediados de siglo pasado. Se utiliza el método compara-

tivo entre diferentes perfiles de coleccionistas, algunos de ellos antecesores a Carrillo Gil —Alberto J. Pani y Franz Mayer— y otros competidores contemporáneos —Marte R. Gómez y Jacques Gelman— lo que me permitió continuar con el proceso de acotamiento de la personalidad pública del yucateco.

Cabe mencionar que la ficha técnica de cada obra que a mediados de siglo XX se registró con el apellido Carrillo Gil, se encuentra en un anexo al final de este libro;²⁵ se trata de una larga lista, aunque inevitablemente incompleta.

Una buena cantidad de piezas fueron entregadas para fundar el MACG, mismas que registré según el inventario elaborado por un grupo adscrito a dicho museo coordinado por González Mello en los años noventa.

Para inventariar el mayor conjunto, el de los trabajos de Orozco, los documentos básicos que utilicé fueron los dos volúmenes del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, 1949 y 1953, que Armando Sáenz generosamente me proporcionó.²⁶ Otra fuente importante para dar un seguimiento a los cambios, en forma y contenido, de aquellos conjuntos de la colección que se exhibieron en numerosas ocasiones entre los años cuarenta y setenta, fue el suplemento de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, de la Universidad Nacional Autónoma de México elaborado inicialmente por Justino Fernández bajo el título de “Exposiciones de arte”.²⁷

Una fase inicial de este trabajo se caracterizó por la dificultad de seleccionar de entre numerosas líneas de investigación que percibía como viables, aquellas que permitieran enfocarme en aspectos concretos del coleccionista-portal, y que a la vez pudieran contribuir con nuevos elementos para el estudio del coleccionismo privado de arte en el México de mediados el siglo XX.

Cuando decidí la estructura del libro tuve que afrontar el hecho de que en varios puntos sólo podría realizar un primer acercamiento. Debido al carácter polifacético del personaje y la necesidad de acotar la investigación, tuve que desechar muchos otros andamiajes potenciales.

No desarrollé las interfaces entre región y centro. Desde el centro político del país Carrillo Gil reivindicó que, a pesar de su autoexilio, seguía formando parte de la comunidad yucateca, lo que legitimaba sus intensas, aunque esporádicas, intervenciones en la política local.

Tampoco fue posible analizar el por qué, a pesar de su activo involucramiento con los asuntos políticos de su “patria chica”, no se comprometió con el ejercicio de la política de manera profesional.

Descarté definir el gusto o la mirada estética de Carrillo Gil, no busqué los valores plásticos que él adjudicaba a sus posesiones ni cómo hizo funcionar esas imágenes dentro de un discurso estético. Centrarme en la colección hubiera constituido un libro en sí mismo y preferí explorar sólo los contenidos de su acervo en tanto me aportaran elementos para delinear el perfil del personaje público.

Ante la disyuntiva de analizar los vasos conductores, encuentros y desencuentros entre la colección y la pintura de Carrillo Gil —por expresión temática, plástica, ideológica o simbólica—, preferí estudiar ambas creaciones del yucateco como instrumentos en la formación de su identidad social.

No fue mi propósito realizar un trabajo crítico sobre la pintura que él produjo entre 1950 y 1970, esto es un abordaje pendiente —por fortuna es una línea de investigación ya iniciada por Renato González Mello quien relacionó su plástica con sus polémicas intervenciones culturales.²⁸

Tampoco pretendí profundizar en los aspectos psicológicos del coleccionismo —ni busqué presentar una historia clínica de Carrillo Gil—, a pesar de que es una corriente muy favorecida en Estados Unidos e Inglaterra. Indagar, de manera prioritaria, sobre las pulsiones íntimas de éste o cualquier otro coleccionista no fue mi objetivo.²⁹

Tampoco exploré las referencias estéticas ni intelectuales de Carrillo Gil, aunque muchas de sus ideas circulaban profusamente en el México de su época —por ejemplo, lo que aprendió de José Juan Tablada o Justino Fernández sobre cómo mirar el trabajo de Orozco— o en el ambiente artístico internacional —la influencia de Kandinsky, Worringer y Michel Ragon, entre muchos otros, sobre sus construcciones teóricas.

Rastrear el origen de sus concepciones y, por tanto, sus gustos y selecciones en arte, así como las implicaciones que esto tuvo para el

desenvolvimiento y fortuna crítica del arte mexicano, hubiera inducido también a volcar el proyecto hacia este punto; sin embargo, no renunció a la posibilidad de elaborar una biografía intelectual de Carrillo Gil en un libro posterior.

Me fue imposible realizar un estudio completo de las redes de influencia que el yucateco entretejió con otros agentes culturales que dominaron en el ambiente artístico nacional como críticos —Justino Fernández, Paul Westheim, Crespo de la Serna—, *marchands* —Inés Amor, Alberto Misrahi B., Antonio Souza— y con otros coleccionistas —Marte R. Gómez o Dolores Olmedo—, porque desentrañar las confluencias, alianzas, conflictos y rupturas con cada uno de estos equivaldría a escribir varios libros, ya que la historiografía del arte en México prácticamente no ha elegido como su sujeto discursivo a los críticos de arte y, mucho menos, a coleccionistas y galeristas.

Por muy tentador que me resultaba averiguar qué había sucedido con el legado del doctor Carrillo Gil una vez que se transformó oficialmente en patrimonio nacional, no me fue posible hacer un seguimiento preciso. Como muchos otros museos en el mundo, el MACG inició simplemente como recinto responsable de resguardar y exhibir un conjunto previamente acotado y preservar la memoria del coleccionista; no obstante, a lo largo de tres décadas se ha transformado en una institución con vocación propia y ha marcado cierta distancia en relación con su origen. Analizar la construcción de su identidad y su exitosa inserción en el circuito museístico nacional es un trabajo pendiente; de hecho, la historia de los museos en México es una línea de investigación que, en el futuro inmediato, deberemos abordar los historiadores del arte.

Ante las discusiones generadas en la época en cuanto a que si Carrillo Gil hacía crítica de arte o sólo se trataba de los escritos de un diletante, y si su pintura era la de un profesional o si no debía permitirle abandonar la categoría de aficionado, traté de no calificar o descalificar a Carrillo Gil; más bien, mi intención fue contextualizar tales debates y visualizar hasta qué punto incidieron en la percepción y recepción de las prácticas culturales de este personaje y, por tanto, de qué manera afectaron sus búsquedas de distinción e influencia.

De momento, y en cuanto al estudio del coleccionismo privado de arte, este libro es un primer acercamiento a dicha problemática.

Parto del supuesto de que una vez que se hayan realizado diferentes y propositivos estudios de caso, los miembros de nuestra disciplina estarán en posibilidad de abordar las líneas generales del fenómeno del coleccionismo en México en el siglo xx. Para paliar en algo la actual escasez de este tipo de investigaciones es que a continuación expongo mi trabajo.

NOTAS

¹ Lo que importa es enfocar al individuo dentro del marco de la sociedad, no estudiarlo aislado, (Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, p. 54).

² Vázquez, “Introduction: The Subject of Collecting”, pp. 18-19.

³ “El poder es en realidad un haz abierto, más o menos coordinado —y sin duda más bien mal coordinado— de relaciones, entonces el único problema reside en dotarse de una rejilla de análisis que permita una analítica de relaciones de poder” (Foucault, *El discurso del poder*, p. 188). Si bien Carrillo Gil es mi “rejilla de análisis”, no pierdo de vista la advertencia de Enrico Castelnuovo quien concibe como un “punto de dolor” el abordaje de un caso particular (*Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, p. 74).

⁴ “En la medida en que las relaciones de poder son una relación de fuerzas no igualitaria y relativamente estabilizada, es evidente que esto implica un arriba y un abajo, una diferencia de potencial”, Foucault, *El discurso del poder*, op. cit., p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁶ Es precisamente la búsqueda de jerarquía social, en la mayoría de los casos, lo que da origen a las colecciones, (Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, op. cit., p. 53).

⁷ Carrillo Gil, al igual que muchos otros coleccionistas, presenta como necesidad a sus deseos: “Los mismos que dicen cuidar el bien ajeno, cuando no tratan de justificarse a sí mismos, son cuidadosos al organizar sus discursos sobre la necesidad de la cultura. Con esto se hace imperativo necesitar la cultura y el arte. La cultura se volvió un bien —y un bien es, por supuesto, impositivo: no se rechaza un bien así como tampoco se rompe un billete”. (Teixeira Coelho, “Necesidad cultural” en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, p. 365).

⁸ “Es necesario apropiarse, al menos por un instante, de ese poder, canalizarlo, poseerlo y dirigirlo hacia donde uno quiere; es necesario, para utilizarlo en provecho propio, ‘seducirlo’; el poder se convierte a la vez en objeto de codicia y en objeto de seducción es, por tanto, una realidad deseable”, (Foucault, *Obras esenciales. Estrategias de poder*, p. 400).

⁹ Especialmente los textos de Foucault recopilados en dos libros: *El discurso del poder y Obras esenciales. Estrategias de poder*. De Niklas Luhmann tomé también algunas ideas sobre el poder y sus interfaces.

¹⁰ Vázquez, op. cit., pp. 1-29; García Canal, *Foucault y el poder*.

- ¹¹ Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*.
- ¹² Baudrillard, *El sistema de los objetos*.
- ¹³ En particular dos trabajos de Pomian, *Collectors & Curiosities* y *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*.
- ¹⁴ Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition e Interpreting Objects and Collections*.
- ¹⁵ Marcelo Pacheco, "Introducción", pp. 15-39.
- ¹⁶ Catha Paquette, de la Universidad de California; Petra Ten-Deesschate Chu, de la Universidad de Seton Hall; Oscar Vázquez, de la Universidad de Illinois; Thomas W. Gaetgens, investigador alemán que dirige en París un seminario sobre coleccionismo del siglo XIX y XX; y Ursula Frohne adscrita al ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) y responsable de una colección de arte contemporáneo.
- ¹⁷ Algunos ejemplos: "Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani: Alberto J. Pani"; "La Segunda Colección Pani de Pinturas"; "Colección arqueológica mexicana de Licio Lagos"; "Colección Licio Lagos"; "Colección Pascual Gutiérrez Roldán".
- ¹⁸ Utilicé recurrentemente las entrevistas, fuentes, aunque de segunda mano, que me permitieron acercarme al fenómeno de la construcción del prestigio personal: entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, s.d., y Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", pp. 7-9. Otros textos importantes fueron los propios artículos del coleccionista.
- ¹⁹ En cuanto a las entrevistas a testigos de la época intenté seguir los lineamientos de Foucault: "No interrogo a los discursos sobre lo que, silenciosamente, quieren decir, sino sobre el hecho y las condiciones de su aparición manifiesta; no sobre los contenidos que pueden encubrir, sino sobre las transformaciones que han efectuado; no sobre el sentido que se mantiene en ellos como un origen perpetuo, sino sobre el campo donde coexisten, permanecen y se borran. Se trata de un análisis de los discursos en la dimensión de su exterioridad", (Foucault, *El discurso del poder*, op. cit., p. 74).
- ²⁰ Un coleccionista es "la persona que tiene más cuadros de los que puede 'usar'", (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, p. 239).
- ²¹ *Ibid.*, p. 242.
- ²² Lo que diferencia una simple acumulación de objetos de una colección es precisamente la aplicación de sistemas de clasificación. La taxonomía es la estructura que da identidad y significado a la colección. La jerarquización puede percibirse al observar la colocación y exhibición de las piezas de arte, así como el orden en que se les coloca en inventarios, catálogos, etcétera. Más aún, estos sistemas de clasificación no sólo se aplican a los objetos de la colección sino también al coleccionista mismo. Es por ello que él busca controlar los sistemas de clasificación (Vázquez, op. cit., p. 25).
- ²³ En el universo utópico que el coleccionista construye con su colección, él es emperador y creador, (Blom, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, p. 169).

- ²⁴ La búsqueda de poder siempre es una lucha, “son relaciones de fuerzas actuantes” (García Canal, *op. cit.*, pp. 39-40).
- ²⁵ Incluí también carteles porque el mismo Carrillo Gil los registró. Los datos que proceden de catálogos en inglés o francés preferí no traducirlos ni convertir las medidas en pulgadas a centímetros. La serie de estampa japonesa no la incorporé porque no localicé datos sobre su formación, antes de la creación del MACG pero, sobre todo, porque gracias a la asesoría de un especialista japonés se elaboró y publicó un catálogo, lo que implicó modificaciones en su registro; ante la imposibilidad de cotejar los datos reportados con el inventario del MACG, elaborado bajo la coordinación de González Mello, preferí remitir al lector al catálogo “Ukiyo-E. Estampa Japonesa”.
- ²⁶ Justino Fernández: prólogo, introducción y notas, y Carrillo Gil: complemento y notas, en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*.
- ²⁷ Véase la sección de “Exposiciones de arte”, escrita por Justino Fernández, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núms. 3 al 42.
- ²⁸ González Mello, “Disparos sobre Siqueiros”, pp. 11-24.
- ²⁹ A pesar de mis distancias críticas con la corriente psicológica, en términos generales he utilizado algunos conceptos o enfoques que me parecieron especialmente útiles.

El coleccionista y sus selecciones

Perfil de Carrillo Gil

Cambio de estatus

Alvar Carrillo Gil nació en 1898¹ en una población yucateca llamada Opichén, miembro de una numerosa familia formada por su padre, que se dedicaba al pequeño comercio; su madre, maestra rural; y quince hijos.² Las condiciones de pobreza no eran un distintivo de los Carrillo Gil, sino que caracterizaban a toda la comunidad,³ no obstante, no fue la penuria económica la que orillaría a la familia a salir, sino el clima de inestabilidad que dio origen a la lucha armada revolucionaria. Según la propia versión de Carrillo Gil, fue huyendo de una rebelión que su familia se trasladó a Mérida en 1909.⁴

Dado que era el primer hijo varón, su madre decidió apoyarlo económicamente para que realizara estudios profesionales, gracias a ello, después del bachillerato⁵ pudo optar por una de las carreras que a principios de siglo XX, por las necesidades sociales del país, garantizaba progreso económico y prestigio social: medicina.⁶ Ante la presión familiar y social por destacar, este joven proveniente de clase baja que, de manera inusual accedía a la universidad, respondió positivamente. A finales de 1924 recibió el título de médico cirujano.⁷

En 1925 se trasladó a la Ciudad de México para cursar la especialidad en pediatría en la Universidad Nacional, año en que se impartió formalmente la primera cátedra de esta especialidad en la Escuela de Medicina, lo que le otorgó el mérito de ser uno de los primeros pediatras que se formaron profesionalmente en México.⁸ En 1927 regresó a Yucatán a desempeñar diversos puestos relacionados

con la prestación de servicios sanitarios en instituciones estatales, con lo que se convirtió, de manera oficial, en un hombre del régimen.⁹

Antes que él ya había otros pediatras formados fuera del país que ejercían en Yucatán,¹⁰ aunque Carrillo Gil afirmaba con orgullo que había sido el primer pediatra yucateco.¹¹ Combinó la práctica privada con el empleo en un importante hospital local y la impartición de clases en la Facultad de Medicina.¹²

Su primer acercamiento a Europa ocurrió en 1930 cuando viajó a París para tomar cursos de pediatría;¹³ a su regreso a Mérida sus tareas pediátricas se incrementaron en proporción a su reputación.¹⁴ Durante la primera mitad de los años treinta, uno de sus principales focos de interés lo constituyó la desnutrición infantil.¹⁵ Al mismo tiempo, y ya que también se desempeñaba como Delegado Sanitario, realizó una serie de actividades destinadas a implementar medidas higiénicas entre la población e impulsó una amplia campaña de difusión, en especial en los periódicos locales, momento en el que tomó conciencia de la importancia del uso de los medios masivos de comunicación para la difusión de sus propósitos.

Como sucedió en numerosas ocasiones, su actuación pública despertó suspicacias entre sus colegas, quienes consideraban que la campaña propagandística perseguía objetivos personales, más que preocupaciones médico-sanitarias.¹⁶ Ésta es tan sólo la primera acusación de este tipo que se le hizo, repitiéndose en diversas circunstancias a lo largo de su vida, en especial en lo concerniente a su colección de arte. También en esta fase ocurrió la primera polémica en la prensa local en la que se vio envuelto debido a la protesta pública de un habitante de Mérida que no estaba de acuerdo con las reformas impulsadas por él; el escándalo fue mayúsculo.¹⁷ Tomando en cuenta este antecedente, las polémicas que Carrillo Gil sostuvo con algunos funcionarios federales del sector cultural, en los años cincuenta y sesenta, no fueron las primeras que el yucateco dirimiera en medios masivos de comunicación.

Tanto su actuación como los efectos que con ella provocó en la capital yucateca a finales de los años veinte y principios de los treinta, presentan visibles similitudes en relación con su intervención en el área artística en la Ciudad de México, años después. Tal parece que

en la capital del país Carrillo Gil aplicó un esquema de procedimientos que había ensayado en Mérida.

Otras actividades públicas en las que incursionó por aquellos años, y que se repitieron continuamente a lo largo de su vida, fueron la impartición de ponencias y la publicación de ensayos y artículos.¹⁸ Destaca su participación como relator en el Primer Congreso Médico Peninsular, realizado en octubre de 1933, donde se celebró el centenario de la Escuela de Medicina de Mérida, también dictó tres ponencias e intervino incesantemente en las discusiones de dicho congreso.¹⁹ Se le relaciona, de igual manera, con la fundación de un centro médico especializado en atender a la población infantil de escasos recursos; se trata del hospital que llevó por nombre “Obra de protección a la infancia”, que funcionó de 1931 a 1933, en donde fungió como responsable de la consulta pediátrica.²⁰

Esta fase terminó cuando entre 1935 y 1937, acompañado de su familia, salió de Yucatán para radicar de manera definitiva en la Ciudad de México. En Mérida había obtenido el anhelado ascenso socioeconómico, aunque a una escala mucho menor de la que alcanzaría años después. Otros motores que caracterizaron su actividad profesional y personal, tales como la búsqueda de visibilidad pública y la vocación por la novedad, seguramente obraron a favor de un traslado de residencia hacia la capital del país.²¹

A pesar de que estaba complacido por la posición destacada que llegó a ocupar en su tierra natal, él explicó, aunque más de una década después, que las precarias condiciones para el desarrollo profesional lo habían desalentado.²² También en una versión *a posteriori* afirmó que se dio la coyuntura para salir de su terruño cuando le ofrecieron un importante puesto a nivel nacional. No obstante, existen documentos que demuestran que fueron trabajos modestos los que desempeñó al inicio de su residencia en el Distrito Federal,²³ y que fue hasta el cambio presidencial de 1940 cuando tuvo la oportunidad de ascender dentro de la burocracia del sector salud.²⁴

Poco tiempo después, y seguramente con la ayuda de funcionarios del Departamento de Salud con quienes se relacionaría desde su puesto de secretario privado del pediatra Alfonso G. Alarcón, quien era jefe de un departamento de Salubridad Pública, Carrillo Gil comenzó

su carrera de empresario, asociándose con médicos yucatecos para fundar los laboratorios “Paidoterapia”. Más tarde rompió con sus socios y abrió otros laboratorios farmacéuticos con el nombre de “Pediatria”, también especializados en la elaboración de medicamentos infantiles.²⁵

Carrillo Gil afirmó que ésta no fue una decisión improvisada, pues desde que salió de Mérida tenía planeado alejarse del ejercicio de su profesión para emprender otras actividades. Si bien fue temprana su jubilación de la medicina,²⁶ también se retiró, de manera definitiva, de la administración pública. Su desplazamiento de funcionario a empresario, es decir, de miembro reconocible del sector público a triunfante representante de la iniciativa privada, fue temporal, ya que décadas después abandonó también su práctica empresarial.

Cabe destacar que tanto Carrillo Gil como sus socios conocían las necesidades de la especialidad pediátrica y habían establecido importantes relaciones profesionales con prominentes médicos, quienes tenían la capacidad política de decidir a quiénes comprar los medicamentos que se distribuían en el sector salud del Estado; dentro del favorable entramado de las relaciones públicas cobra especial importancia su estrecha amistad con el doctor Federico Gómez, fundador del Instituto Mexicano de Pediatría y primer director del Hospital Infantil.²⁷ En cuanto a los distribuidores europeos y estadounidenses que habían dominado el mercado mexicano,²⁸ a raíz de la Segunda Guerra Mundial tuvieron graves dificultades para surtir medicamentos, ya que sus prioridades eran atender al mercado europeo, dejando un vacío que pronto fue ocupado por empresarios mexicanos, entre los que se encontraba Carrillo Gil. Aquí cobra relevancia el dato de que el área elegida por el yucateco, la sustitución de importaciones, justamente era una de las privilegiadas por el gobierno mexicano.²⁹

Tanto las instituciones públicas de salud como las privadas se contaban entre los clientes de los laboratorios fundados por Carrillo Gil y sus socios. Al parecer, no sólo fue la primera empresa creada por pediatras mexicanos para atender especialmente a la población infantil,³⁰ sino que en sus primeros años no tuvieron competencia local. El éxito fue tal que los nuevos empresarios gozaron de una rápida y sólida prosperidad económica.³¹ El talento que demostró Carrillo Gil como empresario —sentido de oportunidad, énfasis en la publicidad y la

autopromoción, compromiso con sus laboratorios, dedicación, perseverancia y, sobre todo, excelentes relaciones personales con funcionarios ubicados en puestos ejecutivos y con capacidad para incluirlo en la lista de proveedores de las instituciones de salud— le fue útil cuando incursionó, poco después, en el mercado del arte.

Un “nuevo rico” diferente

Alvar Carrillo Gil destinó una parte considerable de su riqueza a la formación de sus colecciones artísticas, actividad a la que dedicó la segunda mitad de su vida. De hecho, aunque había empezado a adquirir dibujos y acuarelas desde los últimos años del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, fue durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) que su consumo de piezas artísticas se acrecentó con la misma rapidez con la que fueron mejorando sus finanzas;³² el mismo fenómeno sucedió con algunos de sus contemporáneos.³³ Su enriquecimiento no fue un caso aislado, ya que la política económica tendía al fomento de una burguesía local y a la no intervención estatal en esferas donde ya incursionaba la iniciativa privada, salvo para proteger la producción nacional.³⁴

A mayor capital disponible gozó de mayor autonomía para consumir arte;³⁵ el periodo en el que consolidó su patrimonio estético coincidió con el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952).

Carrillo Gil, médico y empresario,³⁶ fue por tanto un “nuevo rico” y un coleccionista novel, sin tradición familiar burguesa ni coleccionística, se colocó en una posición privilegiada dentro de un sistema naciente, ya que fue uno de los beneficiados con el régimen que se instaló después de la Revolución. Su perfil fue el de un hombre abierto, con una visión pluridimensional, al que su experiencia con la pobreza le proporcionó cierta conciencia social y su contacto con el arte lo facultó para autocrearse una nueva imagen pública, desligada de su carrera empresarial.

En alguna ocasión Carrillo Gil comentó que desde niño acumulaba objetos que llamaban su atención; este argumento, dentro del discurso legitimador de su acervo, ubica en su infancia el origen de su inclinación hacia el acopio sistemático de objetos, y con ello se ins-

cribe dentro del perfil típico de un coleccionista.³⁷ También el hecho de iniciar esta actividad cuando contaba alrededor de 40 años, lo coloca dentro del coleccionista promedio, para su época.³⁸

Si bien estoy convencida de que algunas de sus motivaciones están relacionadas con el goce —íntimo y personal— que el seleccionar, poseer y clasificar le proporcionaba, no me detendré a analizar estos aspectos que bordarían alrededor de la psicología de Carrillo Gil, principalmente porque el objetivo de este libro es estudiar su desempeño social dentro del ambiente artístico del México de su tiempo.

Coleccionar arte fue una prerrogativa de su nueva clase social, y él decidió ejercerla. Como dice el sociólogo Pierre Bourdieu: “El consumo material o simbólico de la obra de arte constituye una de las manifestaciones supremas de la *aisance* (fortuna)”.³⁹ Así, su colección fue el blasón por medio del cual se anunciaba, manifestaba y confirmaba su riqueza; fue tanto el símbolo de su cambio de estatus económico, como la herramienta para su legitimación social.

Al emprender una práctica cultural prestigiada, en este caso coleccionar arte, buscó que su origen social quedara relegado a un plano sin importancia.⁴⁰ La manera que escogió para distanciarse de sus otras necesidades económicas, fue el involucrarse en actividades consideradas “puras” y “desinteresadas”, como el arte. Esta práctica cultural le proporcionó mayor enclasmiento⁴¹ y, al mismo tiempo, le permitió distinguirse del resto de la burguesía. Esto es, tuvo un mejor acceso a la clase dominante y le garantizó distinción dentro de ella.

Se debe tomar en cuenta que estos comportamientos de consumo no sólo se emplean para dividir, sino que, al compartirse, al hacerse públicos, funcionan como instrumentos de diferenciación.⁴² Es decir, los demás tienen que conocer el significado sociocultural de lo que, en este caso, posee Carrillo Gil para adjudicar valor tanto a los objetos como al coleccionista. Esto explica, al menos en parte, la vocación pública de su acervo.

El yucateco decidió no incorporarse como uno más a las diferentes facciones que componían la clase dominante, prefirió forjarse una imagen pública ligada prioritariamente a sus intereses plásticos, y la complementó con una cuidadosa “estilización de la vida” cotidiana: residencia construida por un reconocido arquitecto yucateco, Jorge Rubio; jardines diseñados por uno de los arquitectos más encumbra-

dos de la época, Luis Barragán; numerosos automóviles de lujo, indicador por antonomasia de riqueza; calzado y vestido impecables,⁴³ etcétera.

Así, mediante sus acciones es posible percibir que Carrillo Gil oscila entre su deseo de integrarse a la clase de nuevos ricos y su pretensión de distinguirse de ellos. Por un lado, participa en la tendencia de contratar al más prestigiado arquitecto de la época, Barragán, para la realización, si no de la casa, al menos de los jardines; por otro lado, decide no construir su elegante y moderna residencia en una de las zonas preferidas por los “recién llegados”, las Lomas, y opta por un lugar más al sur, Tlacopac, cerca de San Ángel, con lo que marca distancia, no sólo espacial, con los demás miembros de su nueva clase social.

Si bien no renuncia a adquirir objetos que sólo el dinero puede darle,⁴⁴ el énfasis de su personalidad lo coloca en la esfera de la “espiritualidad”; acorde con ello se forma también una cultura musical, uno de los elementos más enclasantes, según Bourdieu.⁴⁵ De esta forma, Carrillo Gil refina su apariencia y sus goces materiales, tanto como sus saberes.

Singularidad⁴⁶ y visibilidad social proporciona el coleccionar arte.⁴⁷ Además, al enfocarse al consumo de objetos artísticos, en su calidad de bienes de lujo y de mercancías, Carrillo Gil buscaba esos atributos que el antropólogo Arjun Appadurai describe:

- a) Restricción, ya sea por precio o por ley, a las élites. b) Complejidad de adquisición. c) Virtuosismo semiótico, es decir, la capacidad de comunicar mensajes sociales muy complejos. d) El conocimiento especializado en tanto prerrequisito de su consumo “adecuado”. e) Un alto grado de vinculación de su consumo con el cuerpo, la persona y la personalidad.⁴⁸

Es por ello que crear una colección de arte fue de suma utilidad para la construcción de su imagen pública.⁴⁹

El afianzamiento de Carrillo Gil como miembro permanente de la burguesía industrial mexicana y, por tanto, integrante de ese sector de “nuevos ricos” o “recién llegados”,⁵⁰ que durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado gozaron de un próspero ciclo, trajo consigo la consolidación de su colección, en parte, porque fue una de las vías primordiales que utilizó para distinguirse de los otros

que por ese entonces también habían logrado ingresar a la burguesía local.⁵¹ Coleccionar arte era una actividad a la que las nuevas élites de México por lo general no se dedicaron, al menos no en un sentido estricto, aunque sí adquirieron piezas artísticas para la decoración de sus espacios de representación, fueran privados —hogares— o públicos —oficinas y empresas.

Amateur-connoisseur

A principios del siglo XX, París era considerada la capital cultural del mundo occidental en lo referente a las artes plásticas, y era ahí donde tradicionalmente se formaban los creadores mexicanos.

Entre 1930 y 1931, Alvar Carrillo Gil viajó a París para asistir a algunos cursos de pediatría; allí fue su encuentro con lo estético; ese vínculo con el arte francés, o creado en Francia, lo mantuvo siempre.⁵² Un periodista a quien le concedió una entrevista, en 1947, escribió:

En Francia, en los pocos ratos libres, no hacía más que visitar el museo de Luxemburgo. Tenía un cuarto cerca del *boulevard* San Michel, y de allí salía para la casa de arte. Recibió directamente la visión de uno de los movimientos estéticos más importantes de nuestra época: el impresionismo. Cézanne, Degas, Renoir, Pissarro, Seurat, allí, en lienzos, en colores, en misterios, le conmovieron en forma tan honda que al regresar a México, donde se había operado un movimiento pictórico de igual densidad, se hizo el propósito de reunir las obras cimeras del arte nacional.⁵³

Lo anterior denota su mirada retrospectiva y su dicción nostálgica y emocional en la que evalúa, pero no explica, los criterios estéticos que le sirvieron de soporte.

Carrillo Gil aplicó el término francés *amateur* para sí mismo,⁵⁴ con el fin de definir sus emociones en relación con las manifestaciones estéticas. Ser un amante, un apasionado de las artes plásticas, indica poseer la sensibilidad y “espiritualidad”⁵⁵ necesarias para gozarlas y sentirlas, disfrute que no necesariamente implica la formación de una colección.⁵⁶ Al autoafirmarse como *amateur*, como amante y aficionado, aludía al aspecto lúdico y placentero de su afición,⁵⁷ sin embar-

go, por su pretensión de influir en el desarrollo del arte en México, se ostentó como un *connaisseur*,⁵⁸ un conocedor o experto en artes plásticas.⁵⁹ La diferencia consiste en que mientras del *amateur* se espera que guste, goce y se apasione con la obra artística, se pide al *connaisseur* que haga prevalecer su razón por encima de sus emociones.⁶⁰

Para proclamarse *connaisseur*, desde los años cuarenta, Carrillo Gil recorrió un largo proceso de entrenamiento informal basado en la adquisición de experiencia y conocimiento al mirar, leer y hablar de arte. Por su obsesión y gracias a su solvencia económica y a la flexibilidad de su horario de trabajo⁶¹ podía acudir con frecuencia a galerías y exposiciones; acostumbraba leer sobre historia de la pintura, de la caricatura y del arte moderno —en inglés, español y francés—; y frecuentaba artistas, galeros, críticos y especialistas de arte con quienes estableció, en algunos casos, relaciones de amistad.⁶² De esta manera fue adquiriendo hábitos culturales.⁶³

Realizó largos viajes por Europa y ocasionalmente a Estados Unidos con el fin de recorrer museos y galerías; visitar artistas; asistir a inauguraciones de exposiciones,⁶⁴ muchas de ellas de plástica mexicana con piezas de su propiedad; presenciar eventos artísticos de reconocido prestigio como las bienales; adquirir obra; mantener contacto con *marchands* y libreros quienes continuamente le enviaban listados con las nuevas publicaciones, así como suscripciones a revistas de diferentes países, aunque estuvieran escritas en algún idioma que no comprendiera.

Fue así que Carrillo Gil constituyó una amplia red internacional que lo proveyó de catálogos de trabajos artísticos y de novedades editoriales, sobre todo publicadas en Europa, con las que formó una biblioteca que le sirvió de herramienta para actualizarse y participar en debates y combates sobre la plástica de su época.

Esta biblioteca fue una de las más completas y costosas de México, especializada en historia del arte occidental contemporáneo, con énfasis en las manifestaciones plásticas mexicanas del siglo XX.⁶⁵ Además de libros sobre historia del arte,⁶⁶ contenía textos acerca de las colecciones de otros, generalmente de tipo biográfico e incluso autobiográfico.⁶⁷ En los años setenta, una parte de ese acervo fue donado al MACG, la otra permaneció con su familia. La fama de la que en su época gozó este repositorio obedece no sólo a la escasez de amplias y especializa-

das bibliotecas en México, sino a que Carrillo Gil también lo erigió como un instrumento más en su estrategia general de consolidación de su prestigio público en tanto *amateur*, *connaissanceur* y coleccionista. Al mismo tiempo toda biblioteca funge como un monumento a su propio creador.

A la par que integraba su colección, se formaba a sí mismo mediante una intensa fase de estudio y documentación en historia y crítica del arte,⁶⁸ conocimientos a los que accedió libremente pues no implicaban recibir una formación profesional mediante un sistema escolarizado; la erudición así adquirida se complementó con largas e interesantes charlas con creadores plásticos y demás agentes que integraban en la atmósfera cultural de la época.⁶⁹ Por tanto, para la adquisición de conocimiento o, en palabras de Bourdieu, de “competencia cultural”, es indispensable una considerable inversión de tiempo.⁷⁰

Para construir su mirada, Carrillo Gil participó junto con galeristas, críticos y creadores en un proceso colectivo; al compartir sus ideas y experiencias, aprendió y enseñó a mirar el arte que le era contemporáneo. La mirada se conjugó con el habla y así creó discursos.⁷¹ Por medio de estas prácticas culturales el coleccionista obtuvo visibilidad y liderazgo.

Dentro de las características tradicionales que debe tener un experto en arte se encuentra el conocimiento para juzgar y distinguir las obras legítimas a partir del reconocimiento de sus rasgos estilísticos particulares;⁷² la capacidad de defender sus propios criterios con argumentos; el tener un acercamiento distanciado y desprejuiciado del objeto;⁷³ y el acumular experiencia y convertirse en un conocedor en técnicas de manufactura que le permita evaluar si una pieza es original o no. Es por ello que en Francia, al finalizar el siglo XVII, se equiparaba al productor con el *connaissanceur*, ya que de ambos se esperaba un dominio intelectual de los principios plásticos.⁷⁴

No obstante, Carrillo Gil presentaba limitaciones en el área técnica, ya que, por ejemplo, en relación con las diferentes manufacturas de la gráfica no siempre lograba distinguirlas de manera acertada, aunque tenía conocimientos generales.⁷⁵ En cuanto a la “disposición cultivada”⁷⁶ de diferenciar entre una obra de arte original o no, Carrillo Gil explicó que recurrió prioritariamente a la autenticación por parte de su autor, aunque destacaba la importancia de su propia expe-

riencia visual para protegerse de las falsificaciones.⁷⁷ Como un reconocimiento tácito de su dependencia hacia el juicio del artista o, en su defecto, del historiador del arte y del galerista,⁷⁸ nunca ejerció como perito o autentificador.⁷⁹

Como se puede apreciar, el concepto de *connaisseur* es muy extenso y abarca funciones que hoy se adjudican no sólo al crítico y al promotor cultural, sino también al historiador del arte. Sin embargo, es justamente en este sentido del término que Carrillo Gil adscribía su intervención en la atmósfera cultural mexicana.⁸⁰ No es que pretendiera inaugurar una tradición, ya que en el plano artístico internacional desde hacía más de un siglo habían actuado personajes reconocidos que se consideraban a sí mismos *connaisseurs*, pero no historiadores del arte, como Giovanni Morelli (1816-1891),⁸¹ Bernard Berenson (1865-1959)⁸² y Max J. Friedländer (1867-1958).⁸³ Más aún, seguramente con base en la lectura de Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, quien equiparó a críticos de arte con expertos⁸⁴ —y principalmente con historiadores del arte—, el yucateco consideró legítimo su ejercicio propio de la crítica artística.⁸⁵

Cabe reiterar que Carrillo Gil se formó de la combinación de un conocimiento libresco —que lo familiarizó con las “obras maestras”— y el intercambio de opiniones con otros conocedores.⁸⁶ Su perfil ya estaba definido a principios de los años cincuenta, cuando Alma Reed se refirió a él como el “sutil *connaisseur* yucateco que posee la más importante colección de obras de Orozco”.⁸⁷

Autocrearse una imagen pública, formarse en historia del arte y especializarse en las estéticas del siglo XX, es participar en las redes productivas del poder: “No es posible que el poder se ejerza sin el saber; es imposible que el saber no engendre poder”.⁸⁸ En el caso de Carrillo Gil, asumió que sus conocimientos lo facultaban para guiar a iniciados y no iniciados en asuntos plásticos y, de esa manera, contribuir a marcar el rumbo del desarrollo cultural en México.

Coleccionar = enfermedad

La formación de su colección de arte, según escribió el mismo Carrillo Gil, fue un proceso similar al padecimiento de una “enfermedad in-

curable y fatídica”. Cabe recordar que en su calidad de médico, al utilizar el concepto de enfermedad, estaba plenamente consciente de su significado;⁸⁹ sin embargo, es probable que al compararlo con la afición por coleccionar, parafraseara al coleccionista norteamericano A.W. Francks, quien en 1883 afirmó: “Coleccionar es una enfermedad hereditaria, yo me siento incurable”.⁹⁰

Si bien el término tiene una connotación negativa, Carrillo Gil lo utilizó en un sentido más amplio y complejo; al relacionar coleccionismo con enfermedad apeló a una larga tradición que aún continúa. A finales del siglo XX el coleccionista Giuseppe Panza di Biumo afirmó que el consumir arte era semejante a tomar un medicamento:

Hay una diferencia enorme entre la reproducción de una obra de arte y el hecho de verla ante nosotros en su totalidad expresiva. ¿Cómo no desear poder disponer de ella a nuestro arbitrio para repetir el infinito placer que puede darnos? La contemplación de una verdadera obra de arte cambia nuestro estado de ánimo y lo hace pasar de la tristeza a la felicidad, de la desilusión a la esperanza. ¿Y qué otra medicina existe que tenga un poder tan milagroso? ¿Cómo no aprovechar esa posibilidad?⁹¹

Si para Carrillo Gil el coleccionismo era una dolencia, una intoxicación, para el conde Panza el único remedio posible era el de comprar, poseer arte.⁹² Es probable que en ambos casos el concepto al que se alude sea el enunciado por Michel Foucault:

La enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos.⁹³

Ésta parece ser una definición con la que Carrillo Gil estaría de acuerdo, ya que no concibe su coleccionismo como un proceso de destrucción total, sino más bien como pasión —desbordada y, por ello, con fuerte contenido de amenaza y riesgo,⁹⁴ adicionada con un toque de aventura—,⁹⁵ no reñida con la razón y el intelecto.⁹⁶

La imperiosa obsesión por acumular piezas de arte coexistía con un cierto control al aplicar un proceso de selección. Aun cuando considero que no todos los coleccionistas son del tipo compulsivo,⁹⁷ Carrillo Gil lo era y buena parte de los rumores que sobre él circulaban se referían a esta característica;⁹⁸ sin embargo, los síntomas del deseo de

posesión, a fuerza de repetirse a lo largo de muchos años, instauraron una suerte de normalidad en su vida.

Fue en 1954 que escribió sobre la relación enfermedad-manía; pareciera que con ello emitió un mensaje negativo sobre su afición, aunque en realidad sí aclaró que también la vivía como tormento gozoso.⁹⁹ No obstante, la ambigüedad de su razonamiento fue persistente, ya que hacia el final de su vida regresó al binomio enfermedad-locura, explicado, ya no en términos del presente sino como proyección futura, la pretensión de evitar que sus descendientes se contagiaran por el frecuente contacto con el arte. En la siguiente entrevista no alude a su deseo sino a su necesidad de coleccionar, lo que lo llevó a hacerse responsable de un invaluable acervo.¹⁰⁰

No quiero que mis hijos ni mis nietos hagan ningún afán de coleccionismo, porque es una enfermedad grave en el sentido moral; se carga uno de montones de necesidades y responsabilidades. Yo empecé a coleccionar en 1930 y me volví loco, siempre quería tener más y más.¹⁰¹

Esta declaración cobra sentido si advertimos que la realizó en el contexto de la campaña a favor de que las autoridades mexicanas adquirieran sus posesiones estéticas y fundaran un museo *ex profeso* en la capital federal. Evitar la propagación de la enfermedad equivalía a sacar la colección de la esfera de lo privado y trasladarla al sector público, estatal. Al mismo tiempo, adjudicar las etiquetas del sacrificio y sufrimiento a quien forma acervos tan grandes y valiosos, buscaría, de manera subrepticia, convencer a los lectores de sus valiosos méritos, además de mover a la comprensión y la solidaridad.¹⁰² La arrogancia de otros tiempos había desaparecido, de este modo estaba pidiendo a la colectividad apoyo para el cumplimiento de su objetivo.¹⁰³

Tal vez es por ello que define prioritariamente su coleccionismo como tortura y manía, además costosa,¹⁰⁴ vicio contraído en Europa¹⁰⁵ y psicosis.¹⁰⁶ Apenas si reconoce que éste le proporcionó una buena dosis de alegría, de íntima satisfacción¹⁰⁷ y que lo posicionó en el ambiente artístico mexicano; de los aspectos positivos de su coleccionismo escasamente escribió.¹⁰⁸ Es probable que en esto influyeran las experiencias negativas que vivió, por las cuales pudo comprobar el predominio social de prejuicios y desconfianzas hacia los coleccionistas privados de arte.

Selecciones

Por la legitimidad del arte moderno

Como coleccionista Carrillo Gil corrió riesgos al ejercer su libertad de selección¹⁰⁹ y eligió el arte contemporáneo que le proporcionaba el ámbito local —en especial el producido por Orozco y Siqueiros—, arte aún marginal aunque ya en proceso de legitimación¹¹⁰ que apenas empezaba a conocerse en espacios culturales internacionales, pero que aún no era aceptado ni adquirido por las clases dominantes mexicanas.

El primer conjunto de su colección lo formó con piezas de Orozco desde 1938; el segundo bloque lo constituyó con trabajos de Siqueiros que reunió a partir de 1945. Una vez que consolidó su prestigio como coleccionista siguió optando por seleccionar objetos artísticos de jóvenes pintores, aún ignorados; es el caso de Cuevas, Nishizawa y Murata, entre otros.

El iniciar su colección con obras de artistas que con el tiempo se les identificaría con una supuesta “Escuela Mexicana de Pintura”, creadores que antes de la década de los cuarenta estaban fuera del gusto legítimo de la elite socioeconómica —el consumo local estaba enfocado a un arte europeo de corte académico—, distinguió a Carrillo Gil de la mayoría de los coleccionistas de su época, quienes consideraban su gusto como desclasado y dudoso.¹¹¹

Su participación en las “luchas por la legitimidad” de estas manifestaciones plásticas, en esta fase, se centró en adquirirlas y exhibirlas,¹¹² pocos años después, cuando éste se convirtió en el arte dominante, su prestigio como innovador lo colocó a la cabeza de los coleccionistas de mediados de siglo XX. Apostó por la novedad y ganó.¹¹³

Al interesarse por un tipo de plástica no demandada en el mercado, obtuvo precios bajos. Sus mecanismos de adquisición fueron la compra directa, con lo que evitaba pagar comisiones a intermediarios; o bien, mediante los pocos galeristas de la época —Misrachi y Amor, principalmente. Con el paso de los años su colección, así como la de Marte R. Gómez, Francisco Iturbe y Salomón Hale, se convirtió en catalizador importante del mercado.

Carrillo Gil se presentó ante el ambiente artístico mexicano como un coleccionista centrado en la adquisición de arte contemporáneo, poseedor de un gusto novedoso y una actitud desafiante y cuestionadora de los valores estéticos preestablecidos.¹¹⁴

Obtuvo éxito en el plano personal con el montaje de su primera exposición con obras en exclusivo provenientes de su patrimonio; y en el plano social al ser reconocido el tipo de arte que estaba acumulando cuando, hacia 1946, inició el *boom* del consumo de los pintores agrupados en la llamada “Escuela Mexicana de Pintura”.¹¹⁵

Con una cuidadosa selección de obras de algunos pintores de la época, mexicanos o residentes, Carrillo Gil pretendió obtener reconocimiento, así como hacer constar que esta producción formaba parte de la tradición occidental del arte, y que existía igualdad artística entre México y Europa, constatando que los creadores locales habían establecido un diálogo y no una relación de sumisión. Así, su parámetro de referencia fue la historia del arte de Occidente y en esa línea insertó a los pintores nacionales.¹¹⁶

En consecuencia, sus referencias —implícitas o explícitas— son ciertos artistas europeos, cuya producción le funcionó como “obra-testigo”¹¹⁷ susceptible de compararse con la obra de los mexicanos y a partir de tal confrontación resaltó sus valores plásticos. Por ejemplo, para el caso de Orozco sus referencias se ubicaron en los trabajos de Rembrandt, Daumier y Goya.¹¹⁸

Carrillo Gil trataba de realizar una genealogía de los “grandes maestros” de la historia del arte que incluyera el arte mexicano. Coleccionaba piezas que acreditaban las contribuciones nacionales a la escena occidental. Alejándose de la idea estereotipada de “lo mexicano”,¹¹⁹ su objetivo era situar el arte nacional contemporáneo en el contexto internacional.

Colección como proyecto nacional

Para Carrillo Gil coleccionar era un desafío individual pero con propósitos sociales. Su colección era un proyecto nacional aunque distante de la cerrazón y la exclusión que un nacionalismo muy radical,

enarbolado principalmente por pintores como Rivera y Siqueiros, predicaban en esa época.

Por medio de sus posesiones pretendió dialogar en México, ése fue su ámbito de influencia, pero para ello necesitó incorporar a su patrimonio objetos de artistas extranjeros ya que, en su concepción, el arte mexicano no era un producto endogámico e insular.¹²⁰ Enviar su colección a numerosos países para complementar diversas exposiciones itinerantes también era parte de su pretensión de incluir e incorporar a México en el mundo.

Otro de sus invariables objetivos era demostrar que estaba actualizado en el tema del arte; predominó en él un deseo de actualidad, de acomodarse al presente, a su generación y a su siglo. Con impulso innovador, incorporó preferentemente gráfica y piezas de pequeño formato junto a obras de caballete de grandes dimensiones —la única excepción fue un lote de escultura adquirido a un solo artista.¹²¹ Con ellas formó series y subseries fusionando diferentes contextos históricos y culturales donde convergieron ejes temáticos y estilísticos, y se establecieron vínculos y referencias entre sí. Agrupó piezas modelo —en especial de Orozco— que dialogaron con otras por sus afinidades y diferencias.

Carrillo Gil no pretendió dar una idea de sucesión, ya que su colección no tenía hilo cronológico; ni demostrar el concepto de “progreso” artístico; ni presentar la historia de la plástica occidental como una sucesión de artistas, como un progreso lineal del arte. Esto implicaría proclamar la superioridad de Orozco sobre Goya, ya que el mexicano produjo en el siglo XX y el español le antecedió en tiempo, en cambio, lo que afirmó tanto con sus escritos como con su antología plástica fue la coincidencia e igualdad entre ambos.

Al respecto, Carrillo Gil tomó distancia de José Juan Tablada quien entendía el arte como un flujo ininterrumpido; más bien coincidió con Justino Fernández quien ponía énfasis en la originalidad y la actualidad del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX,¹²² mismo que Carrillo Gil consideraba lo más destacado, la cúspide, la cumbre, lo mejor de todos los tiempos, por eso se abocó a adquirirlo.

Insisto, no buscó con su acervo realizar un recorrido progresivo. Aunque formó un bloque de objetos prehispánicos, no intentó certificar que existía una línea continua desde el periodo mesoamericano

hasta el siglo XX, de ser así hubiera comprado arte contemporáneo que acentuara ese tipo de influencia y no lo hizo. Por ejemplo, muchas piezas de Tamayo acusan una evidente influencia mesoamericana, pero la colección que formó de él no tenía ese sentido; eran otras sus búsquedas.

Serie de series

Con los diferentes conjuntos y subconjuntos de su colección, Carrillo Gil formó numerosas series¹²³ que no fueron estructuradas a partir de la cantidad o la repetición¹²⁴ de piezas con alguna variante menor —como sería una colección de vasijas antiguas con diferencias formales y decorativas—, sino por las diversas y a veces complejas ligas que se podían establecer entre ellas. Las series se basaban en las cualidades y valores plásticos, iconográficos y temáticos que él quería documentar. En este sentido su colección era una serie de series,¹²⁵ un mapa heterodoxo donde coexistían diferentes vocabularios percibidos por Carrillo Gil como enlazados entre sí. Al respecto Walter Benjamín explica que el coleccionista está presente en sus objetos y los ordena, pero esta alineación puede ser incomprensible para los ajenos.¹²⁶

A lo largo de los años Carrillo Gil cambió y recompuso las series, las renovó y las transformó añadiendo piezas novedosas, así como eliminando aquellas que reconsideró como inadecuadas. No obstante, él no modificó la ruta, cada nueva incorporación confirmó la coherencia de sus adquisiciones anteriores, lo que fortaleció y actualizó los grupos y subgrupos de su colección. No había una manera única de ingresar a estos conjuntos, había múltiples opciones, algunas de ellas tan sutiles y personales que sólo el yucateco podía descifrarlas: pintura y gráfica mexicana del siglo XX —Orozco, Siqueiros, Tamayo, Gerzso, Cuevas—, grabado mexicano de los siglos XIX y XX —Posada—, grabado decimonónico —Picheta—, escultura mesoamericana —maya—, pintura japonesa del siglo XX —Murata—, estampa japonesa del siglo XIX, grabado europeo francés y español del siglo XIX —Goya, Dautier—, gráfica europea del siglo XX —Braque, Picasso.

Otras series posibles eran: por técnica —dibujo y pintura— en relación complementaria con la producción europea y mexicana; por

género, como la caricatura, estableciendo un combinado entre lo occidental y lo nacional; por temática, destacando la crítica social y la documentación de revueltas, revoluciones y luchas armadas; por el vocabulario formal de la obra, sin importar autor ni nacionalidad.

Carrillo Gil buscaba documentar también lo que consideraba una plástica “expresionista”. Para ello seleccionó los objetos artísticos de Orozco en los que encontraba esta tendencia¹²⁷ y los agrupó junto a obras de Siqueiros,¹²⁸ Tamayo,¹²⁹ Cuevas,¹³⁰ Nishizawa,¹³¹ llegó a incluir tan sólo una pieza de algún otro autor con la que complementó la serie infinita de arte expresionista que estaba decidido a formar.

Cuando Carrillo Gil usaba el término “expresionismo” lo entrecomillaba, lo que pone de manifiesto su uso con ciertas reservas. El emplearlo no implicaba que insertara a Orozco dentro de la tendencia artística que se originó en Alemania desde principios hasta la segunda década del siglo XX, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, sino que alude a un tiempo y espacio más amplio, fuera de las características formales de lo que se conoce como el “estilo expresionista”, se refiere a todo un mundo intelectual, a una cultura de alcance internacional.¹³²

No aplicó el término “expresionismo” a un estilo definido, lo entendió en el sentido ahistórico, como un arte de vanguardia —vanguardia histórica ya para mediados de siglo— y el aplicarlo a los pintores nacionales era para él la llave de acceso a la historia del arte, al arte universal. Carrillo Gil no revolucionó el círculo artístico mexicano al elaborar estas aseveraciones, ya muchos otros antes que él lo habían afirmado; en el circuito cultural local de los años cuarenta existía consenso en cuanto a esta clasificación.¹³³ De hecho, el éxito de sus series radicó en que la articulación de su colección estuvo siempre acorde con las ideas hegemónicas de la época.

Como ya mencioné, la conexión que hacía entre el arte europeo y el mexicano no implicaba comparación ni confrontación sino complementariedad. La ligazón entre ellos era de igualdad y equidad, no de supremacía de lo occidental sobre lo nacional, ni viceversa. Aunque Carrillo Gil tomaba en cuenta que cada obra tiene un contexto y una especificidad, su objetivo fue explicitar la relación —horizontal, no vertical— entre ellas. De entre esas ligas o vínculos hay una tipo árbol genealógico que predomina en la colección Carrillo Gil: Callot,

Rembrandt, Daumier, Goya, Posada, Orozco, Siqueiros, Cuevas, Nishizawa.

La clasificación le proporcionó a Carrillo Gil un método para crear la identidad de su colección. En este sentido es destacable que en el único inventario privado que conozco, para uso exclusivo del coleccionista y, por tanto, elaborado en su mayoría por él, el sistema de registro es por artista, lo cual indica la importancia que concedía a la autoría, y no por orden alfabético ya que colocó en primer lugar a Orozco, después a Rivera y en tercer sitio a Siqueiros.

En cuanto a inventarios públicos de su colección, Carrillo Gil contó —aparte de los propios artistas— con la ayuda de los especialistas, no sólo porque eran los calificados para realizar un análisis formal, autenticar o fechar una pieza —con lo que se fomentaba su valor en el mercado—, sino porque eran los indicados para catalogar y difundir el contenido de las colecciones privadas y así otorgar reconocimiento a su creador.

Justino Fernández fue el historiador del arte que más se ocupó de la colección Carrillo Gil al elaborar dos catálogos sobre la obra de Orozco, a petición del propio coleccionista, para quien no escatimó elogios. En el caso de un coleccionista privado de una generación anterior a Carrillo Gil, Alberto J. Pani, esa función la desempeñó Gerardo Murillo, el Dr. Atl.

Los coleccionistas dependen de los catálogos y publicaciones que circulan sobre sus posesiones. En el caso de Carrillo Gil —y el de Pani— su dependencia fue menor, ya que él mismo contribuyó a la realización de las tareas de difusión y autoreconocimiento, sin prescindir del todo del trabajo de los críticos e historiadores del arte.

Morfología de un acervo

Para formar su colección el yucateco seleccionó sólo lo que era de su interés. Aunque declaraba que no concedía importancia ni a la edad del artista ni a su clasificación dentro de las corrientes de arte por escuela o tendencia, fue evidente su predilección por artistas mexicanos de su generación —en especial Orozco y Siqueiros— y de la que le siguió —destacando su afición por Tamayo¹³⁴ y Gerzso—; a todos ellos

los colocó en la jerarquía más alta dentro de su personal sistema de clasificación. Podemos señalar que al preferir obras de artistas contemporáneos a él, no sólo se comprometió con su época sino que además buscó constituirse en testigo ineludible de su tiempo.

Con las piezas seleccionadas e incluso con las que no elegía, documentaba sus ideas sobre arte. Esta pretensión marcó una diferencia entre él y la mayoría de los coleccionistas contemporáneos quienes no tenían definidos sus objetivos estéticos, sino que adquirirían obras como un medio de distinción social. Por el contrario, Carrillo Gil clasificaba a los artistas y creaba oposiciones simbólicas con lo que, de manera radical, proponía su propia lectura de la plástica de la época. Por ejemplo, colocó en polos opuestos a Orozco y a Rivera, privilegiando al primero¹³⁵ y adquirió únicamente obras de ciertas fases y técnicas de la amplia producción de Rivera. El no comprar ninguna pintura de caballete de este último, realizada después de 1920, equivalió a poner en tela de juicio a la mayor parte de la producción plástica riveriana.

Desde 1938 hasta finales de los sesenta podemos hablar de una colección activa, con una dinámica sistemática de crecimiento. Carrillo Gil fue un coleccionista acelerado que tomó decisiones inmediatas para transacciones en conjunto o de obras aisladas. Las propuestas que desarrolló mediante su colección no fueron accidentales, las planeó cuidadosamente, con ideas centrales pero no fijas. Su visión personal del arte se afinó con el tiempo y aunque sus líneas de interés eran muy definidas no se mantuvieron estáticas sino que se ajustaron y afinaron a lo largo de las tres décadas en que formó la colección. Realizó constantes depuraciones, sobre las que escribió:

Para mejor integrar estas colecciones de arte mexicano, que no tienen comparación con ninguna otra en este país, es por lo que he comprado, vendido, cambiado, suprimido, como lo hacen todos los coleccionistas del mundo [...] lo que en mi concepto me ha parecido y me sigue pareciendo conveniente.¹³⁶

De esta manera, Carrillo Gil se adecua —aunque de manera crítica— a las transformaciones y reacomodos del panorama artístico, nacional e internacional.¹³⁷

Como ya mencioné, además del núcleo central de artistas preferidos como Orozco y Siqueiros, Carrillo Gil reunió un conjunto bastante amplio de obras aisladas de buena parte de los pintores mexicanos

que estaban produciendo hacia mediados del siglo XX, piezas que, aunque realizadas por artistas que en general no le atraían, le parecía necesario incluirlas dentro de su colección. Es probable que su interés por ellas haya radicado en que las consideraba, por temática, estilo o características formales, cercanas a las de sus artistas preferidos.¹³⁸ Insisto, considero inadmisibles que tuviera la intención de mostrar con ellas su personal panorama del arte mexicano.

Carrillo Gil no pretendió abarcar todo el arte mexicano de su tiempo ni tener algo de cada uno de los artistas activos, porque entonces hubiera acumulado obra de todos o casi todos los creadores contemporáneos. El coleccionista no quería mostrar la diversidad del arte mexicano sino sólo lo que dialogara con el arte internacional, poniendo el acento en el “expresionismo”. No escogió una plástica marginal o excéntrica, lo que quería era poseer las piezas “representativas”, las “obras maestras”. No obstante, sí quería hacer una historia del arte mexicano. Su historia.

Si bien tales adquisiciones aisladas no fueron publicitadas como conjunto específico, sí fueron exhibidas de manera esporádica en diversas exposiciones colectivas. De esas piezas Carrillo Gil prácticamente no se ocupó; en cambio, publicitó aquellas que sí constituían conjuntos dentro de su colección. Incluso, es factible que cuando realizó depuraciones, estas piezas hayan sido de las que se desprendiera con mayor facilidad. El hecho de que muchos de los artistas a los que sólo les había adquirido uno o dos objetos formaran el grueso de las filas del muralismo, constituyó un serio cuestionamiento a las propuestas de la supuesta corriente, elevada ya por esos años a la categoría de movimiento artístico oficial del Estado mexicano. Esto era un claro desafío a los gustos hegemónicos de mediados de siglo XX.

De los artistas productivos en México, de los cuales hacia los años cincuenta eligió conjuntos pequeños, se encuentran: Francisco Goitia con dos piezas, óleo y dibujo a tinta, ambas con el mismo título, *Baile revolucionario*¹³⁹. De Jean Charlot adquirió *Familia y Niños*;¹⁴⁰ éstas fueron tempranamente heredadas u obsequiadas por el yucateco a algunos miembros de su familia.¹⁴¹ De Jesús Reyes Ferreira tenía dos anilinas sobre papel de china de las muchas que hiciera el pintor con los mismos títulos y medidas: *Muerte y Cristo*.¹⁴² De Roberto Montenegro poseyó dos piezas: *Niña*¹⁴³ y *Retrato de Frida Kahlo*; éste último

lo adquirió después de 1948, puesto que ese año aún estaba a la venta,¹⁴⁴ y permaneció poco tiempo en su colección ya que lo donó en 1955.¹⁴⁵ También incluyó al menos dos lienzos de Carlos Mérida, una maqueta para una pintura mural dentro de un edificio¹⁴⁶ y una carpeta de trajes regionales.¹⁴⁷ De Federico Cantú adquirió un grabado de su famoso cuadro *Cristo llorando por los ángeles* y el óleo *Desnudo*.¹⁴⁸ Consiguió tres piezas de Enrique Climent¹⁴⁹ en la GAM, ya que en sus archivos éstas se registraron como de su propiedad. Compró dos pinturas y tres aguafuertes a Carlos Orozco Romero,¹⁵⁰ así como un par de objetos a Raúl Anguiano,¹⁵¹ y sólo un trabajo de Manuel González Serrano.¹⁵² Otras obras aisladas fueron del Doctor Atl,¹⁵³ Isidoro Ocampo,¹⁵⁴ Feliciano Peña,¹⁵⁵ Agustín Lazo,¹⁵⁶ Julio Castellanos¹⁵⁷ y Enrique Echeverría.¹⁵⁸

Como ya mencioné, la obra gráfica fue de sumo interés para el coleccionista, de hecho entregó varias carpetas con grabados al acervo del MACG. Destacan por su excepcionalidad grabados del siglo XIX que adquirió con artistas de la Academia de San Carlos como Mariano Paredes y Erasto Cortés Juárez, además de varias carpetas en las que se desarrolla una temática que mucho le atrajo: la Revolución Mexicana.¹⁵⁹

Otro artista que le interesó sólo durante una fase muy definida de su producción fue Luis Nishizawa, de quien, al igual que había sucedido con José Luis Cuevas, adquirió completa una exposición en cuanto la descubrió. Se trata de la exhibición de 1963 que se presentó en el Salón de la Plástica Mexicana del INBA con la serie de dibujos *Las nubes y las piedras*.¹⁶⁰ Dos características reunió Nishizawa en este conjunto: la tendencia a cierto tipo de “expresionismo” que lo hacía, según la visión de Carrillo Gil —y muchos otros más—, cercano a Orozco y su talento como dibujante, elemento de importancia en las elecciones del coleccionista.¹⁶¹ Sin embargo, después de esta compra, Carrillo Gil prácticamente no volvió a adquirir nada más.¹⁶² Es probable que esto se deba a que esta fase de Nishizawa era, para el artista, una más de su experimentación plástica, de corta duración, buscando prontamente otras formas de expresión. Este conjunto se mantuvo unificado al entregarse al MACG y consta de 38 dibujos, elaborados entre 1959 y 1964.¹⁶³ Según informa el propio pintor nunca estableció

alguna relación con el coleccionista, tan sólo fue un contacto esporádico.

Además, dentro de las selecciones de Carrillo Gil, siempre tuvieron un lugar reservado algunos yucatecos preferentemente contemporáneos. Uno de ellos pertenecía a la segunda generación de la “Escuela Mexicana de Pintura”, Fernando Castro Pacheco, y al otro se le ubica dentro de la corriente conocida como “Ruptura”, Fernando García Ponce. Incluso, el interés por su “patria chica” lo llevó hacia los grabados de un importante caricaturista del siglo XIX,¹⁶⁴ Gabriel Vicente Gahona, alias “Picheta”¹⁶⁵ y a la adquisición de diversas piezas que representaban escenas o paisajes yucatecos, como fue el caso del óleo *Cortadores de henequén*,¹⁶⁶ probablemente relacionado con la serie *Estampas de Yucatán* producida después de un viaje de varios meses al sureste mexicano¹⁶⁷ del artista michoacano Alfredo Zalce. Carrillo Gil también compró *Migración de Yucatán*, óleo de Paalen, *Ciudad maya*, de Gerzso y *Ruinas mayas*, una acuarela de Siqueiros.

A pesar de que estas inclusiones le dan un ligero toque regional a la colección y es probable que funcionaran como un elemento mnemotécnico de su origen, Carrillo Gil prácticamente no les concedió un lugar especial ni las publicitó como conjunto específico.¹⁶⁸ Como mencioné con anterioridad, esto obedece a que el enfoque de su colección estaba puesto en el nivel nacional e internacional, ya que la equivalencia que le interesaba, en lo fundamental, era la del arte mexicano como arte universal.

De Castro Pacheco obtuvo al menos 15 cuadros, los que negoció directamente con su coterráneo.¹⁶⁹ La colaboración entre el creador y el coleccionista rebasó los márgenes de lo artístico¹⁷⁰ con la participación conjunta en actividades políticas lideradas por Carrillo Gil. En particular, interactuaron durante las protestas por una imposición centralista del gobierno mexicano, a inicios de los cincuenta, aunque su proyecto de largo aliento fue para apoyar el desarrollo cultural de la península yucateca. Castro Pacheco también ilustró diversos artículos, incluyendo algunos de Carrillo Gil, publicados en la revista *Yucatán*, de una agrupación de yucatecos radicados en la Ciudad de México, al igual que algunos libros escritos por miembros de la Asociación Cívica Yucateca.¹⁷¹

En cuanto a Fernando García Ponce,¹⁷² Carrillo Gil se interesó prioritariamente en su obra realizada durante la primera década de su carrera, de mediados de los años cincuenta a mediados de los sesenta. Existe constancia del trascendental apoyo que el coleccionista brindó a su paisano para introducirlo al ambiente artístico y al mercado del arte mexicano; su entusiasmo surgió cuando en una primera visita el artista le mostró sus piezas tempranas. La estrategia de Carrillo Gil fue convencer a Inés Amor de que le organizara su primera exposición y él se ocupó personalmente de escribir el texto de presentación del folleto de la exposición, aprovechando su prestigio local como *connoisseur* de arte; esto ocurrió en 1959.

A pesar de su optimismo, Carrillo Gil no dejó pasar la oportunidad de hacer recomendaciones estéticas al novel pintor.¹⁷³ Años después, para otra exposición, Carrillo Gil escribió:

El público amante del arte, de nuestro país y del extranjero, podrá darse cuenta que esta obra tiene bases muy sólidas, tiene una calidad real, intemporal, que se va afirmando cada día; y esto es necesario recalcarlo en estos veleidosos tiempos. Una obra de este artista perdurará indefinidamente.¹⁷⁴

Por la valoración que recibió este artista en las décadas posteriores, el coleccionista no se equivocó. Carlos García Ponce, ex galerista, afirma que Carrillo Gil, sin lugar a dudas, fue quien descubrió a su hermano Fernando.

Además del genuino interés que despertó en Carrillo Gil la producción de estos pintores yucatecos, no es posible descartar que también obró a su favor el hecho de que con ellos hizo constar que otros oriundos de Yucatán, además de él, tenían algo que aportar al arte contemporáneo. De igual forma, su inclusión en la colección obedeció a la necesidad de documentar sus “raíces”, sus “orígenes”, aunque no desde el folklorismo sino a partir de piezas producidas con un vocabulario “de actualidad”.

Al iniciar los años cincuenta, sin que oficialmente hiciera pública su apreciación de que los artistas del movimiento muralista —quienes dominaban el mercado interno del arte— habían perdido presencia discursiva, Carrillo Gil, con impulso renovador, fortaleció su interés por otros pintores como Tamayo, Cuevas y Gerzso, y también hacia otras corrientes al concentrar su mirada en el arte abstracto, al que

consideró como la línea estética a seguir. De esos años destaca su pasión por la obra de un abstracto japonés, Kishio Murata, aunque pareciera que sólo durante un periodo corto de tiempo.¹⁷⁵

En una polémica pública con el pintor José Luis Cuevas, en 1960, aseveró:

Espero que nadie pueda dudar de la sinceridad de lo que digo cuando expreso mi mayor aprecio y devoción por este gran arte mexicano, al que he consagrado muchos desvelos para formar una colección importante de sus obras [...] Este gran arte ha provocado la admiración en México y el mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país, y combatir como se ha hecho por su intangibilidad, hay un abismo. Creer que el arte de México debe estar atado de pies y manos al “Glorioso Movimiento Nacional de Pintura Mexicana”, esto es absurdo y fetichista.¹⁷⁶

El cambio de ruta lo hizo público hasta finales de los años cincuenta en paralelo a un grupo de agentes culturales, especialmente críticos de arte, que también interactuaban en el circuito cultural de México. Una vez más, en las decisiones que tomaba para su colección, Carrillo Gil coincidió con la transmutación del arte y el cambio de paradigma en el *mainstream* nacional, porque el internacional hacía mucho que transitaba por otras veredas.

Aquí es necesario destacar una contradicción del yucateco: si bien montó una amplia campaña propagandística alrededor de su viaje hacia la abstracción, esto no se reflejó de manera fundamental en sus elecciones y adquisiciones del arte abstracto contemporáneo, ni de origen nacional ni producido fuera del territorio mexicano. Por sus contundentes declaraciones se podría esperar una extensa cantidad de trabajos abstractos en su colección, algo que no ocurrió. Al parecer, su inclinación por ese tipo de obra pasa más por su práctica personal como pintor.

Es posible afirmar que, perseverando en su objetivo de permanecer actualizado y de sondear atentamente el panorama internacional,¹⁷⁷ al paso de los años Carrillo Gil amplió su programa inicial, adecuó y modificó su gusto estético a los cambios imperantes en los centros de poder discursivos primero París y, hacia finales de los cincuenta, Nueva York. Es decir, se ajustó a la moda.¹⁷⁸

Sin embargo, no se sujetó a los gustos hegemónicos de manera acrítica, sino que evaluó las diferentes tendencias, tomó partido, actuó, y si lo creía necesario rectificaba. Un ejemplo de esto fue su rechazo inicial al expresionismo abstracto, posteriormente su rebeldía bajó de tono y se semejó más a la resignación cuando constató que era inútil luchar contra su consagración, operada desde Estados Unidos. No obstante, se reservó el derecho a señalar las evidentes influencias que los artistas agrupados en esta corriente presentaban, razón por la que no los consideró estrictamente novedosos, aunque se cuidó de no descalificarlos de manera radical, más bien buscó un punto de conciliación al destacar las obras o los artistas que le parecían interesantes.

Al ocupar un lugar importante dentro de la escena cultural mexicana, Carrillo Gil participó activamente en las transformaciones del gusto y en los cambios artísticos. Ni su actitud fue pasiva ni se caracterizó por ser el único agente activo que generó las innovaciones. Intervino en la atmósfera artística nacional siempre ligado al panorama internacional ejerciendo cierto liderazgo. Sin duda, podemos apreciar que es limitado el campo de acción de un coleccionista, en lo individual, y es en la esfera de lo social donde se encuentran quienes determinan las transmutaciones de la legitimidad en el arte.

A lo largo del tiempo, el yucateco se empeñó en mantener su imagen de coleccionista con gusto innovador y capaz de distinguir lo que poco después se convertiría en el arte hegemónico.¹⁷⁹ Si bien adquirió prioritariamente lo que le proporcionó el mercado mexicano, con la constante redefinición de sus intereses y la percepción de que el arte local aportaba en ese momento menos novedades que en décadas pasadas, amplió sus búsquedas hacia el mercado exterior, en específico hacia el arte contemporáneo francés, a pesar de que allí sus limitaciones económicas eran mayores.¹⁸⁰ Al salir del marco de acción local, en cuanto a sus adquisiciones y no a su esfera de influencia, dio un salto que otros coleccionistas en México, aunque también compraban arte del siglo XX, no dieron. Los límites regionales y nacionales estaban muy definidos para los coleccionistas de su generación.

En esta actitud, Carrillo Gil prefigura a los coleccionistas de finales de siglo XX cuyos criterios de adquisición trascendieron las barreras territoriales, nacionales. En este caso están, por ejemplo, la colección de Pepis y Aurelio López Rocha, de Guadalajara, o de Eugenio López,

quien en 2001 inauguró una sala para exhibir sus posesiones dentro de los terrenos de la empresa Jumex, en el Estado de México.

Además de las obras ya mencionadas, Carrillo Gil se adueñó de dos piezas de Juan Soriano, ninguna de las cuales entregó para formar el acervo permanente del MACG: *Las voces núm. 1*¹⁸¹ y *Tarde de primavera*.¹⁸² Esta última fue negociada en la Galería Mont-Orendáin durante o después de 1948.¹⁸³

Alfonso Michel, originario de Colima, fue un artista importante dentro de su colección ya que tengo datos de que compró al menos 14 obras de las cuales sólo conozco el título de siete,¹⁸⁴ mismas que han gozado de excelente fortuna crítica y se han exhibido en numerosas ocasiones.¹⁸⁵ Al respecto escribió Inés Amor:

En 1948 expuso en la Galería Mont Orendáin una magnífica colección de óleos que fue comprada en su totalidad por el doctor Alvar Carrillo Gil, coleccionista de increíble inteligencia y visión para apreciar lo verdaderamente permanente en el arte moderno contemporáneo.¹⁸⁶

Después de adquirir las 12 piezas en exhibición, Carrillo Gil eligió al menos dos cuadros más.¹⁸⁷ El elogio de la señora Amor a Carrillo Gil es igualmente un encomio a sí misma, ya que ella gustaba mucho de la obra de ese pintor, a quien además le dirigía sus asuntos comerciales y con quien había desarrollado una estrecha amistad. Como ocurriría en otras ocasiones, la comunicación entre la galerista y el coleccionista resultó benéfica para ambos. También cabe destacar que Alfonso Michel residió durante varios años en Francia; su conocimiento y asimilación de la pintura francesa contemporánea deben haber sido las bases del interés de Carrillo Gil en su producción.¹⁸⁸

El yucateco también adquirió piezas de algunos pintores de origen extranjero radicados en México, además de que estableció contacto cercano con aquellos que llamaron su atención, esto ocurrió por ejemplo con Wolfgang Paalen. Desconozco cómo y cuándo surgió la amistad entre el artista, poeta y escritor de origen austriaco que regresó a radicar en México en 1954 y el coleccionista, aunque es posible suponer que fue por medio de la conocida galerista Inés Amor, ya que era amiga cercana de ambos. Con Carrillo Gil, Paalen creó lazos afectivos ya que coincidían, entre otras cosas, en su afición por colec-

cionar piezas prehispánicas y su admiración por los paisajes yucatecos. Es posible que se conocieran en 1954 y que su relación continuara hasta 1959, cuando el artista se suicidó.¹⁸⁹

Del trabajo pictórico de Paalen, perteneciente al último periodo (1958-1959), cinco cuadros pasaron a formar parte de la colección permanente del MACG, aunque adquirió al menos nueve lienzos. Al parecer ningún otro coleccionista en México se había interesado profundamente en ese periodo del artista, lo que reitera que Carrillo Gil no se guiaba por el éxito previo de los pintores.¹⁹⁰

Todos los óleos de Paalen propiedad de Carrillo Gil fueron pintados dentro de lo que Octavio Paz llamó “tempestad florida”:

Salida del sol antes del eclipse definitivo. Fases, facetas de una piedra, un astro, una vida resuelta al fin en un sólo acto definitivo: la explosión final, el regreso al espacio sentido en tantos cuadros. Espacio sin orillas.¹⁹¹

Aquí, el poeta no se refería sólo a la obra, también a la fase terminal del artista que decidió poner fin a su vida —después de repetidas crisis depresivas— en la ciudad de Taxco en 1959. Según un testimonio, Alvar Carrillo Gil fue notificado inmediatamente del suicidio, al parecer por una petición hecha con antelación por el artista.¹⁹² Lo cierto es que alguna relación amistosa se había establecido entre ambos.¹⁹³

Una excepción dentro de su colección fue el conjunto de esculturas de un artista alemán que radicó en México hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta; es el único caso que conozco de un conjunto de esculturas, a excepción de las figuras mesoamericanas. Lothar Kestenbaum participó en dos exposiciones colectivas en la galería de Antonio Souza, en 1957 y 1958,¹⁹⁴ y expuso en el Palacio de Bellas Artes en 1967 con apoyo de la embajada de Alemania y el Instituto Goethe. El catálogo de dicho evento contó con texto de presentación de Carrillo Gil, 14 de las 60 piezas exhibidas eran de su propiedad. Es posible que existiera una relación cordial entre ellos y que el coleccionista haya colaborado en la realización de dicha exhibición.¹⁹⁵

No ocurrió lo mismo con Leonora Carrington ya que, aunque compró un grupo de obras¹⁹⁶ probablemente en la GAM, nunca acudió

a su taller, ni la buscó;¹⁹⁷ ni le dedicó un espacio destacado dentro de la publicidad con que rodeaba su colección.¹⁹⁸ De hecho, no tuvo ningún tipo de relación con las artistas mexicanas cuyos trabajos aco-
pió como fue el caso Frida Kahlo¹⁹⁹ y María Izquierdo.²⁰⁰ Es necesario aclarar que —salvo los cinco Carrington— seleccionó pocas piezas y de no más de cuatro pintoras.²⁰¹

En cuanto a artistas extranjeros, en concreto europeos, su deseo por adquirir sus creaciones se fue acrecentando en la medida en que la producción nacional perdía, para él, el atractivo que había tenido desde finales de los años treinta hasta principios de los cincuenta. De entre los artistas que más llamaban su atención no logró allegarse de piezas importantes, ya que los precios internacionales eran demasiado elevados para su capital. Tuvo que conformarse con trabajos de pequeño formato y en técnicas tales como la acuarela, el dibujo y por lo general, el grabado, uno de los medios de reproducción artística de menor precio.

Incluso, llegó a acumular facsímiles,²⁰² entre los que destacan las más de 100 reproducciones de Paul Klee. No cuento con documentación que pruebe que poseyó obras originales del pintor nacionalizado suizo, a pesar de que en México se organizó una exposición con 250 piezas que fueron ofrecidas a precios bajos.²⁰³ Es probable que no adquiriera ninguna obra porque dicha exposición se llevó a cabo en 1939, fecha en que el yucateco apenas estaba iniciándose en la colección de Orozco.

A pesar de la abundancia de facsimilares y de la ausencia de óleos, Carrillo Gil insistió en que su conjunto de arte europeo no era de segunda clase y argumentó reiteradamente que la gráfica de estos artistas era de la misma o igual calidad que las piezas en caballete.²⁰⁴ Con tal discurso pretendió evitar el cuestionamiento por su decisión de consumir tales materiales; estuvo consciente de que eso podía ser considerado como un punto débil dentro de su colección y buscó convencer a los demás miembros del círculo artístico mexicano de su pertinencia. Dado que él construyó su propia versión al respecto, evitó mencionar el factor monetario. Aquí queda de manifiesto que una de las serias limitantes en su coleccionismo fue de índole económica; esto explica, en parte, que en la configuración de su colección predominen las series de arte mexicano. Más aún, es posible suponer la escasa

capacidad de compra de los coleccionistas nacionales de la época en relación con los precios internacionales.

Así, aunque no tuvo acceso a la pintura de caballete de los europeos que le atraían —Picasso, Klee, Braque—, se dio a la tarea de estudiar esa producción a partir de numerosos viajes, visitas a museos y galerías, y mediante la revisión detallada de libros, catálogos y folletos. Es probable que en México también hubiera adquirido grabados de algunos franceses contemporáneos.²⁰⁵

Tal fue su interés por ambos creadores que incluso se propuso conocerlos en persona. Pidió a un galerista en París que lo llevara a casa de Picasso, cosa que ocurrió aunque tal encuentro inicial, y único, no tuvo ninguna trascendencia. También con Braque tuvo un breve contacto en una de las galerías parisinas donde acostumbraba comprar. Cuando en 1952 se realizó en México una exitosa exposición con grabados de Picasso, según el testimonio de Inés Amor:

El doctor Carrillo Gil [...] se sintió impulsado a seguir comprando obra gráfica no sólo de Picasso sino también de Miró, Zao Wuo-ki, Matisse y la colección estupenda de Braque.²⁰⁶

Si bien es prácticamente imposible saber cuántos trabajos tenía de Picasso, en la exposición de 1962 titulada *La obra grabada de Picasso*, todo lo expuesto era de su propiedad.²⁰⁷ Cabe destacar que muchas de esas piezas sí llegaron al MACG: de alrededor de 70 trabajos gráficos, poco más de 40 se encuentran ahí. En cuanto a las reproducciones y los carteles, estos suman más de un centenar.

En 1963 prestó la totalidad de los trabajos de Braque que se exhibieron en la Galería Universitaria Aristos, con la aclaración de que “nunca antes se presentó en México un conjunto tan completo y de tan elevada calidad estética de la obra gráfica de Braque”.²⁰⁸ Sin embargo, a fines de esa misma década declaró: “Lo que exhibí en la Galería Aristos en 1963 no es ni la cuarta parte de lo que ahora tengo”.²⁰⁹ Los documentos conservados en el AFCG lo constatan; es notorio el mayor interés por la obra de Braque que por cualquier otro creador europeo.²¹⁰

Es probable que la colección de Braque haya sido la última que Carrillo Gil formó, ya que hacia finales de los sesenta enfermó de gravedad. Así, las obras de Braque —entre gráfica, facsimilares y car-

teles— fueron adquiridas entre 1958 y 1969 por medio de galerías y librerías europeas: Berggruen & Cie, Edwin Engelberts, Beyler, Gérald Cramer, Paul Maurel, Maeght Éditeur, René Bréheret y Tous Les Livres-La Gravure. El nieto del coleccionista explicó que, en vida, Carrillo Gil decidió heredarlas a él y a su hermana Gabriela Sáenz.

También le atrajeron artistas del pasado, aunque siempre como hecho aislado, ya que el conjunto más importante de su colección estuvo formado por sus contemporáneos. Accedió a aquellos fundamentalmente a través del grabado: Jacques Callot —colección dada a conocer en México en una exposición en 1963,²¹¹ evento que recibió una excelente crítica—,²¹² Daumier,²¹³ Rembrandt²¹⁴ y Goya.²¹⁵ Caso aparte merece su apego por los dibujos de Rodin, que declaró apreciar incluso más que sus esculturas; cabe la pregunta de si su afición por la obra del francés la “heredó” de Orozco.²¹⁶ Cuando exhibió estos objetos, Carrillo Gil aclaró que eran facsimilares, explicando que esto, para él, carecía de importancia “ya que las copias no pierden ni color ni fuerza en relación con las originales”.²¹⁷

Al coleccionar estos facsímiles, estaba realizando un acto de sustitución o, en palabras de Bourdieu, era un homenaje “que la privación rinde a la posesión”.²¹⁸ Sin duda, esto satisfacía, de alguna manera, su deseo por piezas inaccesibles, ya fuera porque se cotizaban a un precio demasiado alto para él o porque para esas fechas pertenecían a colecciones privadas o públicas y, con ello, se mantenían fuera del mercado. Ni en esta ocasión ni en otras semejantes Carrillo Gil aclaró cuáles habían sido las razones por las que no adquirió trabajos que evidentemente le interesaban. En especial en cuanto a sus limitaciones económicas no existe ninguna declaración, por lo que temas como precio, dinero disponible o transacciones de compra-venta son la parte oculta de su coleccionismo.²¹⁹

Callot, Daumier, Rembrandt y Goya estaban en la colección Carrillo Gil porque los consideraba eslabones esenciales para la comprensión del arte de su época; eran los precursores del arte moderno.²²⁰ En el panorama mexicano el equivalente era Posada, caricaturista del que poseyó un conjunto bastante amplio de grabados.²²¹ Ya se ha destacado la trascendencia que muchos de los pintores adscritos a la llamada “Escuela Mexicana de Pintura” concedieron a los trabajos de este grabador.²²²

Con estos conjuntos, además de su placer por las obras mismas, Carrillo Gil pretendió documentar la valía del arte mexicano, colocándolo en igualdad de circunstancias con el europeo. Hay que tomar en cuenta que los creadores mexicanos gozaban de tal reconocimiento internacional que, de manera casi automática, prestigiaban cualquier colección que los incluyera, además tenían el atractivo de que económicamente garantizaba un buen negocio, debido a la demanda de que eran objeto.

También formó un importante repertorio de piezas prehispánicas mayas, entre las que destacan las provenientes de la isla de Jaina, requeridas por su cuidadosa elaboración. Esta compilación fue reunida para la protección de lo que Carrillo Gil consideró patrimonio nacional; en esta serie es evidente la relación entre colección y rescate.²²³ Considerando que a mediados de siglo XX la legislación mexicana no protegía adecuadamente el arte prehispánico del tráfico externo —ya que se trataba de objetos apreciados por coleccionistas extranjeros, en especial estadounidenses—, Carrillo Gil denunció su saqueo y procedió a adquirirlo, en parte para mantenerlo fuera del intenso comercio legal e ilegal. Éste es otro aspecto de su perfil que lo distinguió de la mayoría de sus competidores contemporáneos.²²⁴

En sus textos Carrillo Gil criticó el comercio exterior de arte maya, pero del interno, para particulares, nada dice; criticó al INAH por centralista y a las instituciones gubernamentales por no defenderlo suficientemente, no argumentó a favor de que el Estado evitara su mercado interno. Aprobaba la formación de acervos privados de cualquier tipo de arte, prehispánico o moderno, pero no el hecho de que las piezas salieran del país.

En 1956 Carrillo Gil exhibió en el Palacio de Bellas Artes su acervo mesoamericano, con lo que se insertó plenamente dentro de la moda del coleccionismo de este tipo de piezas que se había prestigiado diez años antes, cuando se montó, en el mismo recinto, la exposición *Arte precolombino de Occidente*, con las propiedades de Diego Rivera como base.²²⁵

No puedo descartar que uno de los múltiples objetivos del montaje de esta colección, para Carrillo Gil, haya sido competir con Rivera en cuanto a la calidad de sus piezas. De hecho, al igual que el pintor guanajuatense, promovió la construcción de un pequeño museo en

Mérida donde exhibiría no sólo la antología que pretendía donar, sino las de otros coleccionistas prominentes como Manuel Barbachano Ponce.²²⁶ Sus gestiones fracasaron por el desinterés de los funcionarios estatales, y al considerar que no existían las condiciones adecuadas para exhibir su colección, no realizó la donación.

Sección especial dentro de los intereses de Carrillo Gil ocupa el arte japonés antiguo y contemporáneo. A partir de una visita a Japón en 1955²²⁷ acrecentó su acopio de estampa japonesa o Ukiyo-e y descubrió la obra de Murata, pintor abstracto. Ésta lo impactó de tal manera que entabló relación con el autor:

Se exhibía en el Museo de Arte Moderno la muestra anual de arte contemporáneo japonés; había más de mil obras en aquel laberinto de salones de exposición. Me llamaron la atención, entre aquellos cuadros de colorido estallante y desordenado, dos pinturas de contenidas armonías de color, de equilibrio en las formas, en la composición, en fin, de calidad artística. Los dos cuadros [...] eran de un pintor Murata de quien nunca antes había oído hablar. Manifesté al encargado mi deseo de conocer personalmente al artista. Al día siguiente se presentó el Sr. Murata al hotel con una persona que lo interpretaba en inglés. Le pregunté si había pintado mucho, me dijo que sí y que hasta entonces guardaba casi todas sus obras ya que muy pocas había vendido en el Japón. Me invitó a ver su taller.²²⁸

Murata representa uno de los muchos riesgos que corrió Carrillo Gil al comprar obras de artistas desconocidos. Aunque conllevan su dosis de impulsividad, tomó esos riesgos con toda la conciencia y el raciocinio de un hombre que apostó a que esas selecciones fueran afortunadas. Con la idea de contagiar su pasión por la pintura de Murata al ámbito artístico mexicano, instrumentó todo su aparato de promoción y realizó una intensa campaña, misma que tuvo cierto éxito durante algunas décadas. No obstante, el mejor mercado para colocar las obras de este pintor abstracto siempre fue Estados Unidos y no México.²²⁹

Desde su primera exposición mexicana, Carrillo Gil invitó a Murata a asistir a la inauguración pero el japonés se negó. Fue hasta la tercera exposición, en 1964, que aceptó trasladarse ante la reiterada exigencia del coleccionista quien argumentó que era obligación de un artista acudir mientras estuviera vivo. Hasta que el pintor residió en México, Carrillo Gil se hizo cargo de la gestión de sus exhibiciones. Sobre la segunda muestra escribió el yucateco:

Al ver desempacar estas pinturas [...] nuestra emoción fue en aumento. Cada [cuadro] rivalizaba con los otros y el conjunto era de tal manera equilibrado que no tuvimos la menor duda sobre el hecho de que Murata es dueño de un estilo profundamente personal y que [...] es ya un gran pintor.²³⁰

A pesar de su intensa campaña fueron pocos los críticos que se ocuparon de la obra del japonés. Es probable que esto obedeciera a que se trataba de pintura abstracta, poco gustada en México.²³¹

Sin tener un listado completo de sus adquisiciones realizadas sin intermediarios, en directo entre artista y coleccionista, al yucateco le pertenecieron al menos seis óleos del japonés;²³² algunos fueron regalos del artista y no fueron incluidos en el acuerdo de venta de su colección al Estado, tampoco fueron objeto de donación. Por lo anterior, no se encuentran obras de Murata en la colección permanente del MACG y, al parecer, en ningún otro recinto público en México, salvo en el Museo de Arte Moderno donde se conserva un óleo —*Notas en el diario*, 1978— obra que probablemente fue donada por el pintor al museo a partir de su exposición de 1988-1989. Existen datos que indican que en su país de origen algunos de sus trabajos se muestran en el Museo de Arte Moderno de Kioto, no en el de Tokio; esto a pesar de que uno de sus directores, Atsuo Imaisumi, en alguna ocasión declaró acerca de las pinturas de Murata: “Son las más ricas y poéticas obras modernas que el Japón ha producido”.²³³ A inicios del siglo XXI, son productos que se encuentran prácticamente fuera del mercado.

En cuanto a la colección de estampa japonesa o Ukiyo-e, arte popular producido durante el periodo Tokugawa o Edo (1600-1868), al parecer el doctor ya había adquirido algunas piezas en París y Estados Unidos antes de visitar Japón en 1955, pero formó la parte medular de esas series durante su estancia de tres meses en diversas ciudades japonesas.²³⁴

Como Carrillo Gil constató, los periodos de guerra y de posguerra representaban excelentes oportunidades para adquirir objetos artísticos a bajo precio de coleccionistas arruinados que se veían en la necesidad de deshacerse de sus acervos. Aparte de la búsqueda del goce que le proporcionaba poseer piezas a las que adjudicaba alto valor estético, sus saberes en arte, su sentido de la oportunidad y su emprendimiento como empresario —acostumbrado a tomar decisiones rápi-

das—, lo impulsaron a correr riesgos económicos que después podrían traducirse en ganancias.

Asimismo, es probable que después de este viaje a Japón el coleccionista continuara adquiriendo Ukiyo-e en Nueva York. Por su desigual calidad, es evidente que realizó sus primeras compras prácticamente sin conocimientos y sin asesoría de expertos, situación que fue revirtiendo de manera gradual. Es presumible que no haya depurado este acervo, es decir, no vendió o intercambio las piezas que con el paso del tiempo ya no le parecieron interesantes, puesto que en la serie que legó al MACG es posible hacer el seguimiento de su proceso de aprendizaje: se trata de 23 kakemonos y 279 estampas.

Es interesante relacionar esta fascinación de Carrillo Gil con el hecho de que ya José Juan Tablada había coleccionado arte japonés²³⁵ y realizado actividades de difusión de esa cultura en México a principios del siglo XX, ya que el médico yucateco había “heredado” del poeta la fascinación por la obra de Orozco. Es posible que desde la década de los cuarenta Carrillo Gil se hubiera dado a la tarea de recopilar los escritos de Tablada, encontrando no sólo los referentes al pintor jalisciense sino además los relativos al arte japonés. Es factible, incluso, que hubiera visitado la exposición que el crítico organizó en la Ciudad de México en 1937²³⁶ con estampas japonesas de su colección, aunque no la de 1931 porque presuntamente para esas fechas se encontraba aún en París o ya había regresado a Mérida. Sin embargo, es evidente que su interés por la plástica de la antigüedad japonesa derivó, en buena parte, de la influencia que ésta ejerció en artistas modernos.

Ahora bien, aunque Tablada prefería las obras del artista Hiroshige, quien junto con Hokusai fuera de los más famosos paisajistas, Carrillo Gil se inclinó por los retratos de bellas mujeres y escenas y actores de kabuki —en más de 90% de la colección aparecen estas representaciones—²³⁷ de los artistas Eishi, Utamaro, Shunsho y Toyokuni, principalmente. Con esta selección se confirma el interés de Carrillo Gil por la imagen del ser humano en el arte, con un tratamiento, de alguna manera, cercano a la caricatura.

En esta pasión por la cultura japonesa, influyó también la famosa exposición de arte de esa nación que en 1953 se realizó en el Museo Metropolitano de Nueva York (MET), poniéndolo de moda en el ámbito internacional. Para ello contribuyó la política militar estadouni-

dense que en el contexto de la guerra de Corea (1950-1953) decidió apoyar el resurgimiento de la industria japonesa y su instrumentación como aliado potencial para oponerle al principal bastión comunista, la URSS. Al reconsiderarse la política antijaponesa que había predominado por las alineaciones bélicas de la Segunda Guerra Mundial, el MET decidió ampliar en 1957 sus colecciones y dispuso de amplios presupuestos para realizar nuevas adquisiciones de arte tradicional del Japón. La aguda atención de Carrillo Gil por los reacomodos internacionales en el mundo del arte lo convencieron de la pertinencia de dar rienda suelta a un gusto “políticamente correcto” en la década de los cincuenta del siglo pasado.

El yucateco desarrolló otra especie de coleccionismo, aunque éste de objetos vivos: el cultivo de bonsáis. Se hizo adicto a él y lo practicó en el jardín de su casa por años, de hecho hasta que enfermó de gravedad. Este tipo de afición no era muy conocida en México en esa época, por lo que se trataba de un exótico pasatiempo.²³⁸ Disfrutó podando árboles por dos motivos: se trataba de una actividad relajante y le otorgaba distinción en relación con los gustos burgueses más tradicionales. La búsqueda de lo excéntrico era uno de sus objetivos. Incluso se retrató para la prensa con los bonsáis de su jardín y declaró que era una labor de la que obtenía grandes satisfacciones.²³⁹ Esta combinación de objetos naturales con artísticos recuerda también la larga tradición de la *Kunstammer*.²⁴⁰

A pesar de las variaciones de sus gustos e intereses estéticos, la dinámica de crecimiento del acervo sólo se detuvo hasta que la salud de Carrillo Gil le impidió continuar.²⁴¹ Si bien alguna vez anunció que pretendía “retirarse” del coleccionismo activo, cuando ya tenía problemas físicos graves, en realidad continuó adquiriendo piezas incluso por catálogo.²⁴²

Dar por concluida la etapa de consumo²⁴³ equivale a dar por terminada la colección y Carrillo Gil no se resignaba a cerrar esa fase de su vida porque significaba concluir su propia existencia. Para el coleccionista, su acervo siempre estará incompleto ya que eso que falta, hace que la colección esté viva, que el sujeto esté vivo; si se completa, la colección muere. Dada la identificación del coleccionista con sus posesiones, darlo por terminado implica la expiración de ambos.²⁴⁴

Sólo en sus últimas transacciones es perceptible que coleccionar dejó de ser para él un riesgo, un desafío, y prefirió concentrarse en artistas de su generación ya consagrados y, por tanto, ya legitimados como Braque o Picasso.²⁴⁵ Es probable que esto sea multicausal: deficiente estado de salud; menor movilidad física que le impidió continuar viajando para visitar exposiciones en museos y galerías privadas, y conocer las propuestas plásticas más novedosas; y una evidente distancia generacional con el arte de los jóvenes creadores.

Si bien el conjunto formado con las piezas de los artistas europeos, en general avecindados en Francia, le permitió a Carrillo Gil ejercitarse en la selección del arte internacional e incorporarlo al horizonte nacional, su tardío deseo por lo exógeno le propició severas limitantes en su capacidad de adquisición. No obstante, el yucateco no fue el único en llegar con retraso al arte europeo. Una consideración general que emitió Inés Amor en 1975 confirma que fue miopía colectiva:

Nosotros tampoco hemos hecho gran cosa por tener arte extranjero en México. Sólo a últimas fechas se ha dado aquí el deseo de tener pintura moderna universal. Por desgracia esto ha ocurrido demasiado tarde, cuando los precios de pintores como Picasso, Matisse, Braque, etcétera, están mucho más allá de nuestras posibilidades económicas.²⁴⁶

Así como en otras reflexiones, Inés Amor ejerce cierta autocrítica y se lamenta por lo que considera errores al final de su vida personal y profesional.

Quiero enfatizar que a raíz de sus primeros éxitos como coleccionista²⁴⁷ y ya con experiencia acumulada se acentuó en Carrillo Gil la pretensión de acertar siempre en sus selecciones. Su preocupación fundamental era el futuro. Su instinto de cazador debía dar con la presa que le otorgaría reconocimiento y distinción cuando la exhibiera triunfalmente. La equiparación entre coleccionista y cazador se basa en que ambos poseen características similares: astucia, cautela, paciencia y destreza, entre otras. Realizar una buena adquisición equivale a obtener un trofeo. La búsqueda artística se asemeja a la cacería de un animal.²⁴⁸

Carrillo Gil quería constituirse como un coleccionista modelo en México tanto para la opinión pública, para otros coleccionistas, para la crítica de arte, como para el Estado que recibiría indicaciones

acerca de qué comprar para los museos públicos mediante los consumos de un particular. Para ello, era necesario que su patrimonio estuviera visible y fuera conocido y admirado públicamente; de allí su amplia circulación por circuitos museísticos tanto nacionales como internacionales.

El yucateco se presentaba junto con sus posesiones, ya que como figura pública también se exhibía y buscaba los reflectores, no sólo hacía acto de presencia, sino que participaba al mismo tiempo en la construcción de los discursos que se entretrejan alrededor de su colección. También dictaba conferencias, organizaba visitas guiadas, escribía textos en catálogos, etcétera.

Así, Carrillo Gil se forjó como personaje público con derecho a la palabra, a emitir su propia opinión, además de la expresada con su colección privada. Fue un protagonista activo que buscó legitimar su derecho a intervenir, con voz y voto, en la atmósfera cultural del México de mediados del siglo pasado, aparte de pretender señalar la ruta a los coleccionistas locales.²⁴⁹

Considero —por razones que detallo en un capítulo posterior— que su consolidación y su cumbre como coleccionista prestigiado ocurrió durante buena parte del sexenio de Ruiz Cortines, esto es, a mediados de la década de los cincuenta. Hacia 1938 empezó a comprar obras de arte; alrededor de 30 años después su salud se deterioró de tal manera que le fue muy difícil continuar, razón por la que cierra la fase activa de su coleccionismo algunos años antes de morir, en 1974.

Por falta de documentación es imposible conocer con exactitud el proceso de formación de esa “combinación de objetos”, como llama Pomian a una colección.²⁵⁰ También es muy difícil determinar la cantidad total de obras que le pertenecieron.

Aunque Carrillo Gil elaboró una lista —para usos privados—, ésta es incompleta y no fue actualizada; desconozco las razones de un descuido que no coincide con la trascendencia que estos acervos artísticos tuvieron en su vida. Esta contradicción bien podría obedecer a que la cantidad de piezas adquiridas y los movimientos realizados con ellas excedió el control escrito del coleccionista, lo que dista mucho del riguroso dominio que desplegaba en los aspectos públicos de sus posesiones, tales como el de su exhibición pública.

La crítica de arte Raquel Tíbol, quien entrevistó a Carrillo Gil a fines de la década de los sesenta, dejó constancia de que éste se rehusaba a “dar las listas completas, las cifras exactas”. El yucateco cultivó cierto aire de misterio, con lo que fomentaba la mitificación de su colección, no sólo en cuanto a su valor estético sino también en cuanto a sus alcances numéricos. Tal vez por ello sólo emitió cifras redondas pronunciadas con cultivada imprecisión: afirmó que por esas fechas tenía 150 obras de Orozco, más de 50 de Siqueiros, varios cubistas “y todas las litografías hechas por Diego Rivera”; de Günther Gerzso “un conjunto selectísimo” y de Wolfgang Paalen “otro [grupo] extraordinario”, 40 dibujos de Luis Nishizawa, obras de José Luis Cuevas, Carlos Mérida y Alfonso Michel. De artistas europeos 140 grabados de Braque, “posiblemente el más completo conjunto de estampas del gran artista francés en manos particulares”, un centenar de aguafuertes y litografías de Picasso y pinturas “de algunos de los más notables pintores italianos contemporáneos”. Igualmente le proporcionó datos acerca de algunas depuraciones. Dice Tíbol:

Tuvo 48 dibujos de José Luis Cuevas y apenas quedan algunos; tuvo un número considerable de importantes pinturas de Tamayo y ya no resta ninguna; los finísimos dibujos cubistas o académicos hechos en París por Rivera también ya se han ido. En las galerías de Iturbide de la Zona Rosa se pueden encontrar algunos de los bocetos hechos por Siqueiros en Europa, así como los que hizo en México por los [años] veinte.²⁵¹

Estas depuraciones imposibilitan la elaboración de un registro completo de todo lo que en algún momento formó parte de la colección, además de que Carrillo Gil no llevaba un registro de dichas supresiones.

La indefinición sobre las fronteras de la colección no sólo fue una herramienta útil para él, también ha sido utilizado por algunos artistas que afirman, sin que exista registro alguno, que sus creaciones fueron tan favorablemente calificadas por el coleccionista que decidió adquirir sus obras e incorporarlas al acervo.²⁵² También el mercado del arte ha aprovechado la ausencia de un catálogo preciso para destacar, dentro de la historia clínica de una pieza, igualmente sin presentar ningún documento que lo avale, que ésta perteneció al doctor Carrillo Gil.²⁵³

Sin embargo, gracias a una lista que el coleccionista elaboró hacia mediados de los años sesenta, a la búsqueda en catálogos de exposiciones presentadas entre las décadas de los cuarenta y setenta de piezas consignadas como propiedad de Carrillo Gil, y a los archivos de la GAM, he podido reconstruir una buena parte de los contenidos de la colección.

Una fuente importante ha sido el inventario de la donación-venta que el pediatra y su esposa acordaron con el Estado mexicano en 1972 para formar el fondo inicial del MACG. Dicho acervo no representaba la totalidad de las piezas que a principios de los setenta formaban parte de su patrimonio, pero sí era un conjunto importante. Éste estaba constituido fundamentalmente por trabajos de artistas mexicanos: Orozco,²⁵⁴ Siqueiros,²⁵⁵ Rivera, Gerzso, Nishizawa y Paalen. De Rivera se entregaron 24 obras, la mayoría realizadas entre 1918 y 1930, entre ellas había siete óleos estilo cubista de 1915 y los restantes eran de gráfica.²⁵⁶ Las creaciones de Gerzso eran 15 en total, la mayoría pintadas entre 1959 y 1961. De Paalen había cinco óleos, realizados entre 1958 y 1959. Nishizawa aparece representado sólo con dibujos realizados entre 1959 y 1964. Incluso, Carrillo Gil donó cerca de 20 piezas de su autoría, ya que decidió hacer carrera como pintor desde 1950.

Lo que entregó al Estado mexicano fueron conjuntos importantes, conocidos y prestigiados de artistas mexicanos y extranjeros. Eran objetos que él había prestado innumerables ocasiones para el montaje de exposiciones nacionales e internacionales organizadas por la burocracia cultural, y en exhibiciones que personalmente gestionó. No entregó piezas aisladas a pesar de que algunas eran de gran prestigio debido a que no se asociaban con la colección, en parte porque Carrillo Gil no se ocupó de promocionarlas como lo hizo con otros conjuntos y subconjuntos.

Ahora bien, debido a su enfermedad, el coleccionista no tuvo total control del acervo que se entregó para crear el museo. Es probable que hicieran falta series que le hubiera gustado integrar y otras que se incluyeron de las que no tenía contemplado desprenderse. La confusión y la gran cantidad de obras que debían inventariarse con escaso margen de tiempo provocaron algunos equívocos.²⁵⁷ Hay algunas decisiones que no tienen una explicación clara como la retención del grupo de cuadros de Kishio Murata y los grabados de Francisco de Goya y Lucientes, José Guadalupe Posada y Jacques Callot, entre otros, ya

que son grupos a los que Carrillo Gil dedicó especial atención. Es probable que obedeciera a que él mismo protegió los intereses económicos de su familia al heredarles piezas que consideraba que su cotización en el mercado del arte se mantendría alta o incluso se elevaría. Salvo los precios de Murata —que a pesar del éxito de los años sesenta y setenta,²⁵⁸ para inicios de siglo XXI está prácticamente desterrado del mercado mexicano y estadounidense— Carrillo Gil acertó.²⁵⁹

La colección interactuó dentro del ambiente artístico de México y, aunque en sentido estricto el coleccionista no contrató asesores, sí recibió sugerencias y comentarios de algunos galeristas, pintores, críticos e historiadores del arte: Inés Amor, Orozco, Justino Fernández y Paul Westheim, primordialmente. Entre todos formaron redes de comunicación que no pueden concebirse como influencias, ya que no circularon en una sola dirección, sino se trata de intercambios recíprocos de opiniones.

Aparte de las limitaciones económicas ya antes expuestas, Carrillo Gil se enfrentó a condiciones adversas debido a la escasa circulación de piezas en el mercado que hubiera deseado adquirir y que al formar parte de repositorios privados durante el periodo que él estaba seleccionando, no salieron a la venta. Mucho menos accesibles eran los objetos artísticos que ya pertenecían al acervo permanente de museos privados o estatales. Fue por ello que Carrillo Gil siempre lamentó no poder acceder, por ejemplo, a muchos de los trabajos elaborados por Orozco en los años en que éste vivió en Estados Unidos, a las fases tempranas de Siqueiros o a otros óleos cubistas de Rivera.

La morfología de una colección no responde sólo a los gustos y a la voluntad del coleccionista, obedece también a las posibilidades reales que tiene para adquirir los objetos que le provocan placer e interés. No responde sólo al voluntarismo de su creador, sino que forma parte de un contexto espacial y temporal que también influye.²⁶⁰ Así, la antología creada por Carrillo Gil no es el espejo fiel —no es una “colección imaginaria”— de lo que él hubiera deseado poseer.

Más aún, si en la colección no entró todo lo que Carrillo Gil hubiera querido, paradójicamente también se desprendió de piezas que hubiera deseado conservar y que no lo hizo por la importancia que le concedió a los encuentros y desencuentros en la esfera de lo social y lo personal con los artistas objeto de su deseo. De este aspecto se ocupa el siguiente capítulo.

Recepción de Carrillo Gil

A partir de una revisión hemerográfica superficial pareciera que la estrategia de Carrillo Gil de construir la identidad, tanto de sus posesiones plásticas como la suya propia, en cuanto a su rol como coleccionista, fue atinada y gozó de un prestigio que en otras sociedades, como la estadounidenses o la francesa, generalmente se otorgaba sin restringir a los coleccionistas de arte. Un breve análisis de los diversos discursos que coexisten en la prensa de la época demuestra que el proceso de legitimación y reconocimiento público fue mucho más complejo.

Si bien ni críticos ni historiadores del arte estudiaron a profundidad la colección del *connaisseur* yucateco, salvo el catálogo de la obra de Orozco realizado —debido a un encargo— por Justino Fernández, por lo general se asumía que su acervo era uno de los más significativos y destacados del México de mediados de siglo XX.

No obstante, en el entonces reducido ambiente cultural se habló de su patrimonio mucho más de lo que se escribió; es un hecho que todos, incluyendo a las autoridades culturales del país,²⁶¹ lo conocían y, de manera aparente, no cuestionaban el papel de Carrillo Gil como el importante coleccionista que era, destacando la excelente fortuna crítica que recibió su depurada selección de obras de Orozco.²⁶² Por ejemplo, el crítico Antonio Rodríguez lo clasificó de “extraordinario coleccionista [...] a quien debemos la más rica y valiosa colección de Orozco que México posee”.²⁶³ Este tipo de juicios de valor se repitieron en innumerables ocasiones en la prensa de la época; se trata de aseveraciones contundentes y sin argumentos basados en buena medida en el prestigio de quien las emitía.

De entre las escasas personas especializadas en el arte mexicano del siglo XX que conocían a profundidad la colección, la galerista Inés Amor formuló categóricas y fundadas declaraciones sobre el panorama mexicano de su época:

A la cabeza de todos los coleccionistas estuvo el doctor Alvar Carrillo Gil. Cuando yo lo conocí, había comprado unos cuantos dibujos de Orozco y llegó a la galería en calidad de visitante anónimo, sin hacerse presentar por nadie. Su actitud me pareció un poco desconcertante; no sabía uno si era arrogancia o timidez [...] Creo que Carrillo Gil es el caso más completo que hasta la fecha hemos tenido de un verdadero coleccionista.²⁶⁴

A pesar de que la galerista no creó a Carrillo Gil ni construyó la colección, en el sentido de que haya ejercido una poderosa influencia en la formación de su imagen pública y en sus selecciones, atestiguó buena parte de su trayectoria y cuidó de especificar que habían tenido un intenso intercambio de opiniones y que algunas de las decisiones en materia de arte que éste tomó fueron por influencia suya, ya que sí había fungido como asesora cercana.

A la señora Inés Amor le interesaba que la identificaran con Carrillo Gil no sólo porque era un cliente regular que a veces se daba el gusto de adquirir conjuntos grandes de obras o que incluso promovía a la galería entre sus amigos, incitándolos a que compraran, sino también porque el disfrute de sus adquisiciones pasaba por la exhibición pública, lo que funcionaba también como propaganda, aunque indirecta, de la GAM.²⁶⁵

Carrillo Gil era el tipo de coleccionista que proporcionaba prestigio además de ganancias económicas a las galerías a las que era asiduo. Al mismo tiempo, el hecho de que las apreciaciones artísticas del yucateco y la galerista concordaban, trasciende el ámbito de lo biográfico puesto que tal coincidencia los convirtió en aliados para la divulgación en México y en el exterior del mismo tipo de arte, ése que se vendía en la GAM y que abundaba en la colección Carrillo Gil. Más que amistad, lo que hubo entre Carrillo Gil e Inés Amor fueron negocios y alianzas comunes, lo que no quiere decir que no los unieran lazos afectivos, al menos durante los años cuarenta y cincuenta.²⁶⁶ Fueron aliados en la compleja y cambiante red que cada uno entretejió en busca de la creación de sus respectivas áreas de influencias, una anclada de manera primordial dentro de la oferta artística y otra en el universo del consumo.²⁶⁷ El testimonio de la señora Inés Amor sobre su relación con Carrillo Gil es el siguiente:

A lo largo del tiempo nos hicimos sumamente amigos. Viajamos juntos, vimos mucha pintura y realmente compartimos ese amor por el arte. Como una de las formas de aprender es hablar sobre arte, comentar sobre el terreno o ante el terreno, nos enfrascábamos en apasionantes conversaciones en las que desmenuzábamos una obra pictórica y por lo general coincidíamos en gustos. No recuerdo a ningún pintor que a él le haya gustado que no fuera de mis preferencias, aunque sí recuerdo algunos que a mi me gustaban y a él no.²⁶⁸

A principios de los años sesenta Justino Fernández, historiador del arte muy influyente en la época, escribió un artículo en el que refrendaba lo que muchos años antes había escrito sobre la relevancia cultural de Carrillo Gil dentro de la sociedad mexicana:

La colección de pinturas mexicanas contemporáneas [de Carrillo Gil] es, a mi entender, la mejor que existe en el país, y satisface que haya sido formada por un mexicano cuya definición es su amor por la pintura.²⁶⁹

Para Justino Fernández, el que Carrillo Gil comprara obras de mexicanos, aún cuando significaba que fueran incorporadas a una colección privada, equivalía a su rescate de la exportación; incluso destaca el préstamo de la colección para diversas exposiciones con lo que, para él, Carrillo Gil “ha cooperado al mejor conocimiento del arte contemporáneo mexicano y extranjero”,²⁷⁰ e interpreta tales préstamos como actos de generosidad.

A su vez, la crítica Margarita Nelken destacó que:

Ante la terrible carencia de mecenaje que se padece en México [...] los escasos coleccionistas que contamos nos merecen adhesión sin reservas. El doctor Alvar Carrillo Gil ocupa, entre estos coleccionistas mexicanos, rango sobresaliente. Sus colecciones [...], su biblioteca de libros y publicaciones de arte, única quizá en América Latina, le acreditan como hombre para quien el arte es mucho más que un simple deleite ocasional.²⁷¹

A pesar de tan positivas expresiones, esta crítica de origen español no se refirió a las otras facetas de Carrillo Gil como fueron sus escritos o su gestoría para el montaje de exposiciones, aunque sí a su pintura.

Otro texto anónimo se pronunció a favor de que Carrillo Gil obtuviera prestigio y reconocimiento público por medio de sus colecciones:

La fortuna, cuando sabe emplearse, puede ayudar al hombre a lograr la inmortalidad por diversos caminos. Alvar Carrillo Gil escogió, desde hace ya muchos años, uno de los mejores entre estos caminos: el de coleccionista de pintura.²⁷²

Estos comentarios constatan, una vez más, que en los discursos de los diferentes miembros del ambiente artístico mexicano, Carrillo Gil sí obtuvo notoriedad y distinción como coleccionista privado, lo que

no ocurrió con sus otras actividades como su pintura o su labor de gestor y difusor cultural.

Por su parte, David Alfaro Siqueiros, uno de los pintores más cercanos a Carrillo Gil, con una amplia visión de los diversos roles que desempeñó el coleccionista debido a su cordial relación que le permitió estar enterado de sus múltiples actividades, declaró:

Es un hombre de evidente sensibilidad artística, tanto en la posición de *amateur* como en la de ejecutante. Es el poseedor de una amplia y quizá la mejor colección de José Clemente Orozco. Tiene también una numerosa colección de obras de Rivera, de otros pintores y más. Durante cierto tiempo contó, entre sus obras, con bastantes de Tamayo [...] Todos los críticos de arte y hombres entendidos en la materia reconocen que su capacidad de selección es de lo más exigente que existe en nuestro país. Ha publicado dos monografías de la obra de José Clemente Orozco y con frecuencia ha escrito artículos sobre este maestro y otros más. Ha podido acumular seguramente la mejor colección de libros que puedan presentarse en México. Se trata, pues, de un intelectual de gran cultura cosmopolita sobre las artes plásticas.²⁷³

La fama pública de Carrillo Gil está fuera de duda. En 1958 un autor anónimo se preguntó “¿Quién que ame la gran pintura mexicana, no conoce su nombre?”²⁷⁴ También era reconocido en Estados Unidos dentro del círculo de interesados por el arte mexicano, donde recibía alguna publicidad. Este prestigio se debía, en parte, a que la “campaña” propagandística de Carrillo Gil también incluía, de manera estratégica, al país del norte, ya que junto con los préstamos que siempre accedía a hacer para las “magnas” exposiciones que el Estado mexicano organizaba en el exterior, el coleccionista yucateco no perdía la oportunidad de asistir a los eventos inaugurales. Aprovechó estas presentaciones para impartir pláticas o conferencias sobre arte mexicano, en concreto acerca de Orozco.²⁷⁵ Dichas actividades, que tenían como objetivo la “conquista” de un importante escenario internacional, representaron una fase más en el proceso de construcción de su prestigio. Su reputación también obedecía a la publicidad que recibía en el contexto de las exposiciones. Por ejemplo, en 1955, en la revista *Time* apareció un artículo en el que se le presentó como “el coleccionista número uno de México”.²⁷⁶

No obstante, su prestigio en Estados Unidos era menor que en México ya que ese país contaba con mayor número de coleccionistas

de la obra de Rivera y Orozco, y porque allá se concentró una buena cantidad de este tipo de pintura dentro del acervo de los museos públicos gracias a sucesivas donaciones de coleccionistas estadounidenses.²⁷⁷ En ese país el contexto era tan diferente que la figura de Carrillo Gil decrecía al cruzar la frontera, ahí el coleccionismo privado era un fenómeno social ampliamente aceptado y practicado y las instituciones públicas colaboraban de manera activa para fomentarlo.

En la primera gran exposición itinerante dedicada a Orozco en Estados Unidos, 1952-1953, la cuarta parte del material exhibido, alrededor de 50 obras, era propiedad de Carrillo Gil, con lo que su colección gozó de un periodo de buena difusión internacional como conjunto y no sólo como piezas aisladas. Sin embargo, la crítica especializada no fue del todo positiva:

Gran parte de esta exposición [...] forma parte de una colección privada mexicana perteneciente al Dr. Alvar Carrillo Gil. Cualitativamente es desigual. El Museo de Arte Moderno y el Instituto de Arte de Chicago se cuentan entre las instituciones que adquirieron ejemplares espléndidos. Y hay otras colecciones norteamericanas que pudieron haber hecho más nutrida esta retrospectiva, aún cuando hay menos esplendor en pedir prestado en casa que en el extranjero.²⁷⁸

Poco después se desató la censura contra la exposición al aplicar a Orozco, a inicios de la Guerra Fría y en pleno macartismo, el terrible anatema de comunista. Esto ocasionó cambios imprevistos por la reticencia de las autoridades de California a cumplir con la programación e incluso amagar con cancelarla. Carrillo Gil intervino en la polémica —como lo hizo en un sinnúmero de ocasiones más— con todo el poder que le daba el hecho de ser el dueño de una parte importante del material exhibido y amenazó con retirar sus obras ante la cancelación de la exposición en la Universidad de California (UCLA) y el traslado de la exhibición a Pasadena. Russell H. Fitzgibbon, profesor de la UCLA, escribió un artículo en donde afirmaba que Orozco había sido un pintor comunista, ante esto, Carrillo Gil envió un telegrama de protesta a Kenneth Ross, Director del Departamento Municipal de Arte, con copia a Millier, periodista de *Los Ángeles Times*.²⁷⁹

No obstante, quien lideró la defensa de un Orozco no comunista en Estados Unidos no fue el mexicano, sino el también coleccionis-

ta MacKinley Helm.²⁸⁰ Como si la descalificación a Orozco fuera una ofensa personal, el yucateco adoptó el rol de enérgico defensor de un connacional, incursionó en la política exterior como embajador cultural sin nombramiento oficial del gobierno mexicano y suplió, una vez más, a los burócratas culturales del Estado que, hasta donde tengo conocimiento, no reaccionaron ante la polémica.²⁸¹

Más allá de esta anécdota, es evidente que fuera de las fronteras nacionales la figura de Carrillo Gil fue poco conocida, a pesar de sus sucesivos intentos promocionales. Prácticamente no existió posibilidad alguna de alcanzar el reconocimiento internacional de que gozaban coleccionistas estadounidenses como una Peggy Guggenheim²⁸² para el arte moderno o un Walter Arensberg para el arte mesoamericano.²⁸³ No sólo se debió a la diferencia en el monto de su fortuna personal, sino también al adverso contexto mexicano para el coleccionismo de arte; la condición de México como periferia artística podría aportar algunas otras explicaciones; ésta es una discusión que no es posible incluir en este libro.²⁸⁴

Regresando al entorno nacional, ante cualquier malentendido que objetara su perfil o enturbiara su prestigio, Carrillo Gil reaccionaba rápidamente. Tal es el caso de una carta que envió al director de *Excelsior* como respuesta a un artículo en el que se hablaba de cierto inversionista, que no coleccionista de Orozco y no se registraba el nombre del aludido.²⁸⁵ Refrendar la distancia entre su pasión por Orozco y las ganancias económicas que sus posesiones podrían generarle en el caso de una hipotética venta, era un asunto de vital importancia para él.

Años después de este episodio, Carrillo Gil volvió a enviar una carta en su defensa pública ante los rumores que ponían en duda la legitimidad de su patrimonio, en especial sobre su conjunto de arte prehispánico se le acusaba de propiciar el saqueo. En su defensa, argumentó que lo había adquirido en el mercado interno y que se trataba de una serie donada con antelación al gobierno mexicano. Para desagraviarlo y refrendar que no había ningún tipo de cuestionamiento por su parte, el crítico de arte Antonio Rodríguez lo comparó con un coleccionista prestigiado, Diego Rivera, quien, como es sabido, se especializó en la colección de piezas mesoamericanas. Tal equiparación dio lugar a una acalorada defensa del coleccionismo:

Establezcamos la diferencia entre un Rivera que invierte toda su fortuna en coleccionar piezas antiguas para donarlas a la nación, y los comerciantes que saquean al país o son cómplices de los saqueadores para hacer negocio. Coleccionistas como el doctor Carrillo Gil que reúnen obras de arte con sacrificio, para exhibirlas en instituciones culturales y para donarlas, al fin, a su pueblo, sólo deben merecer nuestro respeto.²⁸⁶

Todo indica que esta exhortación fue desatendida por muchos de sus congéneres.

En 1949 ocurrió un incidente que revela la desconfianza que suscitaba la campaña de publicidad de un coleccionista privado en torno a sus selecciones artísticas: al pintor Héctor Xavier, por sus habilidades como dibujante, le fue permitido hacer un boceto del rostro de Orozco poco después de morir; según su testimonio decidió no vender el dibujo a Carrillo Gil porque le “repugnó” el hecho de que distribuyera propaganda del primer volumen del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil* entre los asistentes al funeral. Por este acto, que él consideró oportunista, rompió con el acuerdo de entregarle el dibujo a pesar de que necesitaba el dinero y de que su trabajo adquiriría prestigio al ser comprado por un *connaisseur* como Carrillo Gil. Pensó que el yucateco había esperado la muerte de Orozco para iniciar la venta de su catálogo.²⁸⁷

Dejando de lado la discusión de si ese acto publicitario de Carrillo Gil fue pertinente o no,²⁸⁸ es necesario aclarar que el libro aunque tiene fecha de edición de 1949, salió de la imprenta ya avanzado el año 1950. No tengo indicios de que esta edición se planeara para coincidir con el fallecimiento del artista,²⁸⁹ incluso su inesperada muerte frustró diversos proyectos que el coleccionista había propuesto a Orozco. Considero éste uno de los muchos malentendidos públicos sobre las acciones de Carrillo Gil.

NOTAS

¹ Nació el 6 de julio de 1898, hijo del comerciante Virgilio Carrillo López y de Candelaria Gil. En el archivo del Registro Civil de Opichén se conservan datos de varias generaciones de las familias Carrillo y Gil en donde se hace constar que se dedicaban tanto al comercio como a las labores agrícolas.

² Carrillo Gil narró en entrevista: “Soy de un pueblito del sur de Yucatán que se llama Opichén y está a cuatro leguas de las ruinas de Uchumul, antiguas ruinas mayas. Allí nací de una familia muy pobre que lo era más porque estaba compuesta

- por quince hermanos” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, s.f., AFCG, 20 p.).
- 3 “Era un pueblo que vivía exclusivamente del cultivo de la tierra. Un pueblo muy explotado porque no tenían manera de llevar sus productos a Mérida para venderlos, totalmente aislado a sólo 50 km [de Mérida]” (*idem*).
 - 4 Aunque Carrillo Gil afirmó que una rebelión los orilló a dejar Opichén, la única registrada en esa región ocurrió en 1911, cuando él tenía ya dos años de estudiar en Mérida. Los levantamientos de 1911 ocurrieron debido al fraude electoral a favor de Pino Suárez, candidato apoyado por Madero para la gubernatura de Yucatán; debido a su nombramiento como vicepresidente de la República abandonó el puesto y eligió a su cuñado como sustituto, quien ganó formalmente las elecciones y se convirtió en gobernador constitucional. Ante tales imposiciones surgieron rebeliones en diversas zonas del estado.
 - 5 En el AFCG se conservan algunas constancias de estudios: certificados de 1° y 2° año de enseñanza primaria superior del Instituto Literario de Yucatán, Mérida, julio de 1910 y 1911; certificado de 2° año de preparatoria del Instituto Literario de Yucatán, Mérida, julio de 1913.
 - 6 En la segunda década del siglo XX, Gamio escribió: “Nuestros abogados, médicos, ingenieros, arquitectos y otros profesionistas [...] salen de la escuela llevando el título como un pendón en la lucha por el peso. Literalmente puede decirse que cambian por dinero los conocimientos adquiridos” (*Forjando Patria*, p. 151).
 - 7 Constancia de examen de grado de la Escuela de Medicina y Cirugía, Mérida, 18 de diciembre de 1924 (AFCG).
 - 8 Constancia de haber cursado el 1° año en pediatría durante 1925 expedida por la antigua Facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional (AFCG). En épocas anteriores a 1925 los pediatras mexicanos se especializaban en Francia, preferentemente, y en Estados Unidos (Ávila y Frenk, “Apuntes para la historia de la pediatría en México desde la Independencia hasta nuestros días”, p. 343).
 - 9 Nombramientos del Departamento de Salubridad General de la República: “Jefe de la Delegación, Médico Encargado del Dispensario de los Servicios Sanitarios en los Estados y Territorios”, 1° de febrero de 1927; y “Sanitario de Tercera, Jefe del Servicio Antilarvario”, 1° de enero de 1928. Según hace constar Urzáiz, Carrillo Gil se convirtió en Delegado Sanitario Federal en Mérida el 1° de marzo de 1927 (“El doctor Alvar Carrillo Gil, médico pediatra”, p. 84). Uno de los últimos puestos que desempeñó en Mérida fue el de Médico Auxiliar del Servicio de Higiene Infantil, nombramiento del 1° de enero de 1935 (AFCG).
 - 10 Solís, “La pediatría en los estados de la República: Yucatán”, p. 391. Erróneamente en la *Enciclopedia Yucatanense*, t. X, p. 174, se consigna: “Pediatría. En nuestro medio una de las especialidades más antiguas. Es cierto que desde tiempo atrás hubo médicos generales que la ejercieron con buen éxito, pero nunca en forma exclusiva. Cabe al Dr. Alvar Carrillo Gil el mérito de ser el primero que tomó un curso de capacitación en el extranjero y se constituyó en especialista”. Como consta en la documentación del AFCG, la especialidad de pediatría la cursó en la Universidad Nacional, en la Ciudad de México, entre 1925 y 1926; regresó a Mérida a ejercerla. Fue hasta 1930-1931 que viajó a París para asistir a ciertos cursos pediátricos que complementarían su formación.

- ¹¹ Aunque los “primeros pediatras ejercieron con dignidad y éxito la profesión [...] no hicieron escuela”, esa cualidad fue la que distinguió a Carrillo Gil de sus antecesores. Por testimonios biográficos he podido constatar que contribuyó de manera fundamental en la profesionalización de la especialidad en la Universidad de Mérida. El doctor Acevedo-Ruiz, presidente fundador de la Sociedad Yucateca de Pediatría, escribió en 1947: “Alvar Carrillo Gil fue el iniciador en Yucatán de la pediatría como especialidad. Me enorgullezco de haber sido alumno suyo. Todavía tengo en los oídos el recuerdo de su palabra bien documentada cuando me inició en el estudio de su ciencia predilecta. Todavía tengo el recuerdo de sus métodos y disciplinas de estudioso. Me enseñó a amar a la niñez y sobre todo a comprenderla” (“La Sociedad Yucateca de Pediatría y su función social”, p. 155).
- ¹² Nombramiento de Jefe del Servicio de Infancia del hospital “O’Horan”, Mérida, 11 de febrero de 1928. Nombramiento de Profesor Interino de la Cátedra de Clínica de Pediatría que correspondía al 5º año de estudios de la Facultad de Medicina y Cirugía, Mérida, 5 de enero de 1928. El 7 de marzo de 1930 la Universidad Nacional del Sureste expidió ratificación del interinato (AFCG).
- ¹³ Certificados de la Facultad de Medicina de la Universidad de París, 2 y 16 de agosto de 1930 (AFCG). La tradición de estudiar la carrera de medicina o una especialidad en el exterior del país, estaba muy arraigada en Mérida; la mayoría viajaba a La Habana y los que tenían mayores posibilidades económicas estudiaban en París. Así, la decisión de Carrillo Gil no fue un hecho aislado ni en su estado natal ni en su época (Ávila y Frenk, *op. cit.*, pp. 338-339).
- ¹⁴ En 1929 Carrillo Gil se casó con Carmen Tejero (1911-1976), de padres yucatecos aunque radicados en el Distrito Federal. Perteneían a la clase media. El suegro de Carrillo Gil se desempeñaba como empleado bancario. Del matrimonio nació la única hija de la pareja quien recibió también el nombre de Carmen, aunque extraoficialmente siempre utiliza el de “Gaby”.
- ¹⁵ A este tema dedicó numerosos artículos en los cuales denunció de manera vehementemente la pobreza como causa primigenia de la desnutrición. La selección de este tema indica su compromiso social y cierta conciencia política. En 1935 Carrillo Gil escribió: “El problema económico es la base de todas estas enfermedades por hambre, y su solución no está a nuestro alcance. La educación de las clases laborantes en materia de nutrición infantil es tal vez la clave del tratamiento profiláctico y debe ser organizada y estimulada por las autoridades de higiene y educación, en forma de intensa propaganda escrita y hablada en las escuelas, en los espectáculos públicos y en las reuniones y mítines político-educativos. Pero nuestra indolencia es tal que nos volvemos pesimistas, conociendo la incuria de las autoridades para toda labor educativa” (*Dos enfermedades por carencia en Yucatán*, 1935, p. 58).
- ¹⁶ Urzáiz, *op. cit.*, p. 85.
- ¹⁷ La polémica fue narrada por el doctor Urzáiz: “Su lucha antilarvaria [del doctor Carrillo Gil] a través de la vigilancia impuesta, fue incesante y nada fácil. La ignorancia era mucha y anidaba lo mismo en los hogares humildes que en las esferas de la llamada alta sociedad. Esto le acarreó diversos problemas y hasta alguna polémica pública; tal fue el caso con un señor dizque de buena ralea que tenía un

predio en la calle 53, cuyo aljibe no llenaba las condiciones que exige la más elemental higiene. La protesta abierta en las páginas de los periódicos por dicho señor, contra la puesta en sus aguas de unos pececillos que las limpiaran de larvas, tuvo caracteres de gesta” (*ibid.*, p. 86).

- ¹⁸ El pediatra Solís escribió que Carrillo Gil: “Fue autor de varios y muy completos trabajos sobre xeroftalmia, pelagra, beri-beri, escorbuto y otros cuadros de desnutrición y dejó una imborrable huella a su paso” (“Breve resumen histórico sobre la evolución de la pediatría en Yucatán”, p. 5).
- ¹⁹ Véase *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, pp. 83-111, 124-129 y 137-142.
- ²⁰ El doctor Urzáiz, en el artículo que dedicara a la labor de Carrillo Gil en Yucatán, le adjudicó la autoría del proyecto hospitalario, aduciendo que no fue nombrado director por razones políticas. No existe documentación que fundamente tal aseveración. Dicho proyecto se inscribió dentro de una iniciativa originada en la capital de la República mexicana a través de la Asociación Nacional de Protección a la Infancia que implicó la apertura de numerosos centros especializados en diversas zonas pobres del país (Urzáiz, *op. cit.*, pp. 89-90; Gómez, “La atención al niño enfermo a partir de la Independencia”, p. 314; *Enciclopedia yucatanense, op. cit.*, pp. 175-176).
- ²¹ Dice el doctor Urzáiz: “Es difícil encontrar las razones que propiciaron la partida del Dr. Carrillo Gil en 1936. Gozaba de prestigio y respeto, su condición económica era estable a esas alturas y el porvenir le sonreía. Me atrevo a suponer que el medio le quedaba chico a sus aspiraciones” (*ibid.*, p. 91).
- ²² Carrillo Gil, “Mejoras al hospital O’Horan”, p. 4.
- ²³ Oficios del Departamento de Psicopedagogía y Médico Escolar, Secretaría de Educación Pública, 9 de octubre de 1939, 2 de noviembre de 1939 y 26 de octubre de 1939 (AFCG). En agosto de 1938 se encontraba dando consulta para niños en el Centro de Asistencia Infantil de Azcapotzalco, hasta que fue trasladado, en agosto de 1939, a otro centro ubicado en la calle de Vértiz (oficios de la Dirección General de Asistencia, 15 de agosto de 1938 y 11 de agosto de 1939, AFCG).
- ²⁴ Entre 1938 y 1939 Carrillo Gil trabajaba como médico escolar y además daba consulta pública en centros de asistencia infantil, atendía también su consultorio privado (Carrillo Gil, “Homenaje. Dr. Alfonso G. Alarcón, el hombre”, 1964, pp. 248, 250-251; entrevista a Carrillo Gil, *op. cit.*).
- ²⁵ Debo mencionar que en lo relacionado con las empresas del doctor Carrillo Gil no he contado con ningún material documental, en parte, porque al parecer en el AFCG no se conservaron después de la venta de sus acciones, además de que estos laboratorios ya no existen.
- ²⁶ Al final de su vida, Carrillo Gil quiere dejar constancia de que el abandono del ejercicio de la medicina fue por el arte, además de demostrar su preocupación social y artística. En una entrevista, Pérez Vizcaíno resume la información que le proporcionó: “Once años de ejercer la profesión y de contemplar los sufrimientos de muchos niños, algunos incurables, lo resolvieron a retirarse de la profesión; eso, y la inquietud artística, que cuando se apodera de alguien termina por ab-

sorberlo por completo” (“Arte y Medicina”, AFCG, 1 p.). Tal discurso es contradictorio: su sensibilidad social debía inspirarlo a comprometerse más con la pediatría y no a abandonarla.

²⁷ Cabe mencionar que el citado doctor, amigo de Carrillo Gil en los años sesenta, fue director-fundador del Hospital Infantil del IMAN, creado en 1970 por decisión presidencial (Ávila y Frenk, *op. cit.*, p. 367).

²⁸ No sólo como empresario sino también como ciudadano, Carrillo Gil dejó muestras claras de su preocupación por la amenaza que implicaba el predominio de las empresas extranjeras para la soberanía nacional. Sus selecciones artísticas, en especial en cuadros como *Nación pequeña* (Orozco, 1946) así lo indican. En el aspecto cultural denunció sistemáticamente el saqueo del patrimonio cultural y su comercialización internacional.

²⁹ Durante la Segunda Guerra Mundial la reorientación hacia las zonas de combate de los productos de la industria farmacéutica internacional favoreció el inicio de la fase de sustitución de importaciones en México. Dicho proceso continuó en el gobierno de Miguel Alemán, 1946-1952 (Medin, *El sexenio alemánista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, p. 120).

³⁰ Aunque ninguno de los médicos entrevistados lo señaló, Fernando Gamboa comentó que: “Fue justamente él [Carrillo Gil] quien lanzó al mercado la famosa aspirina para niños” (“carta a Sylvia Pandolfi”). Si tal como lo declara Gamboa, el yucateco fue quien introdujo a México el popular medicamento, Carrillo Gil se equipararía a un personaje literario bosquejado por Carlos Fuentes, en donde un empresario siriolibanes fue apodado “el Aspirina Ayub” justo porque basó su fortuna en la venta de medicamentos. A ese personaje, Fuentes lo imagina “creando fábricas farmacéuticas cuando todas las medicinas gringas dejaron de llegar y se produjeron más baratas en México, introduciendo aquí las sulfas, la penicilina”. No obstante, el perfil del yucateco es diametralmente opuesto al del personaje creado por el novelista (*Los años con Laura Díaz*, p. 370).

³¹ Ya consolidada la empresa, a mediados de los años cincuenta, el doctor prácticamente se retiró, aunque la venta de sus laboratorios ocurrió una década después. Desligarse del perfil de industrial fue un fenómeno que no vivió Carrillo Gil como ente aislado, sino que también formó parte de un proceso de alcance nacional. Las condiciones que le fueron favorables para su desarrollo empresarial, décadas después desaparecieron, lo que propició que para 1972, dos años antes de su muerte, la industria farmacéutica estuviera dominada por cuatro empresas mexicanas y seis extranjeras, es decir, se invirtieron los papeles con relación a la primera mitad de los años cuarenta (Carrión y Aguilar, *La burguesía, la oligarquía y el Estado*, p. 129; Puga, “Empresarios y política en México”, pp. 195-196).

³² Como carta de presentación y de identificación pública, Carrillo Gil escogió su colección de arte: “La identidad social es la apuesta de una lucha en la cual el individuo, en tanto que es un objeto potencial de categorización, no puede responder a la percepción parcial que lo encierra en una de sus propiedades, más que poniendo delante, para definirse, lo mejor de ellos y, más generalmente, luchando por imponer el sistema de enclasmiento más favorable a sus propiedades o, in-

- cluso, para dar al sistema de enclasmiento dominante el contenido más adecuado para poner en valor lo que es y lo que tiene” (Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, p. 486).
- ³³ “El fin de la administración de Cárdenas (1934-1940) fue también el fin de la fase revolucionaria de México y el inicio del desarrollo de una burguesía nacional industrial y de la burguesía burocrática que controla al gobierno” (Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, p. 47). Un nuevo grupo empresarial surge al concluir la fase armada de la revolución —“no es una herencia del Porfiriato ni un grupo conservador ligado a los viejos terratenientes”— pero se consolida hasta 1940, en parte gracias a “la más o menos fácil sustitución de importaciones en el marco de una política siempre favorable a los empresarios” (Aguilar “La oligarquía”, pp. 111 y 113). Sobre el proceso de sustitución de importaciones de los años cuarenta véase Puga, *op. cit.*, p. 194.
- ³⁴ Medin, *op. cit.*, pp. 32, 41, 104-107 y 118-119; Reyes Esparza, “La burguesía y el Estado”, pp. 32-33.
- ³⁵ Bourdieu explicó que en cuanto más poder económico se acumula, se acrecienta la libertad en muchos más aspectos de la vida (Bourdieu, *op. cit.*, p. 52).
- ³⁶ Hay una larga tradición de médicos que se interesan por el arte. Durante una entrevista a un médico coleccionista muy importante en París, jefe de la Clínica Endocrinológica de París, Gilbert Dreyfus, le preguntan: “¿Por qué los médicos son aficionados al arte?” y el doctor responde: “Porque igual que los artistas, aman la vida y les da horror la muerte” (Siclier, “Les hommes de l’art”, octubre de 1971, reproducido en *ibidem*, p. 292).
- ³⁷ Pearce, *On Collecting. An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, p. 238; Baekeland, “Psychological Aspects of Art Collecting”, p. 208.
- ³⁸ Hasta hace unas décadas, existía la tendencia entre los coleccionistas de iniciar sus acopios en la infancia, abandonar esa práctica durante la adolescencia y la primera juventud, y reiniciar a una edad madura cuando ya cuentan con dinero y estabilidad social, pero aún conservan un espíritu aventurero y audaz. A inicios del siglo XXI los tiempos se han acortado y surgen importantes coleccionistas antes de la medianía de edad.
- ³⁹ Bourdieu, *op. cit.*, p. 52. El arte es un tipo de trofeo, poseerlo es un triunfo (Baekeland, *op. cit.*, p. 210).
- ⁴⁰ Frente a su origen social, pobreza, padre campesino y pequeño comerciante, Carrillo Gil siempre enarbó su condición de universitario anteponiendo el título de doctor a su nombre, a pesar de haberse retirado alrededor de los 30 años de la práctica pediátrica. El término “origen social” está tomado de Bourdieu (*ibid*, p. 11).
- ⁴¹ “Lo que los individuos y los grupos invierten en el sentido particular que dan a los sistemas de enclasmiento comunes, mediante el uso que hacen de ellos, es infinitamente más que su interés en el sentido ordinario del término, es todo su ser social, todo lo que define la idea que se hacen de ellos mismos, el contrato primordial y tácito por el que se definen como ‘nosotros’ con respecto a ‘ellos’, a los ‘otros’, y que se encuentra en el origen de las exclusiones (‘eso no es para noso-

- tros') y de las inclusiones que operan entre las propiedades producidas por el sistema de enclasmamiento común" (*ibid.*, pp. 489 y 52-53).
- ⁴² García Canclini acepta el concepto de "diferencia" de Bourdieu pero lo complementa con el de "compartir" (*Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, p. 45).
- ⁴³ "No sólo el amor, sino también el poder, se hace visible. Todo ayuda en esto: los emblemas de la jerarquía y de otros actos de fuerza propuestos simbólicamente, no en menor lugar la apariencia personal, la presencia del portador de poder superior" (Luhmann, *Poder*, p. 75).
- ⁴⁴ Inés Amor, la galerista "más famosa y conocida de México", llevó a un escritor estadounidense a conocer a Carrillo Gil, quien hace la siguiente descripción: "Vive en una casa moderna, con un jardín detrás de un muro de diez pies de alto; va a su oficina en las mañanas y el resto del tiempo pinta 'abstractos bastante atractivos'; su figura es la de un luchador de peso medio y tiene una apreciación rápida de todas las artes, desde la escultura maya hasta trozos de madera que por la acción del mar se pulen y adquieren cualidades estéticas." (Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, p. 169).
- ⁴⁵ Sobre los conceptos de "confort burgués" y "estilización de la vida" véase Bourdieu (*op. cit.*, pp. 16, 53 y 295). Con ironía, Price ha descrito el estereotipo del conocedor como: "La imagen de un caballero impecable, bien nacido, bien educado y bien vestido, de conducta discreta, confiado y de juicios mesurados y, por sobre todo, de un hombre de supremo buen gusto. Sería legítimo aducir que algunos de los atributos citados no deben incluirse, en rigor, en una definición mínima del conocedor. Teóricamente es posible que haya un conocedor del arte mal vestido, pero esa imagen rebasa la tolerancia de nuestra imaginación y, de hecho, hay relativamente pocas personas que se consideren a sí mismas 'conocedores' auténticos [...] y que no usen trajes a la medida o viajen en primera clase" (*Arte primitivo en tierra civilizada*, p. 23).
- ⁴⁶ "Existe un anhelo de singularización en las sociedades complejas. Gran parte de dicho anhelo se satisface individualmente mediante la singularización privada. En ocasiones, el anhelo de singularización adopta las proporciones de un hambre insaciable de colección" (Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", p. 108).
- ⁴⁷ Carrillo Gil quería adjudicarse algunas de "las categorías fundamentales de la percepción dominante del mundo social" —lo brillante, lo visible, lo distinto y lo distinguido— (Bourdieu, *op. cit.*, p. 480). Una periodista que entrevistó a Carrillo Gil se declaró incapaz de jerarquizar entre sus posesiones y su personalidad: "Sin saber qué admirar más: lo que nos mostró de su valiosa y considerable colección, sus cuadros propios, esculturas [prehispánicas en el jardín], su residencia, el boscoso jardín con gigantes y enanos vegetales, o su gentileza" (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ⁴⁸ Appadurai, "Introducción: las mercancías y la política del valor", p. 57.
- ⁴⁹ En cuanto a la "utilidad", Renfrew explica que "el 'provecho' de tales objetos valiosos es despertar admiración, indicar prestigio y funcionar como artículos es-

- peciales. Semejante utilidad es difícil de medir o cuantificar” (“Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica”; *ibid.*, p. 206).
- ⁵⁰ Bourdieu usa el término “recién llegados” para oponerlo al de “herederos” (*op. cit.*, p. 17).
- ⁵¹ “Al residir en la diferencia la identidad social, es con respecto a lo más próximo que representa la mayor amenaza, como se afirma la diferencia” (*ibid.*, p. 489).
- ⁵² Carrillo Gil le informó a una periodista que fue en París donde empezó no sólo a acercarse al arte, sino a tener deseos de coleccionarlo. Es necesario recordar que por esas fechas no tenía riqueza ni la posibilidad de vislumbrar que la tendría; era un hombre joven, sin conocimientos artísticos, que residía en Mérida y que practicaba la medicina (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ⁵³ A pesar de lo allí consignado, el impresionismo fue un movimiento por el que Carrillo Gil no mostró especial interés (Cardona Peña, “Figuras: ACG”, AFCG, 1947). Su propia versión del origen de su actividad como coleccionista la repitió en cuanta entrevista se le realizó. En una de ellas, elaborada muchos años después de la citada, se dice: “En 1937, residiendo en París, tuvo ocasión de admirar las obras de los grandes impresionistas que, en aquel tiempo, no habían tenido la enorme importancia actual”. La fecha de 1937 para su estancia en París es incorrecta. Al explicar que allí Carrillo Gil descubrió a los impresionistas, antes de que fueran reconocidos, la intención es llamar la atención hacia el “buen ojo” que ya desde esos años caracterizaba al yucateco (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ⁵⁴ “Soy un antiguo *amateur* que ha visto muchas pinturas en los museos y en los libros” (Carrillo Gil, “Nota explicativa”, 1954).
- ⁵⁵ Bourdieu, *op. cit.*, p. 16.
- ⁵⁶ El investigador Olivier explica que desde el siglo XVIII se definió el concepto *amateur* de manera independiente al de coleccionista y al de *connoisseur*. Un *amateur*, aunque emplea tiempo y dinero en su afición por las artes plásticas lo hace de manera diferente a un coleccionista, quien invierte primordialmente en la adquisición de objetos artísticos (*Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, pp. 2 y 39). A su vez, el sociólogo Baudrillard explica que la diferencia entre ambos es que el *amateur* ama a los objetos “por su encanto diverso y singular” y el coleccionista ama a los objetos “en función de su sucesión en una serie” (*El sistema de los objetos*, p. 100).
- ⁵⁷ El concepto de *amateur*, tal como se entiende actualmente, difiere de la tradición francesa en la que, alrededor del siglo XVIII, los *amateurs* tuvieron un rol vital en la configuración de doctrinas estéticas, ya que los primeros intentos de realizar estudios artísticos fueron elaborados por ellos mismos y demandaban la preservación de las “obras maestras” y su exhibición como parte del “tesoro nacional” y, además, se erigieron como intermediarios entre los pintores y el público (Baudrillard, *ibid.*, pp. 9-10 y 246).
- ⁵⁸ Olivier explica que desde el siglo XVI, en un diccionario, se consigna que un *connoisseur*, del latín *sapere*, es un hombre del cual se puede pedir consejo (*ibid.*, p. 39).

- ⁵⁹ Para consumir arte, en tanto mercancía de lujo, es necesario adquirir conocimiento en dos sentidos: “El conocimiento —técnico, social, estético y demás— que acompaña a la producción de la mercancía, y el conocimiento que acompaña al consumo apropiado de la mercancía” (Appadurai, *op. cit.*, p. 60).
- ⁶⁰ Olivier, *op. cit.*, p. 35. “Existe un anhelo apasionado por vivir en el mundo del arte que incita a querer penetrar en las obras. Este anhelo se expresa intensa y claramente, por ejemplo, en Diderot: la pintura que ama le provoca un anhelo por penetrar en el espacio que el cuadro crea. Actitud enteramente diferente a la del *connaisseur*, éste se encuentra tan apegado a la calidad técnica de la obra que sueña sobre el arte y el artista, pero no sobre la cosa misma. ‘Se mantiene siempre fuera de la escena, nunca se incorpora a ella’. Diderot, en cambio, quiere meterse dentro” (Galard, “Estetización de la vida: abolición o generalización del arte?”, p. 640). En este sentido, Carrillo Gil es, a un mismo tiempo, un *amateur* y un *connaisseur*.
- ⁶¹ “La acumulación de un capital cultural [...] sólo puede ser adquirido al precio de una especie de retirada fuera de la necesidad económica”. Esto es, si se tiene el problema económico resuelto es posible dedicarse a aprender arte (Bourdieu, *op. cit.*, p. 51).
- ⁶² En entrevista, una galerista de Nueva York, Marian Goodman, explicó que el proceso que siguió Carrillo Gil es común entre coleccionistas: “Coleccionar es aprender, definitivamente. Ésa es una de las cosas más excitantes del coleccionar. Es un fascinante proceso de educación y una gran fuente de placer. En cierta medida, los coleccionistas dependen de la información que la galería les da. También pueden y deben buscar más fuentes. Coleccionar amplía nuestros horizontes. La curiosidad es algo maravilloso” (Kartofel, “Coleccionismo, un camino de rosas y espinas” p. 30).
- ⁶³ La recepción cultural también se conoce como *hábitos culturales*: “disposición duradera adquirida por la reiteración de un acto”, cursivas del autor (Teixeira, “Práctica cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, p. 408).
- ⁶⁴ Por ejemplo, en 1956, Carrillo Gil viajó a Europa exclusivamente para asistir a una exposición conmemorativa por el 350 aniversario del nacimiento de uno de sus pintores más admirados, Rembrandt, del cual formó una colección de gráfica. Una nota de la sección social de una importante revista de la época reseña una cena en casa de Carrillo Gil y su esposa, a invitación de la pareja formada por su única hija la señora Carmen Carrillo y su yerno Armando Sáenz, para despedirlos en vísperas de su viaje. Entre los asistentes se encontraban Inés Amor, Susana Gamboa, Andrés y Alfa Henestrosa, Angélica Arenal y Siqueiros (Frasquita, “Comadres”, en *Hoy*, 21 julio 1956).
- ⁶⁵ La biblioteca que conserva el MACG y que proviene de la colección privada del yucateco, indica que al leer los libros acostumbraba subrayarlos, fecharlos e incluso poner un comentario general al final. Por ejemplo, del libro de Ceferino Palencia sobre Picasso, lo que subraya son las citas textuales de Cézanne, Braque, Millet, Picasso y Baudelaire. En la última página escribió: “3 de marzo de 1949. Malo. Rúbrica” (Palencia, *Picasso*).

- ⁶⁶ Es una práctica común. Por ejemplo, Sigmund Freud, coleccionista de objetos arqueológicos, se mantenía al tanto de los descubrimientos, leía cotidianamente sobre el tema y formó una biblioteca especializada (Marinelli, “Las pasiones arqueológicas de un analista”, p. 48).
- ⁶⁷ Se trataba, en su mayoría, de catálogos o libros donde la obra tenía una importancia primordial y sólo en un texto introductorio se proporcionaban datos sobre la formación de la colección por ejemplo, *French and Other Modern Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr.*; *French Paintings from the Chester Dale Collection*; *Lois and Walter Arensberg Collection*.
- ⁶⁸ Bourdieu explica que hay dos formas básicas de adquirir conocimientos culturales: una que inicia desde la infancia; y la otra —que es el caso de Carrillo Gil— que empieza durante la vida adulta y se caracteriza por ser un “aprendizaje tardío, metódico y acelerado” (*op. cit.* p. 63).
- ⁶⁹ “La colaboración entre ‘expertos’ del mundo del arte, comerciantes, productores, académicos y consumidores, forman parte de la economía política del gusto” (Appadurai, *op. cit.*, p. 64; Sánchez de Horcajo, *Sociología del arte. Los museos madrileños y su público*, p. 29).
- ⁷⁰ Bourdieu, *op. cit.*, pp. 84 y 281.
- ⁷¹ “Ver y hablar se solicitarán uno al otro, se prestarán sus potencialidades” (García Canal, *Foucault y el poder*, pp. 90, 86-87).
- ⁷² “La capacidad de discernir (o más precisamente de tener discernimiento) es sin duda la habilidad más esencial del conocedor” (*ibid.*, p. 30).
- ⁷³ “Rechazo de cualquier especie de *involvement*, de adhesión ingenua, de abandono ‘vulgar’ a la seducción fácil y al entusiasmo colectivo” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 33).
- ⁷⁴ Olivier, *op. cit.*, pp. 42, 141-148.
- ⁷⁵ Es por ello que en el inventario de su colección enlistó con términos genéricos las piezas, sin entrar en detalles técnicos se registraron sólo como dibujos, grabados y litografías. Además, Helen Escobedo atestigua que cuando se montaron exposiciones con gráfica de la colección Carrillo Gil en el MUCA, fue necesario contratar un experto para elaborar la ficha, ya que los datos técnicos proporcionados por el coleccionista no eran correctos.
- ⁷⁶ Bourdieu, *op. cit.*, p. 24.
- ⁷⁷ Para no dejar dudas sobre la autenticidad de su colección, referente a las falsificaciones de la obra de Orozco, Carrillo Gil afirmaba: “No deja de ser una gran satisfacción para mí que todas las obras reproducidas en el catálogo de la colección hubieran sido cuidadosamente revisadas por el señor Orozco”. Se refiere al vol. 1 del catálogo que Orozco revisó meses antes de morir. El aviso pretende también garantizar el valor económico de su colección (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, 1953, p. 231).
- ⁷⁸ Inés Amor atestiguó: “Gente como Marte R. Gómez o Licio Lagos siempre llevan o llevaban sus cuadros a expertos como Justino [Fernández] o como yo antes de comprarlos. En mayor medida que los críticos de arte o los pintores, las gentes que llegan a saber más sobre los cuadros son quienes los manejan, como yo” (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, p. 109).

En esto coincide un escritor que estuvo involucrado en el mercado del arte y que en una novela relata su experiencia (Vicent, *La novia de Matisse*, pp. 156-157).

⁷⁹ Perito: “quien desempeña el papel de árbitro público en materia de autenticidad” (Spoonner, “Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental”, p. 247). Carrillo Gil explicó el método que seguía en cuanto a la autenticidad de las piezas: “No debe uno fiarse mucho de las personas que ofrecen en venta un cuadro; cuando el autor vive siempre es útil consultarle antes de comprar una obra; si el autor ha muerto lo mejor es consultar a los expertos en su obra. Por lo que se refiere a obras de extranjeros lo mejor es comprarlas directamente a los artistas o a las galerías autorizadas por ellos; y en cuanto a obras antiguas extranjeras el mejor consejo que puedo dar es: ¡no comprarlas!” (“Un falso Van Gogh y otros”, 1949).

⁸⁰ Uno de los prejuicios más difundidos acerca del conocedor es sobre su incapacidad de explicar las bases de sus criterios. En los textos escritos por Carrillo Gil es posible observar que adolece de esta deficiencia.

⁸¹ “El propio Morelli no se veía a sí mismo como un historiador del arte en sentido estricto, con todas sus implicaciones estéticas y hermenéuticas. La actitud de Morelli resultaría determinante en la consagración de esa curiosa categoría intelectual que constituye la llamada *connaissanceurship*: la condición del ‘experto’ en arte, libre de todo compromiso académico, pero apoyado en la experiencia propia, en la familiaridad con las obras mismas y en un refinado, inefable, presuntamente infatigable ‘ojo crítico’” (Yvars, “La formación de la historiografía”, p. 143).

⁸² “Se convertiría luego en representante principal de esta figura ambivalente, a mitad de camino entre el diletante, el ensayista, el crítico de arte, el historiador y, en el caso de Berenson, el *adviser* [consejero] en materia de compras” (*ídem*).

⁸³ Friedländer escribió: “El verdadero conocedor no se limita a la contemplación pura, sino que, a su manera y en un sentido espiritual, participa activamente de la creación y, en cierto modo, practica el arte” (*ídem*). Friedländer “pertenece a la generación de Wölfflin y Berenson y su valor se confirma por su aproximación a la obra de arte que considera como ‘*connaissanceur*’ (experto). Desconfiando de la ‘*wissenschaft*’ (ciencia) y de la ‘*forschung*’ (búsqueda), da una importancia tan grande al contacto intuitivo como al conocimiento histórico” (Diccionario *Larousse de la pintura*, p. 736).

⁸⁴ Olivier, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵ Este libro de Venturi, trascendental en su época, publicado originalmente en 1936 en Estados Unidos, fue traducido al francés en 1938 con lo que se hizo accesible para Carrillo Gil que leía ese idioma. Venturi escribió: “Durante el transcurso del siglo XIX y las primeras décadas de nuestro siglo, siguieron dándose contribuciones esporádicas y fragmentarias, aunque no por ello menos importantes, que filólogos, arqueólogos y conocedores, sobre todo alemanes e italianos, han aportando a la crítica” (*Historia de la crítica de arte*, pp. 42-43).

⁸⁶ Según Bourdieu, ser “conocedor” es “un ‘arte’, una habilidad práctica que [...] no puede ser transmitida exclusivamente mediante preceptos o prescripciones, y cuyo

aprendizaje supone el equivalente del contacto [...] repetido con las obras culturales y con las personas cultivadas” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 64).

⁸⁷ Reed, *Orozco*, p. 326.

⁸⁸ Foucault, *Obras esenciales, Estrategias de poder*, p. 310.

⁸⁹ “He padecido esa ‘enfermedad incurable’ y fatídica del coleccionismo: tengo una colección importante de obras de Orozco, de Siqueiros, de Rivera y cosas aisladas de casi todos los artistas mexicanos de ahora; tengo también una selecta colección de grabados de los mejores artistas contemporáneos y una biblioteca de obras ilustradas modernas de excepcional calidad artística” (Carrillo Gil, “Nota explicativa”, *op. cit.*).

⁹⁰ Citado por Kartofel, *op. cit.*, p. 14. Aunque no cuento con datos que avalen que Carrillo Gil conocía esta equiparación, considero que el hecho de que entrecumple la frase “enfermedad incurable” puede obedecer a que era una cita que estaba usando en su propio texto.

⁹¹ Panza di Biumo, “Las motivaciones del coleccionismo”, pp. 91-92.

⁹² Carrillo Gil, por su profesión de pediatra, utilizó el lenguaje del médico para aludir metafóricamente a su afición por coleccionar: inició con la compra de dibujos de formato pequeño, piezas con las que quedó “realmente intoxicado” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, [1967], 20 p. AFCG). Incluso, el uso del término “enfermedad” para describir una obsesión no se circunscribe al mundo del arte, por ejemplo, Goethe comparó su imperioso deseo de conocer Italia también con un padecimiento; para remediar esa “irresistible necesidad”, el poeta viajó a Italia en 1786. Goethe: “Estos últimos años llegó a ser en mí una especie de enfermedad de la que únicamente podía curarme la vista y la presencia” (citado por Furió, *Sociología del arte*, pp. 379-380).

⁹³ Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 9.

⁹⁴ La pasión que un coleccionista siente por un objeto puede llegar a extremos de locura o enfermedad; no obstante, en algunos casos puede mantener un bajo perfil (Danet y Katriel, “No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting”, p. 225).

⁹⁵ Para Molnar, “aventurero” y “coleccionista” son sinónimos; por ello, asevera que Freud no comenzó a coleccionar en 1896 como compensación por la muerte de su padre, sino por la búsqueda de descubrimiento y aventura, lo que tiene dimensiones infantiles y fantásticas que lo llevan al mismo tiempo al escape, la independencia y la riqueza, alejándolo de la esfera familiar (“El amor del coleccionista por la aventura”, pp. 41-42).

⁹⁶ En las colecciones es visible la tensión entre racionalidad y pasión. La racionalidad está presente, por ejemplo, en el equilibrio que los coleccionistas buscan entre el precio de un objeto y su calidad o rareza; racional es también la búsqueda de obtener mayores ganancias con la venta de alguna de sus posesiones o de realizar una mejor inversión financiera en sus selecciones. Al mismo tiempo, coleccionar es sentir una gran pasión. Los coleccionistas se ‘enamoran’ de los objetos a tal grado que no pueden resistirse a comprarlos cuando los descubren; tales piezas recibirán sus cuidados y devoción (Danet y Katriel, *op. cit.*, p. 222).

- ⁹⁷ Del Conde ha escrito que sin obsesión no hay coleccionista y que es la compulsión la que determina la adquisición (“Los ímpetus de coleccionar”, p. 21).
- ⁹⁸ Frérot registró que Carrillo Gil “compraba los Cuevas por lotes”, lo que en esencia es falso, pero refleja el tipo de rumor que sobre el coleccionismo compulsivo de Carrillo Gil se propagaba en los años sesenta y setenta. En realidad, sólo en una ocasión adquirió casi toda la obra de Cuevas exhibida en la galería Riggs-Sargent, pero esto no volvió a repetirse en las exposiciones posteriores que se realizaron en la Galería Proteo (*El mercado del arte en México*, p. 76). No obstante, Carrillo Gil sí compró lotes de otros artistas como Gunther Gerzso, Luis Nishizawa, Alfonso Michel, y Wolfgang Paalen, entre otros.
- ⁹⁹ Si bien escribió que coleccionar era una manía “que padezco tan placenteramente”, lo que predomina en el texto es una evaluación negativa sobre su afición. Tal vez el contexto explique su vacilación, escribió esto en un catálogo donde presentaba por primera vez su propia producción plástica; es probable que por ello haya enfatizado el placer estético que le producía pintar y prefirió, de cierto modo, desligarse de su coleccionismo. Así, al asumirse como pintor, Carrillo Gil pretendió reconvertir su imagen pública para que los demás lo concibieran principalmente como artista: “Hace muchos años que me interesaban indirectamente las artes plásticas, una prueba de ello es que he padecido esa ‘enfermedad incurable’ y fatídica del coleccionismo”. Como coleccionista su inclinación por el arte había sido *indirecta*, al convertirse en pintor se transmutó en un interés *directo* (“Nota explicativa”, *op. cit.*).
- ¹⁰⁰ La estrategia de Carrillo Gil no es inédita. Si “el deseo es subjetivo, vago, impreciso, impalpable”, la legitimidad de coleccionar se hará en términos de necesidad, “que es objetiva, material, dura” y, por tanto, es “digna de ser comprendida, codificada”. Con esto, lo que estaba encubriendo era su deseo de cultura: “La cultura, como el arte, es una cuestión de deseo más que de necesidad. No habrá tanto una necesidad de cultura como un deseo de cultura” (Teixeira, *op. cit.*, pp. 364-365).
- ¹⁰¹ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, 20 pp., AFCG. Carrillo Gil relaciona enfermedad con locura igual que otros, por ejemplo, Blanco, en un artículo de divulgación, afirmó que el poeta romántico alemán Novalis considera “la enfermedad como una locura del cuerpo” con la aclaración de que “no afirma que sólo el cuerpo sano es razonable, sino que la enfermedad, al ser una locura, va más allá de la razón” (“Filosofía de la enfermedad”, p. 49).
- ¹⁰² El yucateco hizo hincapié en sus esfuerzos por formar su colección: “En 1937 el doctor Carrillo Gil comenzó [...] a experimentar los primeros síntomas de lo que él llama ‘psicosis del coleccionista’ y adquiriendo a veces con *sacrificios* dibujos, acuarelas, óleos, grabados, inició lo que hoy se puede calificar de fabulosa colección de obras de arte”, cursivas mías (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ¹⁰³ La estrategia funcionó con algunos integrantes del ambiente artístico mexicano. El crítico Antonio Rodríguez escribió que el *sacrificio* de Carrillo Gil por comprar y exhibir bienes artísticos era digno del mayor respeto (“No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!”, p. 9).

- ¹⁰⁴ “Nunca me imaginé que al adquirir estas dos pequeñas cosas del artista [Orozco] comenzaría a sufrir las torturas del coleccionismo en obras de arte, una de las más costosas manías que se puede sufrir, sobre todo tratándose de obras de alta calidad y precio relativamente elevado” (Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, *op. cit.*, p. 185).
- ¹⁰⁵ Después de 1967 declaró: “Coleccionar es un vicio. Un vicio que yo no tenía. Traje la iniciativa para crearlo de Europa, a donde necesariamente fui a estudiar un año, especializándome en pediatría. Allí tuve la oportunidad de ver unas exposiciones de Daumier y Delacroix” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, 20 pp., AFCG). Es común que un coleccionista equipare coleccionar con una adicción; los adictos buscan consuelo mediante la reiteración de una actividad ritualizada. Si ser adicto se considera una condición negativa, se legitima y acepta cuando a la compulsión se le coloca la etiqueta de coleccionismo. Algunos estudios han demostrado que las sensaciones que experimenta el coleccionista son parecidas a la euforia y depresión causada por algunos químicos (Belk, “Collectors and Collecting”, p. 319).
- ¹⁰⁶ En los últimos años de vida activa, Carrillo Gil sostuvo el siguiente diálogo en una entrevista: “Ella— Dr. Carrillo, ¿quiere usted decirme qué es un coleccionista? Carrillo— Pero señorita... hay muchos tipos de coleccionistas. Ella— Dr. Carrillo, yo quiero saber qué es un coleccionista por usted, yo quiero saber qué es usted exactamente. Carrillo— Bueno, resulta... es una psicosis. Ella— ¿De dónde proviene esa psicosis? Carrillo— No sé decirle” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, 20 pp., AFCG). En otra entrevista, también con una mujer y probablemente por la misma época, de nuevo se refiere a su coleccionismo como “psicosis” (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ¹⁰⁷ Sobre los aspectos benignos de coleccionar, como brindar placer y alegría, véase Panza di Biumo, *op. cit.*, pp. 75-98; Kartoffel, *op. cit.*, pp. 12-41; Brown, “Notes on the Formation of my Collection”, pp. 40-47; Baekeland, *op. cit.*, pp. 205-219).
- ¹⁰⁸ Si bien son escasas las referencias que Carrillo Gil hizo a su coleccionismo en tanto placer personal y goce íntimo, tampoco abundan las quejas o el énfasis en una connotación negativa. Es en sus exhibiciones públicas donde externa su satisfacción por el acervo formado. También Freud comparó su coleccionismo con su “adicción” a fumar puros. Esta segunda afición —que legitimaba diciendo que sin fumar no podía escribir— le provocó cáncer de mandíbula (Davies, “Un mundo de ensueño: La colección de antigüedades de Sigmund Freud”, p. 36).
- ¹⁰⁹ “Dado que el sentido y el valor mismos de un bien cultural varían según el sistema de bienes en el que se encuentran insertos [...], pueden ser unas propiedades culturales muy prestigiosas como manifestaciones de audacia y libertad” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 86).
- ¹¹⁰ La legitimidad es “eficacia simbólica” de la obra de arte (*ibid.*, p. 84).
- ¹¹¹ Marcelo Pacheco, “Introducción”, p. 20.
- ¹¹² Las luchas por la legitimidad, según Bourdieu, son aquellas que buscan “transformar o invertir las jerarquías establecidas por medio de la legitimación de un campo

o de un género aún ilegítimo [...] por la rehabilitación de autores menos considerados o no tomados en consideración, etcétera. O también imponer un nuevo modo de apropiación, vinculado con un nuevo modo de adquisición” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 85).

¹¹³ Aunque el perfil de coleccionista de Carrillo Gil sí demuestra esto, no es un culto irracional. El yucateco coincidiría con Furió quien argumentaba que: “La novedad y, aún más, el culto a la novedad, no es garantía de calidad” (*op. cit.*, pp. 247-248).

¹¹⁴ Las “artes en vía de legitimación [...] ofrecen un refugio y una revancha a aquellos que, al apropiárselas, hacen la mejor aplicación productiva de su capital cultural (sobre todo si éste no está escolarmente reconocido en su totalidad) atribuyéndose el mérito de poner en duda la jerarquía establecida de legitimidades y beneficios” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 86).

¹¹⁵ Para los fines de este libro he dejado fuera las ideas de Carrillo Gil con relación a la modernidad y vanguardia del arte mexicano de su tiempo. Sólo deseo apuntar que se inscribirían dentro de lo que Reyes Palma ha estudiado: “La noción vanguardista del arte como progreso tendía a separar el ámbito estético de su referente natural o corpóreo, escindirse de la vida ritual, religiosa, o política. En la concepción cultural prevaleciente, ser moderno implicaba cortar el vínculo con la tradición, permitir el flujo del espíritu innovador bajo la égida del sello individual, empeñado en construir su propia tradición de lo actual: afirmación en la historicidad de lo inestable y lo cambiante” (“Otras modernidades, otros modernismos”, t. III, p. 30).

¹¹⁶ El referente para Carrillo Gil era el arte europeo, pero no el contemporáneo sino el histórico. Aunque se mantenía actualizado sobre el desarrollo artístico de su época y, por tanto, se percataba que la “capital del arte” se estaba trasladando de París a Nueva York, aceptó tardíamente al expresionismo abstracto como la vanguardia de mediados de siglo. Así, su mirada, en los años cuarenta y cincuenta, seguía fija en el continente europeo, concretamente en los países del bloque occidental, ya que cuestionaba el realismo socialista por ser una corriente oficial impulsada por los gobiernos del bloque socialista (Carrillo Gil: “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, 1958, pp. 1 y 11; “Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los EU. La expresión artística de norteamérica compete con la Escuela de París y causa sensación en Europa”, 1958, p. 6; “Carta abierta a José Luis Cuevas”, 1960, p. 8; “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, 1960, p. 7).

¹¹⁷ Bourdieu, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁸ Esta línea genealógica la señaló en el folleto de la exposición homenaje *Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*. En el mismo folleto, el crítico Paul Westheim emitió opiniones similares.

¹¹⁹ Carrillo Gil no coleccionó piezas que le parecieran folkloristas, como podrían ser las pinturas y dibujos de indígenas con alcatraces que Diego Rivera pintara en grandes cantidades, principalmente para consumo de turistas estadounidenses.

¹²⁰ Con tales objetivos, Carrillo Gil toma distancia de cierto coleccionismo nacionalista que había predominado desde el siglo XIX. Por ejemplo, Felipe Sánchez Solís,

- muerto en 1882, pugnó por la formación de un arte y una literatura nacionales, buscó dar a conocer el arte mexicano en ámbitos internacionales para que esas piezas “despierten en el extranjero la curiosidad por nuestra historia” (Sánchez Arteche, “Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís”, p. 82).
- ¹²¹ El anexo que se encuentra al final de este libro contiene un listado de las piezas que formaron la colección Carrillo Gil.
- ¹²² Eder, “Introducción”, pp. 12-13.
- ¹²³ Baudrillard explicó: “Uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el límite una serie total, lo que es el proyecto consumado”. Compara la colección con un *harem*: su “encanto es el de la serie en la intimidad [...] y de la intimidad en la serie” (Baudrillard, *op. cit.*, pp. 98 y 101).
- ¹²⁴ “Satisfacción serial: no cualifica, se basa en la sucesión, proyecta en extensión; compensa por la repetición una totalidad que no se puede alcanzar” (*ibid.*, p. 119).
- ¹²⁵ Baudrillard las llamó *series instrumentales*: “En virtud de la integración discontinua a series, disponemos, en sentido propio, de los objetos, los poseemos. Éste es el discurso mismo de la subjetividad y los objetos son un registro privilegiado, pues interponen entre el devenir irreversible del mundo y nosotros, una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad, una franja del mundo que nos pertenece, dócil a la mano y a la inteligencia” (*ibid.*, p. 107).
- ¹²⁶ Los objetos son las entradas a una enciclopedia secreta (Benjamín, *Das Passagen-Werk*, pp. 274 y 280).
- ¹²⁷ La rigurosa selección que hizo Carrillo Gil de la obra de Orozco giraba en torno a si era “expresionista” o no. Dice González Mello: “En los años cuarenta Orozco hizo muchas, muchísimas obras picassianas y Carrillo Gil pensó que eso no era de calidad, no era importante. Lo que pasa es que eso contradecía lo que él pensaba de Orozco, entonces simplemente no lo compró”. En su clasificación, Carrillo Gil coincidía con Westheim (*Pensamiento artístico y creación*, pp. 212-217 y 242-249). De hecho, el crítico de origen alemán murió antes de escribir el libro sobre Orozco que durante mucho tiempo había planeado realizar. González Mello no cree que a Orozco se le pueda clasificar como expresionista, al menos no del tipo de expresionismo practicado por los artistas agrupados por *Die Brücke* (“Orozco frente al nacionalismo mexicano”, pp. 109-121).
- ¹²⁸ El periodo al que corresponde la mayor cantidad de obras de Siqueiros, en la colección Carrillo Gil, es aproximadamente entre 1946 y 1952. Fuera de estos años, en pocas obras él encontró trabajos que podría haber calificado de “expresionistas”. Destaca la descripción de un “Autorretrato” realizado en 1961, durante el primer año de encarcelamiento de su autor, el cual describió Carrillo Gil de la siguiente forma: “Retrato perdurable, tremendo, con un *rictus* de agonía física y mental, [...] es lo más impresionante, lo más doloroso y amargo que puede verse en esta exposición” (“*El retrato mexicano en Bellas Artes*”, 1961, pp. 6 y 8). Es destacable que en el libro que Nelken escribió sobre el expresionismo mexicano, la crítica también dedicó especial atención a esta pieza: “Es, este *Autorretrato* de David Alfaro Siqueiros, realizado en maravillosa superación de sus circunstancias, una de

las obras sobresalientes del expresionismo mexicano y, por extensión, del universal de Kokoschka” (*El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, p. 35).

¹²⁹ En lo que toca al conjunto de piezas de Rufino Tamayo que formaron parte de las colecciones de Carrillo Gil, fueron especialmente seleccionadas dentro de los años en que el oaxaqueño trabajaba en Nueva York, obras que Nelken ha registrado como “antes relacionadas con las tendencias expresionistas que con ninguna otra” (*ibid.*, p. 39).

¹³⁰ La fascinación del coleccionista por lo que consideraba el “expresionismo mexicano”, lo llevó a adquirir la obra de dos jóvenes artistas en la década de los cincuenta, porque le parecía que demostraban su continuidad. El entusiasmo mostrado por Carrillo Gil reveló cuánto le significaba el descubrir obras, en especial dibujos, de Cuevas y Nishizawa, cuando pensaba que una vez muerto Orozco y concluida la fase “expresionista” de Siqueiros, tal cosa no le volvería a ocurrir. Fue en 1953 que Carrillo Gil compró los trabajos de Cuevas pertenecientes a la serie *Mujeres del siglo XX, la prostitución*, temática desarrollada entre 1953 y 1955, en la que encontraba clara influencia de Orozco quien había trabajado temas similares a inicios de su carrera en la serie *La casa del llanto*. Carrillo Gil declaró: “José Luis Cuevas ya está colocado en la vía del expresionismo, género que llevó a tan profundas resonancias el gran artista mexicano José Clemente Orozco. Y por ser una promesa en este campo, es muy grato saludar a José Luis Cuevas con entusiasmo y esperanza” (*Diario del Sureste*, Mérida, 14 de marzo, 1954; Valdés, *José Luis Cuevas*, pp. 25-26; Cuevas, *Gato macho*, p. 70).

¹³¹ Raquel Tibol ha notado que el yucateco tuvo mucho interés por Nishizawa cuando hacía dibujos expresionistas. Prácticamente fue la obra exhibida en una sola exposición la que adquirió Carrillo Gil. Nishizawa explicó que éste compró una exposición completa de dibujos que se exhibió en el Salón de la Plástica Mexicana y difundió tales piezas mediante una exposición que organizó, allí fue cuando se conocieron. Después de esto, sólo un dibujo suelto le compró al artista. A decir de Rodríguez Prampolini, éste es el periodo en el cual es evidente en la obra del artista la influencia de Orozco: “En lo que respecta a la figura humana, la admiración por J.C. Orozco es insoslayable, aunque muy pronto por temperamento y sensibilidad se alejará del pintor jalisciense y emprenderá un camino menos trágico y adolorido” (*Luis Nishizawa. Naturaleza exterior, naturaleza interior*, pp. 20-21).

¹³² Dice Lionel Richard: “Mal podríamos considerar el expresionismo como un fenómeno meramente estético. Es inseparable de la crisis que sufre la sociedad alemana a principios de siglo”, y se caracteriza por la pretensión de encontrar el “elemento natural del hombre, su verdad interior y su capacidad de emoción”, la decisión de ir más allá del tema o la anécdota para alcanzar “una verdad humana universal”, centrar su interés en la intencionalidad de la obra y no en la forma, la intención de transformar el orden existente y cierto individualismo “que da prioridad al impulso creador” (*Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, pp. 15, 18-24).

¹³³ Paul Westheim, en su búsqueda por todo aquello que le recordara al expresionis-

- mo, tomó distancia de la producción de artistas como Rivera, actitud semejante a la adoptada por Carrillo Gil (Eder, *op. cit.*, 1964).
- ¹³⁴ Rodman, en un libro diseñado por Tamayo, escribió que dos artistas habían sido los más importantes en la colección Carrillo Gil: Tamayo y Orozco, pero que con la venta de los trabajos del pintor oaxaqueño, que el estadounidense hace ascender a 75, se reforzó la presencia de Orozco. Considero que el escritor exagera en cuanto a la cantidad de piezas; es probable que la información la haya obtenido mediante rumores infundados, propalados incluso por el propio Tamayo (*op. cit.*, p. 169).
- ¹³⁵ Aunque el conjunto más prestigiado de la colección Carrillo Gil era el de Orozco, no sólo por ser el más numeroso, no significaba que el yucateco adquiriera toda la producción del jalisciense; por ejemplo, la señora Amor informó que dentro de las piezas clasificadas como “invendibles”, porque “se pasaban ahí [en la GAM] buena parte de su vida”, se encontraba un lote “con pinturas de caballete de Orozco muy relacionadas con las figuras de sus murales”. Esto sucedió justamente en los años en que Carrillo Gil formaba la parte medular de su colección de obras de Orozco, lo que indica que las conoció pero prefirió no adquirirlas (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 21-22).
- ¹³⁶ Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bidet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, 15 de enero de 1961, p. 10.
- ¹³⁷ “Nunca es posible escapar por completo a la jerarquía objetiva de las legitimidades” (Baudrillard, *op. cit.*, p. 86).
- ¹³⁸ Por ejemplo, *La loca* de Anguiano, recuerda en algo a Orozco.
- ¹³⁹ *Baile revolucionario*, óleo/tela; *Baile revolucionario*, dibujo a tinta (inventario de la colección Carrillo Gil). La señora Amor sólo registró que Carrillo Gil tenía el dibujo y no uno de los óleos: “La hermana de Goitia tiene [...] un boceto a la acuarela con el *Baile revolucionario*, un óleo del mismo tema que junto con el óleo de la colección Cano, el de ‘Luna arroyo’, y el dibujo de Carrillo Gil, hacen cinco” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 70).
- ¹⁴⁰ Jean Charlot, *Familia*, óleo, 1946; y *Niños*, acuarela, s.f. (catálogo de la exposición *Treinta años de pintura en México*). Sin mayores datos en el inventario de la colección Carrillo Gil se registraron como *Madre e hijo* y *Tres niños*.
- ¹⁴¹ Las piezas son: *Niño con sombrero de cinta roja*, óleo/tela, 41 x 30; y *Madre e hija*, acuarela/cartón, 57 x 76. Ambas fueron exhibidas como colección de Armando Sáenz y esposa, yerno e hija de Carrillo Gil (catálogo de la exposición *Obra pictórica de Jean Charlot*).
- ¹⁴² *Muerte*, anilina/papel de china, 73 x 40 cms; y *Cristo*, anilina/papel, 73 x 48 cms (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁴³ *Ídem*.
- ¹⁴⁴ Véase catálogo de la exposición *Pintura mexicana contemporánea*.
- ¹⁴⁵ En el folleto de creación del Museo Frida Kahlo se explica: “La institución depositaria del Fideicomiso Diego Rivera y su Comité Técnico expresan pública constancia de gratitud, igualmente al Sr. Dr. don Alvar Carrillo Gil, quien ha hecho

- obsequio al museo de un retrato de Frida Kahlo, pintado al óleo por el pintor Roberto Montenegro. Dicha donación ha quedado incorporada al inventario del fideicomiso, con los ejemplares del acta respectiva de entrega al Delegado Fiduciario” (p. 20).
- ¹⁴⁶ *Paisaje*, óleo, 1929. *Cantos al barroco* es una caseína/tela, 1956, se exhibió como propiedad de Carrillo Gil en Moysén, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, 1971. Estas piezas no fueron entregadas al MACG. “Maqueta para realización del mural en mosaico veneciano, en el edificio Reaseguros Alianza”, 1953 (catálogo de la exposición *Retrospectiva de Carlos Mérida*).
- ¹⁴⁷ Una carpeta con 27 serigrafías de 1944 y otra con grabados de Carlos Orozco Romero, fueron localizadas en la BMACG.
- ¹⁴⁸ *Cristo llorando por los ángeles*, grabado, 1945; y *Desnudo*, óleo/tela, 1946 (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁴⁹ *Mosaico marino*, cera, 1953 y *Circo y cazador de mariposas* (*ídem*; véase también AGAM).
- ¹⁵⁰ *Mujer bailando*, óleo/papel; y *Las tejedoras*, óleo/tela (*ídem*). Los aguafuertes llegaron al MACG.
- ¹⁵¹ *Poseída*, se registró como óleo/masonite, 1942; y *La bruja y su nieto* (inventario de la colección Carrillo Gil), en otra parte lleva el título de *La posesa* (catálogo de la exposición de *Pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*).
- ¹⁵² *Guajes* o *Los guajes* (*Bules 2*), tempera (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁵³ *Paisaje*, Atl-colors, exhibido como colección Carrillo Gil en la exposición *Treinta años de pintura en México*, *op. cit.*
- ¹⁵⁴ *Músicos ambulantes*, 1941 (inventario de la colección Carrillo Gil). De este autor también se conservan en el MACG diez grabados de *Estampas de la Revolución Mexicana*, 1947.
- ¹⁵⁵ *Peluquero*, s.d. (*ídem*).
- ¹⁵⁶ *Costureras*, dibujo/papel, 1935 (*ídem*).
- ¹⁵⁷ *El soldado*, litografía; y *Desnudo*, s.d. (*ídem*).
- ¹⁵⁸ *Soldador*, s.d. (*ídem*).
- ¹⁵⁹ Debido a que son muchas carpetas, varias piezas están repetidas; se encuentran trabajos de Ignacio Aguirre, Luis Arenal, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Fernando Castro Pacheco, Jesús Escobedo, Antonio Franco, Arturo García Bustos, Julio Heller, Leopoldo Méndez, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Pablo O’Higgins, Everardo Ramírez, Mariana Yampolski, Alfredo Zalce, y Leopoldo Méndez. “El Taller de la Gráfica Popular había venido utilizando las carpetas temáticas sobre algún tema político, partiendo de la tradición de Posada; usaba grabados impresos en papel barato para una máxima distribución a bajo precio. Se dirigían a un público de masas y por ende escogieron técnicas tales como el grabado al linóleo y la litografía, por su capacidad de reproducción rápida y en cantidad. Evitaban el color (utilizando en cambio papel de colores), no por razones estéticas o filosóficas [...] sino con el interés de ahorrar tiempo y dinero” (Goldman, *op. cit.*, pp. 106-107).
- ¹⁶⁰ Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 81.
- ¹⁶¹ *Ibid*, pp. 20, 25 y 30.

- ¹⁶² Nishizawa explicó que sólo un dibujo suelto seleccionó Carrillo Gil después del lote de más de 30 piezas adquirido en conjunto; es probable que el dibujo comprado al final, de fecha posterior, sea el único que se conserva en el MACG (“Sin título”, *gouache*, tinta/papel, 1964).
- ¹⁶³ De ellos, solamente dos tienen título: *Paisaje*, carbón/papel, 1959; y *Gatito*, tinta/papel, 1963. De los 38, 27 tienen fecha: de 1959 y 1964, 1; de 1960, 4; de 1961, 3; y de 1963, 18. Los hay desde carbón/papel, *gouache* y tinta/papel, tinta y acrílico/papel, tinta/papel, acrílico/papel y temple/papel.
- ¹⁶⁴ En 1969, el coleccionista declara en entrevista que por esas fechas sus colecciones incluían numerosas caricaturas de Picheta (Tibol, “Se dispersa la colección Carrillo Gil”, pp. 7-9). Las obras de este artista no se registraron oficialmente como parte de la donación-venta para la constitución del MACG, sino que en la biblioteca de dicho recinto, a finales de los ochenta, se encontraron dos carpetas. En total son 31 grabados de 1847.
- ¹⁶⁵ Carrillo Gil escribió de Picheta: “Fue para su época un excelente y distinguido grabador en madera y en piedra, cuyo mérito más grande fue el de ser precursor de este tipo de arte en Yucatán; los asuntos que trató fueron de crítica social y política, y hubieran sido válidos en cualquier lugar o país del mundo” (“Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán”, 1954, pp. 1 y 4). Paul Westheim coincidió: “Fue el primer grabador que se dedicó francamente al estudio del pueblo y de este venero sacó la vitalidad de su labor. Urgieron a ello las apremiantes demandas características del periodismo satírico. En su obra desfilan el político, el obeso burgués, el triste burócrata, la coqueta, el dandy, la ‘mestiza’, el globo aerostático, la hamaca tropical” (citado por Orosa, *Picheta*, pp. 35-36).
- ¹⁶⁶ *Cortadores de henequén*, óleo/tela, 59.5 x 50.5 cms, 1944 (inventario de la colección Carrillo Gil). Como *Henequén* fue exhibido este óleo y registrado como colección Carrillo Gil en la exposición *Treinta años de pintura en México*. Además, dentro de las carpetas de *Estampas de la Revolución Mexicana*, de Zalce, llegaron al MACG 32 grabados; también cuatro piezas más realizadas en colaboración con Leopoldo Méndez. Cabe aclarar que en realidad se trata de objetos duplicados. En entrevista, Zalce comentó que estas carpetas se vendían por medio del Taller de la Gráfica Popular y los artistas participantes no tenían injerencia en su distribución y venta.
- ¹⁶⁷ En 1940 Zalce recorrió Yucatán, Campeche y Quintana Roo, de donde salió un álbum con ocho litografías en 1945 (cédula explicativa de la *Exposición Alfredo Zalce, estampas de Yucatán*). Esta serie sobre Yucatán consta de innumerables dibujos y algunos óleos, además de las litografías. El viaje fue financiado por el propio creador.
- ¹⁶⁸ En 1957 Carrillo Gil incorporó este tipo de piezas a una magna exposición que con el título *Visión de Yucatán* se montó en la Ciudad de México (Carrillo Gil, “*Visión de Yucatán*”, 1957, p. 7).
- ¹⁶⁹ Los óleos, registrados en el inventario que conserva la familia Carrillo Gil, no llegaron al MACG, pero sí los 22 grabados que de este artista se incluían en la carpeta de *Estampas de la Revolución Mexicana* (véase anexo). Carrillo Gil escribió que

prefería su producción de los primeros años, 1940-1942, y que lo consideraba “el artista más profundamente yucateco” (“Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán”, *op. cit.*).

¹⁷⁰ En 1945, un año después que Castro Pacheco llega a radicar a la Ciudad de México, conoció a Carrillo Gil. A partir de allí el coleccionista adquirió su obra, escribió sobre él y lo promovió activamente. También le organizó una exposición en el vestíbulo del hotel Mérida, en la capital de su estado.

¹⁷¹ En una revista financiada primordialmente por Carrillo Gil, *Yucatán*, 1951-1953, se reprodujeron numerosas obras de Castro Pacheco, la mayoría parte del acervo del coleccionista quien se encargaba de seleccionar las obras. El artista también participó en la fundación de la Asociación Cívica Yucateca en 1951, con Carrillo Gil como presidente (*Yucatán*, núm. 3, 15 de noviembre de 1951, p. 6). En un homenaje que Carrillo Gil organizó en su casa para Antonio Mediz Bolio por su poema *Mi tierra es mía*, publicado por dicha revista, asistieron como invitados especiales Siqueiros y Castro Pacheco, este último ilustrador del poema (*Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 23). Además, en 1963 se publicó el libro *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, bajo el sello de la Asociación Cívica Yucateca y con ilustraciones del citado pintor.

¹⁷² En el inventario de la colección Carrillo Gil, aunque se dejó espacio para poner los datos de cuatro piezas de García Ponce, estos quedaron en blanco (inventario de la colección Carrillo Gil). En la exposición en la Casa del Lago en 1964 se registraron dos óleos de 1960 como propiedad de Carrillo Gil: *Pintura número 6* y *Pintura número 7* (Borrás, *Fernando García Ponce*, pp. 256-257; véase también Anexo).

¹⁷³ “No se necesita ser un profeta para aventurar que quizá pronto García Ponce se irá alejando de la abstracción geométrica para pasar a la expresión más lírica que nos descubrirá en un próximo futuro todas las potencialidades artísticas que nos revelan ya estas primeras obras del joven artista. Con esto quiero decir, ya se comprende, que esperamos mucho de García Ponce: no por otra razón me he atrevido a presentarlo con entusiasmo al culto medio artístico de nuestro país” (Carrillo Gil, “Fernando García Ponce”, catálogo de la exposición del mismo título en GAM, marzo de 1959, reproducido en *ibid.*, p.26).

¹⁷⁴ Carrillo Gil, “Prólogo”, en *Retrospectiva de García Ponce*, 1964; la muestra abarcó cinco años de trabajo, desde los bodegones de 1959 hasta los cuadros no-objetivos de 1964 (*Boletín de artes visuales*).

¹⁷⁵ Su interés por el arte abstracto no pasó sólo por el consumo de algún artista aislado, sino que predominantemente se inclinó por la realización misma de obras en esta línea, ya que Carrillo Gil se vuelca hacia la pintura desde 1950.

¹⁷⁶ Carrillo Gil, “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, 1960, p. 7.

¹⁷⁷ El crítico Ceferino Palencia calificó al doctor Carrillo Gil como “el muy concedor de arte ultramoderno” (“Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente”, p. 6).

¹⁷⁸ “Las demandas de consumo de los individuos de nuestra sociedad están reguladas

por criterios ampliamente variables de 'lo apropiado' (la moda)" (Appadurai, *op. cit.*, p. 50).

- ¹⁷⁹ "El sentido de la inversión cultural que lleva a amar siempre y sinceramente lo que es preciso amar y sólo aquello, puede ayudarse con el inconsciente desciframiento de los innumerables signos que dicen en qué momento lo que hay que hacer o no hacer, lo que hay que ver o no ver, sin estar nunca explícitamente orientados por la búsqueda de los beneficios simbólicos que aquél procura" (Bourdieu, *op. cit.*, p. 85).
- ¹⁸⁰ "Ningún límite se ha impuesto a la apetencia; la meta alcanzada engendra nuevos deseos" (Heinz, *De la obra de arte a la mercancía*, p. 86).
- ¹⁸¹ Se exhibió como propiedad de Carrillo Gil en la retrospectiva *25 años de pintura de Juan Soriano*, en el contexto de la Conmemoración del XXV Aniversario del Palacio de Bellas Artes.
- ¹⁸² Ambas piezas están registradas en un listado privado del coleccionista: *Tarde de primavera*, óleo/madera, 1944; *Las voces núm. 1*, óleo/tela, 1958 (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁸³ Aunque aquí se registra como *Tarde en primavera* (catálogo de la exposición *Pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*).
- ¹⁸⁴ *La pajarera*, 1947; *Toritos*, 1947; *Mujer con guitarra*, 1948; *Mujer leyendo*, 1948; *Bañistas*, 1956; y *El fotógrafo*, s.f. (inventario de la colección Carrillo Gil); *Niños*, 1948, exhibido en 1962 en la Galería Universitaria Aristos. De estos, al menos cuatro fueron vendidos por el coleccionista o sus descendientes: *La pajarera* y *Toritos* pertenecían en 1992 a la GAM; *Mujer en la ventana* (*Mujer leyendo*) fue propiedad del galerista Rafael Matos y después pasó a una colección particular; y *Bañista* (*Bañistas*) salió de una colección particular a la Universidad de Colima en 1996 (Debroise, Alfonso Michel. *El desconocido*; Híjar et al., Alfonso Michel. *Emoción plástica*).
- ¹⁸⁵ Una reseña de la exposición de la Galería Mont-Orendáin, de Crespo de la Serna, afirma que estas obras son una "revelación y una afirmación brillantísima de su talento, encontrando "mayor fuerza y carácter" que en sus fases previas. Descubre "parentescos lejanos, asimilados y transformados" con Gauguin, algunos *fauves*, y las primeras épocas de Tamayo y María Izquierdo. Añade: "Si se le tuviera que clasificar [...] habría que alinear su arte en los dominios del expresionismo; pero un expresionismo ya mexicano", aunque no explica qué quiere decir con esa categoría ("Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel", pp. 1 y 10).
- ¹⁸⁶ Inés Amor, "Los últimos días de Alfonso Michel", reproducido por Debroise, *op. cit.*, p. 129. Es probable que 11 de los 12 cuadros exhibidos en 1948 en la Mont-Orendáin, y que pasaron a ser propiedad de Carrillo Gil, hayan sido los siguientes: de 1947, *La copa*, *Desnudo*, *Toritos* y *La pajarera*; de 1948, *Mujer con guitarra*, *Mujer leyendo* (*Mujer en la ventana*), *Cabeza femenina*, *Mujer peinándose*, *Cabeza*, *Tres niños con alcatraces* y *Niños*.
- ¹⁸⁷ *Bañistas*, 1956; y *El fotógrafo*, s.f. (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁸⁸ Olivier Debroise sobre cuadros de la colección Carrillo Gil como *La pajarera* y *Toritos*, escribió: "Alfonso Michel asume algunos rasgos estilísticos modernos —la in-

fluencia de Cézanne, particularmente y la de la época neoclásica de Picasso— y pone estas aportaciones al servicio de un neocostumbrismo matizado de expresiones localistas” (Debroise, *op. cit.*, p. 25).

¹⁸⁹ Leonor Morales registró que en los últimos años de su vida, Paalen realizó varios viajes a Yucatán, es posible inferir que algunos de estos los realizó el pintor en compañía de Carrillo Gil, aunque la maestra Morales me informó que la viuda de Paalen, Isabel Marín, no mencionó al coleccionista entre los amigos cercanos del pintor ni la realización conjunta de viajes al sureste (*Wolfgang Paalen, introductor del surrealismo en México*, pp. 44 y 71).

¹⁹⁰ De la segunda y última exposición de Paalen en la GAM, en 1956, ya con pinturas abstractas, comentó la organizadora: “Hoy en la noche inauguro una bellísima exposición de Paalen. Me late que aquí a la gente no le va a gustar pues ya ves como son, pero la verdad es que es estupenda” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de diciembre de 1956, AGAM). Leonor Morales confirmó que los temores de la galerista se cumplieron, Paalen tuvo pocas reseñas críticas (*ibid.*, p. 68).

¹⁹¹ Octavio Paz, “Ante la muerte de Wolfgang Paalen”, p.14. Leonor Morales escribió lo siguiente sobre la tercera exposición de Paalen realizada en la galería de Antonio Souza en 1958: “En los dos últimos años de su vida, Wolfgang visitó varias veces la península de Yucatán, quedó tan impresionado de la belleza del lugar que compró la mitad de una hacienda en las cercanías de Mérida. También el paisaje influyó, como es de suponer, desde el punto de vista de la inspiración: sus últimos cuadros son la plasmación de la fauna y la flora yucateca”. De esa exhibición fue de donde Carrillo Gil adquirió varias piezas, las restantes se quedaron en la colección de la señora Marín (*op. cit.*, p. 44).

¹⁹² Quien fuera yerno del coleccionista yucateco, el actor cinematográfico Armando Sáenz afirmó que Paalen mandó llamar a Carrillo Gil poco antes de suicidarse, dejando indicaciones para que se ocupara del sepelio. Paalen dejó todo preparado: dinero, lista de trámites a realizar, etcétera, pero la maestra Morales no encontró ninguna referencia a Carrillo Gil ni en la documentación que consultó ni las personas a las que entrevistó lo mencionaron (*ibid.*, p. 71).

¹⁹³ Prueba de su relación es el óleo que el coleccionista tuvo en su poder y no entregó al MACG: *Au Dr. Carrillo Gil. Tres Amical Hommage de Wolfgang Paalen*, 1959 (Al Dr. Carrillo Gil. Muy amistoso homenaje de Wolfgang Paalen). Kloyber asevera: “Entre los pocos amigos que Paalen tenía en México destacan el médico y mecenas Alvar Carrillo Gil, el conocido coleccionista Kurt Stavenhagen y Paul Westheim”, aunque sin proporcionar las fuentes en que se basa (“Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía”, pp. 187-188).

¹⁹⁴ Romero, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, pp. 106 y 108. Mariana Frenk Westheim recuerda que era un buen escultor figurativo, aunque “nada excepcional”.

¹⁹⁵ Un catálogo de esta exposición tiene la siguiente dedicatoria del escultor: “A mi amigo Alvar Carrillo Gil, Lothar Kestenbaum, 17 de agosto de 1967” (BMACG). En 1986 expuso en el MAM; en su currículum se registraron sólo dos colecciones me-

- xicanas con obra de su autoría: las de Carrillo Gil y Hal Pape (*Lothar Kestenbaum, Mai Onno. Obra reciente*).
- ¹⁹⁶ *Figura con tres ojos*, óleo/tela, 1951; *The swan (El cisne)*, gouache/cartón negro, s.f.; *La hora del the*, óleo/masonite, s.f.; *Figura en el balcón*, óleo/tela, s.f.; y *Tres figuras*, pastel y tinta/papel, 1948 (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ¹⁹⁷ Carrington afirma que no conoció a Carrillo Gil y que no tenía noticias de que un conjunto de piezas de su autoría haya sido acumulado por el coleccionista.
- ¹⁹⁸ En escasas ocasiones Carrillo Gil hizo referencia a mujeres artistas. Un caso es cuando, al reseñar las exposiciones retrospectivas de la XXVII Bienal de Venecia, concretamente una sobre surrealismo, lamenta que no se hubieran incluido a surrealistas mexicanos o radicados aquí como Paalen, Carrington, Rahon, Kahlo. De ellos, salvo Rahon, adquirió obras (“La XXVII Bienal de Venecia”, en “México en la cultura”, *Novedades*, 17 de octubre de 1954, p. 5).
- ¹⁹⁹ Carrillo Gil adquirió al menos un óleo de Frida Kahlo: *Árbol de la esperanza*, 1944. Así se consigna en el libro de Flores Guerrero, (*Cinco pintores mexicanos*, p. 24). Este cuadro llegó a la colección del doctor a finales de los años cuarenta, ya que en 1948 aún estaba a la venta (catálogo de la exposición *Pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*). Se registró en la GAM, sin fecha, como propiedad del Hotel Belmont en Illinois, y después se anotó la pertenencia a Dolores Olmedo. En 1977 este cuadro fue revendido en Nueva York a una galería de esa ciudad, aunque a un precio más bajo del que Sotheby’s había marcado como mínimo, según lo consignó Tibol (“Riveras, Orozcos, Siqueiros, Tamayos... al mejor postor”, pp. 8-13).
- ²⁰⁰ Aunque Carrillo Gil conoció a María Izquierdo no acudió a su taller ni desarrolló una relación cercana con ella.
- ²⁰¹ Carrillo Gil adquirió dos piezas de María Izquierdo: *Naturaleza* o *Naturaleza muerta*, óleo/tela, 1946, registrado como colección Carrillo Gil en la exposición *Treinta años de pintura en México*; y *La raqueta*, 1938, cuadro obsequiado por Carrillo Gil al matrimonio formado por su hija y Armando Sáenz durante la década de los cincuenta; actualmente se encuentra en la colección de Andrés Blaisten. Tampoco se distinguió por adquirir piezas de creadoras internacionales: un ejemplo es Sonia Delaunay que se encontraba en la colección con dos serigrafías, pero sólo porque estaban contenidas dentro de la carpeta *Catorce maestros del arte abstracto*.
- ²⁰² De entre los artistas europeos, exponentes de las diversas vanguardias que se desarrollaron a principios del siglo XX, en la colección que el doctor donó al MACG, se encuentra obra gráfica y facsimilares de Jonny Friedlander (25 piezas), Stanley William Hayter y Vassily Kandinsky (más de 30 reproducciones), Paul Klee (más de 100 reproducciones), Picasso, Rodin y Georges Henri Rouault (17 obras gráficas y ocho reproducciones), Jacques Villon (cerca de 30 grabados y algunas reproducciones), Zao Wou-Ki (casi 30 obras). También varias carpetas de arte abstracto con trabajos de Jean Arp, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Auguste Herbin, Paul Klee, Franz Kupka, Fernand Leger, Alberto Magnelli, Francis Picabia, Pierre Soulages, Sophie Tauber Arp, Nelly y Theo Van Doesburg.

- ²⁰³ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 66.
- ²⁰⁴ Por ejemplo, amparado en una cita textual de Henry R. Hope —el “crítico de Braque”— afirma que las litografías de dicho artista son de la misma calidad que sus pinturas, incluso, “rivalizan a veces con ventaja, con las pinturas originales”. Es evidente que estos argumentos le sirven de consuelo porque no tenía dinero suficiente para adquirir cuadros de Braque (Carrillo Gil, “La obra gráfica de Braque”, 1963).
- ²⁰⁵ Con ironía, en 1956 escribió la *marchande* Amor: “El señor Planten [...] vino otra vez a México con una cantidad de grabados franceses estupendos. Estos sí los hemos vendido pues aunque no los entiende nadie les suena mucho aquello de Picasso, Rouault, etcétera” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de enero de 1956, AGAM).
- ²⁰⁶ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 222.
- ²⁰⁷ Eran 49 obras entre litografías, cromolitografías, aguafuertes, aguatinas y puntas secas. Además, se exhibieron 20 carteles, 19 reproducciones y 31 libros con dibujos (catálogo de la exposición *Picasso grabador*). Cabe destacar que, como en el caso de Orozco, Carrillo Gil estaba interesado de manera integral en su obra, por lo que también se ocupa de su faceta de ilustrador de libros, tema sobre el que escribió un artículo: “Picasso ilustra la tauromaquia de Pepe-Hillo”, 1958, p. 1.
- ²⁰⁸ Carrillo Gil, “La obra gráfica de Braque”, *op. cit.* Al yucateco le ofrecieron de negocios europeos —cuya casa matriz se ubicaba preferentemente en París— 200 piezas de Braque y de entre ellas seleccionó 148; aunque es probable que haya adquirido una cantidad mayor no existe documentación. En general, el coleccionista compraba trabajos recién elaborados por Braque, aunque la información le llegaba con cierto retraso, porque era por correo; tal vez sea por ello que sólo en una ocasión adquirió una obra elaborada en el mismo año, 1958.
- ²⁰⁹ En entrevista con Tibol, Carrillo Gil declaró: “Braque es mi última locura; pero con esto ¡ya! Con disgusto mi familia ha visto cómo han estado llegando cosas de Braque” (“Se dispersa la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*).
- ²¹⁰ En el AFCG se conserva buena parte de la documentación que acredita las adquisiciones de Carrillo Gil a galerías, en su mayoría francesas, en especial de piezas de Braque y, por excepción, de Picasso y algún otro artista europeo como Chagall y Kandinski; si existe otra sección con cartas y facturas de obra picassiana no la conozco. La revisión de este material indica la total preferencia de Carrillo Gil hacia los trabajos de Braque con relación a Picasso; por ejemplo, en una ocasión se deshace del grabado *Retrato de Vollard* del artista español, a cambio de un aguafuerte de Braque. En las facturas tanto de las piezas de Braque como de Picasso se constata que los precios son similares.
- ²¹¹ La línea del “gusto” de Carrillo Gil se explica así: primigenio interés por Orozco, de quien siempre dijo que en algo seguía a Goya, a su vez, Goya sigue a Callot, así que ésta pudo ser una de las vías de su interés por coleccionar al francés (Carrillo Gil, “Jacques Callot, 1592-1635”, 1963).
- ²¹² “La exposición de Jacques Callot en la escuela de la Esmeralda, con grabados prestados por ese extraordinario coleccionista [...] Alvar Carrillo Gil [...] constituye

- un acontecimiento de nuestra vida artística que fervorosamente recomendamos a todos los amigos y estudiosos del arte” (Antonio Rodríguez, “Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda”, p. 9).
- ²¹³ Alrededor de 16 de los grabados de Daumier que Carrillo Gil poseía los publicó en la revista *Yucatán*, aunque cambiando los títulos y sin incluir ficha técnica; acostumbraba reproducir al menos uno en cada número aunque a veces incluyó dos y, además, en diferentes números repitió algunos grabados. La revista que, salvo dos emisiones quincenales, fue mensual, se publicó del 1° de octubre de 1951 al 1° de junio de 1953.
- ²¹⁴ Existen datos acerca de qué obras de Rembrandt coleccionó: en el contexto de una exposición de 1956 en el Palacio de Bellas Artes se mostraron 51 grabados originales y 158 reproducciones (catálogo de la exposición *Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, *op. cit.*, pp. A-169 y A-172).
- ²¹⁵ En la misma exposición con grabados y facsimilares de Rembrandt, además de grabados de Orozco, se mostraron dibujos y grabados de Goya, también propiedad de Carrillo Gil (*ibid.*, pp. A-172). Raquel Tibol visitó alrededor de 1966-1967 la casa de Carrillo Gil para realizar una entrevista y registró que en la colección se encontraba una “serie completa de los grabados de Goya en primera o segunda edición”. Viendo las paredes semivacías de la casa, Tibol se preguntó: “¿Cómo es posible que teniendo uno de *Los disparates* de Goya en primera edición no lo ponga de manera que despierte el interés, la envidia, la ansiedad del que entra a la casa de este guardador de tesoros?”; se respondió que las paredes no alcanzarían para colocar toda la colección (“Se dispersa la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*, pp. 7-9).
- ²¹⁶ González Mello ha destacado la atracción que sobre Orozco ejercía la obra de Rodin (*La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, p. 27).
- ²¹⁷ Carrillo Gil, “Dibujos y acuarelas de Rodin”, 1962.
- ²¹⁸ Bourdieu, *op. cit.*, p. 290. Otro coleccionista, Sigmund Freud, acude a las reproducciones en yeso cuando la pieza le interesa profundamente y no puede acceder a la original (Marinelli, *op. cit.*, p. 49).
- ²¹⁹ Inés Amor declaró: “Rodin [...] no era muy preciso para el número de sus vaciados, y yo quisiera saber de alguna ciudad del mundo donde no haya 300 o 200 de sus acuarelas” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 72).
- ²²⁰ Para Carrillo Gil estos europeos son precursores de la modernidad aunque no iniciadores directos o inmediatos. Estas no eran ideas originales de Carrillo Gil, si no eran ideas que circulaban en el ambiente mexicano; por ejemplo, Antonio Rodríguez atestiguó que Diego Rivera ya había hablado de la relación entre Posada, Goya y Callot (“Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda”, *op. cit.*, p. 9).
- ²²¹ Fueron expuestas 22 piezas propiedad de Carrillo Gil en *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, de 1962, en París. Ninguna de estas llegaron al acervo del MACG. También adquirió, como pieza aislada la *Carpeta de grabados del siglo XIX de la Academia de San Carlos*, entregando algunos ejemplares al MACG.
- ²²² Por ejemplo, véase González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, *op. cit.*, pp. 21-23.

- ²²³ El coleccionismo de piezas antiguas, mesoamericanas, por su referencia al pasado obedece en el caso de Carrillo Gil a la búsqueda de su origen y de sus ancestros. Se consume el pasado por la nostalgia de los orígenes. Estos objetos “los compran en el mercado negro ricos propietarios de residencias demasiado nuevas para su satisfacción profunda” (Baudrillard, *op. cit.*, pp. 83-96).
- ²²⁴ Salvo excepciones como Marte R. Gómez. Aunque quienes también coleccionaban medularmente arte mexicano del siglo XX, a veces incluían algunas piezas mesoamericanas, no se involucraban de manera activa, ni pública, en la lucha por su permanencia en territorio nacional.
- ²²⁵ Schöndube asevera que la exhibición de objetos prehispánicos de Rivera contribuyó al *boom* del coleccionismo de arte mesoamericano (“El Occidente: tierra de ceramistas”, vol. II, p. 83).
- ²²⁶ Carrillo Gil, “El saqueo atroz del arte maya”, 1964.
- ²²⁷ Cuando en 1955 el Estado mexicano llevó a Japón una importante exposición de arte, dentro de la cual ocupaba un lugar destacado la colección Carrillo Gil de arte moderno, el matrimonio Carrillo Gil viajó para allá acompañado de los funcionarios mexicanos y la interprete Fumiko Turu.
- ²²⁸ Carrillo Gil, “Presentación” en *Kishio Murata*, 1958, pp. 4-5.
- ²²⁹ Es notable que en el AGAM lo que predomina es la lista de coleccionistas norteamericanos y buena parte de la documentación se refiere a trámites burocráticos solicitando permisos de exportación de sus trabajos por venta previa (expediente de Kishio Murata, AGAM). Sobre la venta a otros países, en los archivos del INBA localicé autorizaciones para exportar pinturas de Murata a Estados Unidos y Japón, aunque en cantidades muy reducidas. En México, de los personajes que consumieron obra de Murata destaca Carlos Pellicer, Fernando Gamboa, Vicente Rojo y el arquitecto Luis Ortiz Macedo, según informó en entrevista la viuda del japonés.
- ²³⁰ Carrillo Gil “Presentación” en *Kishio Murata*, *op. cit.* En el capítulo tres explico en qué consistió la estrategia propagandística de Carrillo Gil para promover la obra de Murata en México.
- ²³¹ En el ya citado catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México*, se recopilaron textos de Fernando Gamboa, Antonio Rodríguez, Carrillo Gil, Margarita Nelken, Enrique F. Gual y Toby Joysmith. Fuera de estos, he logrado localizar muy pocas reseñas de exposiciones —ya no análisis críticos— sobre la pintura del japonés. Fernando Gamboa en su ensayo “El arte del Japón”, intenta ensalzar la obra de Murata y, de paso, indicar que estuvo muy cerca de ser reconocido a nivel internacional. Cita a Jacques Lassaigue, historiador y crítico de arte francés que fungió como conservador del Museo de Arte Moderno de la Villa de París: “Recibió a Murata con una acogida cálida y manifestó su interés por presentarlo en las salas del museo. Con el inesperado deceso de esta gran personalidad se suspendió el lanzamiento de Murata en Europa” (p. 26).
- ²³² *El aeropuerto*, 1958; *Extraña conversación*; *Landscape*, 1954; *The sea*; más dos óleos de 1964, sin especificar título (inventario de la colección Carrillo Gil).
- ²³³ *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México*, *op. cit.*

- ²³⁴ La dueña de la GAM le comentó al pintor Soriano: “El Dr. Carrillo acaba de llegar [de Japón] y dice que las dos exposiciones, la mía y la de Bellas Artes, tuvieron un éxito formidable. Dice que no es cierto que estuvieran bien montadas, por el contrario bastante mal, pero que todos los días había unas veinte mil personas viéndolas. Que todos los japoneses impresionadísimos con el *Mexican Art*. No tienen dinero para comprar. Los pintores de allá son muchos y malos; en industrias populares y estampas japonesas hay maravillas” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 2 de diciembre de 1955, AGAM).
- ²³⁵ Una buena parte de la colección de Tablada se perdió y destruyó cuando el ejército zapatista saqueó su casa de Coyoacán, esto ocurrió en 1914 cuando el citado grupo revolucionario llegó a la Ciudad de México. Otra parte la heredó al morir a su segunda esposa, de origen cubano, Mina Cabrera, quien parece ser que vendió prácticamente todo. Existe un indicio de que al menos algún lote de su colección fue vendido por el poeta a Carrillo Gil por una breve referencia que el poeta hace en una carta dirigida a Genaro Estrada a principios de los cuarenta. Allí, no indica por cuáles piezas el yucateco le debe dinero; es posible que se tratara de estampa japonesa o de obras de Orozco.
- ²³⁶ *Exposición de estampas de Hiroshige*, con 70 piezas pertenecientes a Tablada, fue presentada en el Palacio de Bellas Artes, del 23 de marzo al 15 de abril de 1937; el texto del catálogo lo escribió el poeta quien además dictó una conferencia.
- ²³⁷ Inagaki, “Ukiyo-e que viajaron a México”, pp. 13-14.
- ²³⁸ Carrillo Gil acostumbraba comprar en un local de Cuernavaca propiedad de un japonés, el señor Ouguri. Por la frecuente comunicación entre ambos, el coleccionista pidió a Ouguri y un familiar, el señor Kogizo, que visitaran a Murata para distraerlo cuando el pintor vivió como huésped del coleccionista en su residencia de esa ciudad.
- ²³⁹ Una periodista relata que Carrillo Gil la llevó a recorrer el jardín donde “fue mostrando los preciosos arbolitos enanos que también colecciona”; una de las fotografías que ilustran la nota presenta a Carrillo Gil en su jardín con un pie de foto que dice: “Botánico por excelencia, cultivador de plantas enanas” (Pérez Vizcaíno, *op. cit.*).
- ²⁴⁰ En la historia del coleccionismo la *Kunstammer* prelude la división entre lo natural y lo artificial y entre las ciencias y el arte (Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*; Blom, *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*; León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*; y Trabulse, “Historia del coleccionismo”, vol. 1, pp. X-XIX).
- ²⁴¹ El yucateco escribió que cuando editó el primer catálogo de Orozco, en 1949, “consideraba cerrada” la fase de acopio de los trabajos de Orozco pero después descubrió nuevas obras y continuó adquiriendo. Así expone su imposibilidad para “cerrar” su colección, al menos en cuanto a los trabajos de este artista (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, vol. 2, pp. 7-8).
- ²⁴² En el AFCG existe una sección completa que contiene correspondencia entre el coleccionista y diversas galerías europeas, en especial francesas; además, conserva

notas y facturas de compra-venta, folletos, catálogos y listas de obras y sus respectivos precios.

- ²⁴³ “El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a referentes personales, cuando dejan de ser ‘bienes’ neutrales (los cuales pueden ser poseídos por quienquiera o identificados con cualquiera), para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones y obligaciones interpersonales específicas” (Gell, “Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria”, p. 146).
- ²⁴⁴ Baudrillard, *op. cit.*, p.105.
- ²⁴⁵ Carrillo Gil “La obra gráfica de Braque”, *op. cit.*; catálogo de la exposición *Picasso grabador, op. cit.*
- ²⁴⁶ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 226.
- ²⁴⁷ Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*.
- ²⁴⁸ Pearce, *op. cit.*, p. 169. Russell W. Belk ha explicado la diversión y el placer que genera cazar y adquirir cada una de las piezas de una colección (*op. cit.*, p. 324).
- ²⁴⁹ Carrillo Gil realiza así, a título personal y para singularizarse, una actividad de la que, en términos generales, se ocupa el grupo dominante: “Los gustos de la élite tienen esta función de ‘embudo’ al seleccionar entre posibilidades exógenas, y suministrar modelos y controles políticos directos, para los gustos y la producción internos” (Appadurai, *op. cit.*, p. 49).
- ²⁵⁰ Pomian, *op. cit.*, p. 53.
- ²⁵¹ Tíbol, “Se dispersa la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*, pp. 7-9. Pérez Vizcaíno escribió: “Su mansión está convertida en un enorme almacén de cuadros, según sus palabras, ya que todas las habitaciones que no ocupan él y su esposa están dedicadas a guardar su colección. Entre ellos, y mencionando sólo unos cuantos, se cuentan 125 cuadros de Clemente Orozco, 60 de Siqueiros, 20 de Diego Rivera, 40 de Gerzso, 100 grabados de Braque” (*op. cit.*).
- ²⁵² En entrevista, el pintor que por algunos años participó en el TGP, Arturo García Bustos, asevera que Carrillo Gil: “era un hombre con sensibilidad y con inquietud artística. Me compraba cuadros, me compraba mis paisajes”.
- ²⁵³ Por ejemplo, el óleo de Siqueiros, *Retrato de Carlos Orozco Romero*, 1918, fue subastado por Sotheby’s en 1980 y adquirido para el acervo del Museo Soumaya; en la ficha de subasta se incluyó el dato de que dicho cuadro formó parte de la colección Carrillo Gil. No dispongo de ningún tipo de información que avale ese supuesto. Posiblemente se trate de un truco del mercado para dotar de mayor prestigio una pieza y con ello, elevar su cotización (Juárez, “Pieza del mes. Retrato de Carlos Orozco Romero. José David Alfaro Siqueiros”, pp. 2-5).
- ²⁵⁴ No llegó al MACG todo lo que de Orozco poseía el coleccionista, ya que se tienen registradas una mayor cantidad de obras antes de 1972. Por ejemplo, en la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, las 15 litografías exhibidas de Orozco y 4 aguafuertes, eran de Carrillo Gil y no todas se encuentran en el MACG (véase catálogo de la exposición).
- ²⁵⁵ Algunas obras de Siqueiros documentadas como “Colección Carrillo Gil” no formaron parte del acervo inicial del MACG. Por ejemplo, está registrado que prestó

- para una exposición en 1955 piezas que no están en el museo: 10 litografías de Siqueiros y siete proyectos y bocetos para murales, con títulos como *Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos*, *Patricios y parricidas*, *Tormento a Cuauhtémoc* y *Alegoría de la igualdad social en Cuba* (*ídem*).
- ²⁵⁶ Al MACG llegaron dos litografías y 15 dibujos. Carrillo Gil poseyó ejemplares de cada litografía riveriana y un número no determinado de dibujos. Por ejemplo, en 1955, exhibió 12 litografías de Rivera, todas realizadas entre 1930 y 1932, incluyendo un autorretrato que seguramente seleccionó por la calidad del dibujo ya que no sostuvo relaciones cercanas con el pintor (*ídem*).
- ²⁵⁷ Diferentes curadores del MACG, como Renato González Mello y Edgardo Ganado Kim, localizaron obras dispersas entre los libros sin estar inventariadas. Por lo general se trataba de grabados o incluso reproducciones.
- ²⁵⁸ El éxito de Murata fue tal que, en retrospectiva, había sido el artista al que más exposiciones le organizaron en la GAM, según comentario realizado por Mariana Pérez Amor, hija de la galerista Inés Amor, a la señora Murata. De hecho, en la primera exposición se vendió prácticamente todo durante la inauguración, lo que entusiasmó a la galerista y la convenció de la necesidad de negociar una segunda exhibición.
- ²⁵⁹ Los óleos de Alfonso Michel y Leonora Carrington que no fueron entregados al MACG se han cotizado muy bien desde los años setenta a la fecha.
- ²⁶⁰ Francis Haskell estudia a un coleccionista estadounidense destacando que su acervo obedece en mayor medida a qué cuadros de los artistas que le interesaban estaban disponibles en los años en que estaba adquiriendo (“El legado de Benjamin Altman”, pp. 285-286).
- ²⁶¹ Marte R. Gómez, otro coleccionista importante en México, se dirigió a Carrillo Gil en estos términos: “Nuestro gobierno [...] sabe que la colección José Clemente Orozco de usted es la más grande por el número y la mejor por la calidad” (carta dirigida a José Luis Martínez, en ese entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, con fecha del 14 de septiembre de 1966, p. 647).
- ²⁶² Un escritor estadounidense que realizó un viaje a la Ciudad de México a inicios de 1957 afirmó que la obra de Orozco formaba la columna vertebral de la colección privada más importante en México. Carrillo Gil le confirmó tal apreciación al mostrarle sólo cuadros de Orozco cuando éste lo visitó acompañado de Inés Amor (Rodman, *op. cit.*, pp. 166 y 169-170).
- ²⁶³ Antonio Rodríguez, “Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda”, *op. cit.*, p. 9. Un periodista anónimo resaltó la protección que Carrillo Gil proporcionaba a la obra de Orozco al conservarla en su acervo e impedir que saliera de territorio nacional (“Arte”, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958).
- ²⁶⁴ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239, véase el capítulo titulado “Los coleccionistas”, pp. 235-248.
- ²⁶⁵ Las ligas entre Carrillo Gil y la GAM era tan evidente para el corresponsal de *The News* en México que en una nota, en la que resume la historia de la galería, enlistada a los artistas que les había organizado exposiciones y la favorable fortuna crítica de ésta, menciona al yucateco: “We also spotted Dr. Alvar Carrillo Gil, who owns the

greatest collection of the work of José Clemente Orozco” (Pepe Romero, “Un momento”).

- ²⁶⁶ Tanto los descendientes de Carrillo Gil como la hija de Inés Amor atestiguan las frecuentes visitas de índole personal en compañía de la familia.
- ²⁶⁷ Una de las características de los coleccionistas es que sus “impulsos principales, como el prestigio social y el interés económico, casi nunca están presentes de una forma explícita en sus consideraciones [...] justifican el nacimiento de su interés por el arte [...] en términos de pasión desinteresada por la cultura, deseos de satisfacciones espirituales. Este tipo de justificaciones representan la vestidura oficial que los amantes del arte se endosan en sus relaciones con su ‘publico’ de conocedores y amigos. Esta fachada desaparece casi siempre, parcial o totalmente, ante los ‘iniciados’, es decir, en sus relaciones con los *marchands*, los críticos y los coleccionistas, ya que estas relaciones son todo lo más de carácter ‘técnico’, o sea de negocios” (Poli, *Producción artística y mercado*, p. 95).
- ²⁶⁸ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 238.
- ²⁶⁹ Justino Fernández, “Un artista y coleccionista”. Ya desde 1947, al enlistar a los coleccionistas particulares que prestaron obra para una exposición, al registrar a Carrillo Gil se anota: “Ese gran apasionado de la pintura” (Alardo Prats, “Paisaje de México”, pp. 52-55).
- ²⁷⁰ *Ídem*.
- ²⁷¹ Nelken, “La de Carrillo Gil”, 1955, p. 5-B. En otro texto Nelken se refirió a Carrillo Gil como “decididamente uno de nuestros coleccionistas de más fina sensibilidad” (“Exposiciones. La de Kishio Murata”).
- ²⁷² Anónimo, “Alvar Carrillo Gil (coleccionista)”.
- ²⁷³ Aunque Siqueiros incluye en su listado las publicaciones de Carrillo Gil, no lo acepta como crítico de arte (Castro, “El caso Carrillo Gil”, pp. 1 y 3).
- ²⁷⁴ Anónimo, “Alvar Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.* Incluso fuera del circuito cultural se sabía de su existencia: una diplomática mexicana que desde 1957 vivía en Japón escribió a Marte R. Gómez en agosto de 1966, con motivo de la boda de la hija de éste con un sobrino del doctor Carrillo Gil: “El apellido Carrillo Gil me es muy familiar. Si no mal recuerdo, hay un señor en México que tiene una colección de pinturas extraordinaria, así como grabados y estampas y multitud de objetos de arte. ¿El suegro de su niña es este señor?” (Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. II, p. 642).
- ²⁷⁵ Tal fue el caso de las charlas —con diapositivas— que ofreció en el Instituto de Arte Marion Koogler Mc Nay, de San Antonio Texas, en junio de 1958. También en México Carrillo Gil publicó artículos sobre las exposiciones que con su colección se montaban en Estados Unidos (por ejemplo, véase “Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco”, 1959, pp. 1 y 7).
- ²⁷⁶ Allí se consignó que por esos días estaba una exposición en Japón con obras de su propiedad (Anónimo, “Collector’s Choice: Orozco”, p. 36).
- ²⁷⁷ Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York se conserva un conjunto interesante de piezas de Orozco (Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX.*, t. II, p. 68).

- ²⁷⁸ Aline B. Louchheim reseña la exposición dedicada a Orozco en 1952, dividida en dos recintos: en el Instituto de Arte y en el Fogg Museum, con selección de Frederick S. Wight, director asociado del Instituto de Arte. Concluye que si bien Orozco es “el más grande de los modernos pintores mexicanos”, su primera magna exposición individual en Estados Unidos tiene deficiencias graves, especialmente en cuanto a la organización (“Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras”).
- ²⁷⁹ Carrillo Gil pidió el retiro de las 50 obras que prestó “como protesta contra la intolerancia y cretinismo regentes en la Universidad de California y en las autoridades municipales de Los Ángeles” (Millier, “Controversy Rages Over Art Exhibit Red Charges. Mexican Protest May End Showing of Orozco Paintings After UCLA to Pasadena Move”). Agravó el conflicto el hecho de que *El combate* de Orozco, uno de los cuadros prestados por Carrillo Gil para la exposición itinerante, sufriera un grave daño —una rasgadura de más de 30 cms— al regresar de Estados Unidos (Carrillo Gil, “Una lección inolvidable”, 1955, pp. 5 y 6).
- ²⁸⁰ Véase “Defendiendo al muralista Orozco”, carta enviada al editor de *Los Ángeles Times*, 13 de julio de 1953.
- ²⁸¹ Algunos pintores mexicanos, en especial los que militaban en la izquierda, como Siqueiros, Luis Arenal y otros, sí dirigieron una carta pública a las autoridades exigiendo boicotearan una inauguración en un museo de Texas en solidaridad con la censura a la exposición de Orozco (Anónimo, “Señalan los pintores grave error de Iduarte”, pp. 1 y 2).
- ²⁸² En una visita de Peggy Guggenheim a México, en 1959, Carrillo Gil le pidió que le dedicara sus memorias, no obstante, él había leído el libro muchos años antes, justo en el año de la edición, y en la página final había escrito: “Leído con asco. 21 de julio de 1946”, el subrayado es suyo (Guggenheim, *Out of This Century*).
- ²⁸³ Carrillo Gil conoció los conjuntos de arte mesoamericano y moderno en la casa de Beverly Hills de Arensberg (“El saqueo atroz del arte maya”, *op. cit.*).
- ²⁸⁴ Éste es uno de los temas que aborda Giunta para el caso argentino (*Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*).
- ²⁸⁵ “Muchas personas saben que yo he logrado formar una colección importante de este gran artista, de lo cual, y a pesar de las molestias a las que me expone el asunto, me siento orgulloso en lo personal y como mexicano” (“Carta del doctor Alvar Carrillo Gil”, 1949).
- ²⁸⁶ Antonio Rodríguez, “No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!”, *op. cit.*
- ²⁸⁷ El dibujante relató en entrevista con Cristina Pacheco que durante el homenaje a Orozco en el Palacio de Bellas Artes: “Se me acercó Alvar Carrillo Gil y me dijo: ‘Sé que tienes el dibujo. Me gustaría verlo y comprártelo’. La perspectiva me interesó porque significaba la solución a mi problema [económico]. ‘Se lo muestro cuando usted quiera’, contesté a Carrillo Gil, que tenía fama de gran conocedor y coleccionista. Pasó como media hora y de pronto vi que Carrillo Gil repartía entre la concurrencia unas tarjetas: eran el anuncio de una monografía que él encargó a no sé que escritor y que guardaba de mucho tiempo atrás, en espera de

la muerte de Orozco. Su gesto me repugnó. Naturalmente no le vendí mi dibujo. Tampoco volví a cruzar una palabra con él” (“Héctor Javier. Ante un cadáver”, p. 24).

²⁸⁸ La que sí fue una estrategia pertinente fue la de asegurar que los tomos fuesen vendidos en el museo que sobre el pintor se inaugurara en Guadalajara, inscrito en el INBA y con la dirección inicial de Lola Vidrio. Al respecto, Fernando Gamboa, entonces Subdirector General del INBA declaró: “El libro es muy bueno para los interesados en la obra de Orozco y me encanta contar con él en nuestro puesto de ventas” (recibo de Lola Vidrio, 15 de febrero de 1952, por concepto de 10 ejemplares de los libros para su venta en el museo, con precio de \$125.00, “quedando para beneficio del museo 40%”, AFCCG).

²⁸⁹ Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit.

Combates por el poder: Carrillo Gil y sus artistas

Resistencia y poder entre coleccionista y artista

Entre los numerosos y diferentes poderes que Carrillo Gil ejerció, se encuentra el que generalmente despliega el coleccionista sobre el artista: a pesar de que la práctica común es la contratación libre por medio de la cual la producción plástica se vende al mejor postor,¹ las condiciones del mercado de arte en el México de mediados del siglo XX hicieron posible que el *connaisseur* yucateco, así como algunos otros coleccionistas de su época, detentara influencia sobre los pintores a los que les compró piezas. Sin embargo, no fue un poder ejercido en abstracto, las relaciones establecidas entre artista y coleccionista se enmarcaron dentro de un sistema de intercambio mercantil y se desarrollaron de manera personalizada. Carrillo Gil individualizó al pintor, se acercó y deseó conocerlo e interactuar con él una vez descubierto en su obra aquello que le atraía. Con el contacto, ambos aprendían, ampliaban o modificaban sus parámetros estéticos.

Al mismo tiempo, el coleccionista, sin importarle que la fase productiva por la que atravesaba el pintor fuera de plenitud o de potencialidad, quería desempeñar el papel de guía, asesor, promotor y difusor, ser agente activo tanto en la construcción de su imagen pública, como en el desarrollo de sus opciones creadoras; Carrillo Gil quería conocerlos y, si era necesario, modificarlos o perpetuarlos en una línea plástica.² Deseaba integrarlos a su universo estético; el lugar y el espacio donde pretendía incorporarlos, retenerlos y clasificarlos, era su colección.

Si el creador no atendía su demanda, no se adecuaba o ajustaba a sus directrices y continuaba su búsqueda por nuevos derroteros, luchando por mantenerse independiente de los requerimientos del coleccionista, lo más común era que Carrillo Gil simplemente dejara de adquirir su nueva producción. En casos extremos, y sólo cuando intervinieron otros motivos, la resistencia del pintor coadyuvó al rompimiento definitivo de relaciones y a la colocación en el mercado de las piezas de su autoría. Salir de su colección era el castigo mayor que Carrillo Gil podía aplicar a sus otrora creadores predilectos.

Los pintores, a su vez, no sólo se resistieron al poder del coleccionista, sino también ejercieron poder sobre él: evitar venderle una pieza que le interesaba y ofrecérsela a otro, negarse a realizar sus encargos, o eludir aplicar descuentos especiales por sus adquisiciones y, más aún, resistirse a seguir sus sugerencias estéticas, eran algunas de las estrategias que los creadores ponían en práctica. Por ejemplo, Carrillo Gil no era el único que se mantenía al pendiente de la nueva producción de Orozco, el jalisciense también vigilaba al coleccionista y se informaba sobre sus compras a otros pintores. Con esto se ejemplifican las luchas de resistencia y poder que se establecían entre coleccionista y artista.

Otra importante característica del coleccionismo del médico yucateco es el desfase entre las fechas en que adquiría los objetos artísticos y los años en que se realizaban; su orientación, en la mayoría de los casos, fue hacia la primera producción de los creadores. El patrón que siguió es el siguiente: apasionamiento abrupto por la obra de un artista al entrar en contacto con ella, lo que en algunos casos lo indujo a adquirir prácticamente la totalidad de una exposición individual; emplearse a fondo en construir una relación personal con el creador centrada en un intenso diálogo con base en los mutuos conocimientos de teoría e historia del arte universal y mexicano; ruptura parcial o total de la comunicación una vez que sus recomendaciones estéticas no eran plasmadas en la obra; y por supuesto, interrupción de las adquisiciones.

Pareciera que en ningún caso sus deseos y expectativas quedaron satisfechos. En cada ocasión fueron diferentes las solicitudes, pero lo que no varía es el tamaño de la exigencia. ¿Bajo qué concepto de “orden y sentido” quería estructurar las inclusiones artísticas así como las interrelaciones personales? A continuación presento casos de pinto-

res con los cuales las relaciones personales fueron trascendentes para su colección: Orozco, Siqueiros, Tamayo, Gerzso y Cuevas. Todos ellos creadores mexicanos.

En particular, a través de estos cinco artistas se pone en evidencia la simbiosis que Carrillo Gil estableció entre su disposición estética hacia la obra y su deseo de acercamiento con el pintor. Incluí también a Rivera para ejemplificar un caso opuesto, ya que el yucateco no se inclinó por los trabajos que produjo a mediados del siglo XX y, por lo tanto, no buscó un contacto personal, aunque es factible que hubiera deseado estar cerca cuando éste creaba sus obras cubistas, piezas que Carrillo Gil adquirió con especial placer.³

Como ya expliqué en el capítulo anterior, el circuito artístico mexicano fue donde Carrillo Gil formó su colección, se dio a conocer, e influyó. Por ello, una de las líneas para acercarse a sus criterios de selección y a sus luchas por el poder, es la relación personal que estableció con el artista. Debido a que su esfera de acción fue nacional y el arte contemporáneo su predilecto,⁴ cobra relevancia su vínculo con artistas vivos mexicanos o residentes en nuestro país que interactuaban en la misma atmósfera cultural que él.

José Clemente Orozco

Desde que emprendió el acopio de los trabajos de Orozco, Carrillo Gil deseó y necesitó mantener relaciones personales con los artistas cuyas piezas ingresaban a su colección. Prácticamente no distinguió entre la pasión por la obra y la admiración por el artista, consideraba que las calidades humanas —tales como integridad, rectitud y honorabilidad—, debían concordar con la calidad del trabajo, por ello, al mismo tiempo que se mantenía cerca del pintor, aseguraba la propiedad de la obra. Este imperativo ético es probable que obedezca a un deseo de control; vigilar al artista era una de las formas de intervención del coleccionista.

En su discurso, Carrillo Gil justificó tales pretensiones al explicar que a través de los códigos de conducta y de ética personal pudo identificarse con los artistas cuyas obras poseía. Más aún, pareciera que al imponer estos criterios a los pintores, los convertía en modelo de com-

portamiento público. Éste era uno de los argumentos que legitimaban la inclusión de piezas de un nuevo artista dentro de su colección. En el caso de Orozco, mucho más documentado que el de otros pintores,⁵ dijo:

En los libros que le dedico, hablo de algunas de las cualidades que tenía este hombre extraordinario. Extraordinario por su simpatía, por su carácter, por el gran aprecio que tenía a su propia obra y por lo franco que era.⁶

Según Carrillo Gil la relación artista-coleccionista debía basarse en la admiración, sentimiento que rebasaba las fronteras de la producción artística para afianzarse en la esfera de la personalidad del pintor, así, la obra tendría que realizarla un “gran hombre”; utilizó como ejemplos a Daumier y Orozco. Al respecto, una periodista recibió una respuesta afirmativa a su pregunta: “¿para comulgar con el pintor, ha de comulgar usted con el hombre?”.⁷

Con esto se distinguía de otros coleccionistas de su época, en especial de aquellos que seleccionaban piezas con predominio del criterio decorativo; al mismo tiempo que se deslindaba de cualquier acusación de acumular arte por los beneficios económicos. Al introducir un elemento emocional en la argumentación pública de su coleccionismo, construyó una muralla de protección a su alrededor. ¿Cómo cuestionar a alguien que compra arte por devoción a quien lo realizó?

Así, como parte de su estrategia publicitaria, legitimadora, en diversas ocasiones reiteró que sus razones para la adquisiciones de obra de Orozco habían sido por: “mi ‘admiración’ sin límites y mi ‘devoción’ a la obra del pintor, así como el ‘afecto’ profundo que siempre sentí por aquel hombre excepcional”.⁸

Pudo declarar que le constaba la calidad humana de Orozco gracias a la relación personal que entabló con él, relación a la que calificó de “amistad”, realzando su cercanía con el hombre; de “admiración”, en tanto que el pintor era capaz de plasmar la realidad que lo circundaba, por lo que su confianza en el artista lo había inducido a creer que en su producción plasmaba la verdad; de “afecto”, como consecuencia lógica de la identificación, del acercamiento que le provocaba el poder confiar en el artista y creer en la obra.

Su “admiración” y “devoción” son sentimientos que podrían estar asociados con algunas de las sensaciones que experimenta el creyente en el ámbito de lo religioso; incluso, en su discurso, Carrillo Gil intro-

dujo una terminología religiosa y psicológica, además de médica, como se verá después.

Así, desde que conoció a Orozco, alrededor de 1939, hasta su muerte ocurrida 10 años después, utilizó todos los recursos a su alcance para tenderle lazos de amistad. La iniciativa para acercarse partió de Carrillo Gil: primero solicitó, vía el galerista Alberto Misrachi, que Orozco extendiera constancias de autenticidad a las obras recién adquiridas,⁹ después pidió concertar un encuentro,¹⁰ de ahí en adelante se instituyó una cierta relación entre ellos.

Carrillo Gil instauró una especie de ritual que repitió en todos los casos en los que le fue posible: establecer comunicación directa y relaciones cordiales, de preferencia amistosas, con los artistas que incorporaba a su colección. La explicación que él mismo proporcionó a esto pertenece a la esfera de las emociones: “Un coleccionista siente por sus artistas predilectos una admiración que llega a la persona misma del artista preferido”.¹¹

Dentro del fenómeno del coleccionismo, esta estrategia no representa una excepción sino, más bien, una norma. Por ejemplo, en términos semejantes Marte R. Gómez explicó que el creador plástico con mayor cantidad de piezas dentro de su colección privada fue Diego Rivera, a quien consideró su amigo y respetó profundamente.¹²

Carrillo Gil fusionó la admiración por la obra con la que sentía por el artista, convirtiéndolas en un todo indistinguible; de allí el imperioso deseo de desarrollar intensos lazos con Orozco, resultándole primordial que la relación entre ellos se calificara como una verdadera amistad.¹³ Por parte de Orozco es difícil afirmar que existiera afecto genuino,¹⁴ lo cierto es que cuando se comunicaba con él o cuando se refería a él, usaba un tono cordial, comprensible si recordamos que era su principal coleccionista en México y que tenía algún grado de dependencia económica con él.¹⁵ El tono era seco y distante cuando el creador se encontraba en un espacio íntimo, como muestran las cartas que escribió a su esposa.¹⁶

Ya que Orozco había establecido una estrecha relación con el historiador del arte Justino Fernández, a partir de 1940,¹⁷ Carrillo Gil intentó formar un trío de amigos; a su iniciativa se debieron invitaciones a comidas y cenas, intercambio de regalos, paseos y hasta vacaciones.¹⁸ Incluso Carrillo Gil se empeñó en encargar, en 1945, a Siqueiros, un re-

trato del pintor jalisciense,¹⁹ así como adquirir sus autorretratos; logró comprar sólo el último, que elaboró durante su estancia en Nueva York entre 1945 y 1946,²⁰ y pretendió adquirir otro de 1937, lo que no le fue posible probablemente porque ya pertenecía a la colección del Boca Raton Museum of Art, de Florida. Como compensación por no poder tener el original, Carrillo Gil conservó una reproducción con dedicatoria especial del artista.²¹

Con su incesante búsqueda de acercamiento con el pintor, Carrillo Gil deseaba el prestigio social, no en el círculo de la burguesía mexicana en el que apenas había ingresado y que hasta ese momento había demostrado escaso y esporádico interés en el trabajo de Orozco, sino en el reducido grupo ligado a la cultura y al arte mexicano. Con el trío de amigos pretendía fortalecer su posición en el ambiente artístico, ya que cada uno aportaría algo: Carrillo Gil dinero e iniciativa, Justino Fernández conocimiento especializado y Orozco creatividad artística. Cobijado bajo el “resplandor” que emite el crítico y el pintor, su propio “resplandor” debía acrecentarse.²²

En cuanto a la obra elegida, ésta abarcó todas las técnicas utilizadas por Orozco: pinturas, dibujos, grabados, litografías y acuarelas. Después de varios años de estudiar su producción y su fortuna crítica, conoció con profundidad todos sus periodos, temáticas, géneros, etcétera, y se concentró en seleccionar ciertas etapas y determinadas temáticas. En el caso de las primeras fases de Orozco, muchos objetos no ingresaron a su colección porque ya no se encontraban a la venta; en cuanto a épocas tardías, no compró, por ejemplo, la producción de finales de los años cuarenta porque no le interesó.²³

Durante esta década, el artista regresó al tema del “mundo galante” y pintó una serie de acuarelas “a la manera de Orozco de 1913-1915”.²⁴ En su exposición de El Colegio Nacional, en 1947, el pintor decidió exhibir juntas las obras de su primera etapa con las producidas en los cuarenta; Carrillo Gil fue tajante en su comentario:

Quando se comparaban estas obras del comienzo de la carrera con las de la madurez del artista, no podía uno menos que admirar con mayor simpatía las primeras.²⁵

Lo anterior hace incomprensible el que Justino Fernández afirmara que una de las características de la colección del yucateco era la inclusión

de obras de prácticamente todos los periodos;²⁶ además de algunas aseveraciones generales, es perceptible que el crítico de arte no realizó un estudio detallado, aunque estoy convencida que si hubiera tenido la oportunidad de formar una colección orozquiana hubiera elegido un porcentaje muy alto del acervo de Carrillo Gil.²⁷

El coleccionista narró, en repetidas ocasiones, su espontánea adquisición de obra de Orozco que inició con la de pequeño formato y de menor costo:

Comencé comprando los pequeños dibujos y quedé realmente intoxicado con sus cosas. De los dibujos pasé a las acuarelas, a los temples, a los óleos, en realidad, toda obra de Orozco ejercía sobre mí una influencia enorme.²⁸

Compró de su primera época principalmente dibujos a lápiz y tinta china, bocetos al pastel y acuarelas,²⁹ al mismo tiempo formó una importante antología de litografías, grabados de aguatinta y de aguafuerte. Orgulloso, autoproclamó que:

La colección Carrillo Gil tiene el mejor conjunto de la obra grabada del artista. Casi todas las obras que realizó [...] para la reproducción. Orozco tiene un lugar prominente en este género de trabajos, el primero, sin duda, en México, por la calidad de esta obra.³⁰

Semejante presunción obedece también a su empeño en establecer un puente entre el prestigio de Orozco y quien agrupó dichos trabajos.

Para 1953, Carrillo Gil declaró públicamente que su colección contaba con 112 pinturas y dibujos: 91 adquiridos antes de 1948 y 21 después; igualmente, la mayor parte de las 29 litografías y de los 17 grabados fueron comprados antes de ese año.³¹

Dado que la mayor parte de sus compras fueron realizadas antes de la muerte de Orozco, tuvo la precaución de solicitar al artista que firmara todas las obras que no eran únicas, como fue el caso de las litografías y grabados.

Una diferencia estableció Carrillo Gil entre las piezas de su acervo, lo que prueba la relevancia que concedía a cada material: se interesó por dejar constancia de la procedencia de pinturas y dibujos, no lo hizo igual en cuanto a litografías y grabados.

El único encargo a Orozco fue el *Retrato de la Sra. Carmen T. de Carrillo Gil* en 1944, obra que perteneció a su esposa y que actualmente conserva su hija, Carmen Carrillo Tejero. El coleccionista no la incluyó entre las que vendió al Estado —a diferencia del retrato que también hizo Siqueiros a su esposa en 1946— probablemente no sólo por razones familiares sino también porque este trabajo en particular no tuvo una crítica favorable. Si bien hizo patente su desacuerdo con tal valoración, Carrillo Gil no modificó su decisión de mantener la pieza en el ámbito privado, lo que puede indicar lo importante que era para él la crítica que recibían los objetos de su propiedad.³²

Realizó este encargo a pesar de que, reconoce el coleccionista: “No recuerdo a alguna de sus retratadas que estuviera plenamente satisfecha de su retrato”. Esta declaración presumiblemente incluye a su esposa³³ y a la actriz Dolores del Río.³⁴ Sin embargo, deja constancia de lo que él encontraba en los retratos de mujeres:

Hay que reconocer que cada personaje femenino de Orozco está pintado física y psicológicamente como un ente definido, con un tipo tan individual y al mismo tiempo tan general que es fácil identificar en nuestro pensamiento a estos tipos del artista con nuestros conocidos.³⁵

Con esta idea en mente es plausible que haya decidido adquirir los retratos de Julia Peterkin y Eva Sikelianos, calificándolos como “obras maestras”, en esta misma clasificación incluyó otros a los que no tuvo acceso como el de la madre de Orozco y el de Anette Nancarrow.

A diferencia de lo que sucedió con la pintura de caballete, todos los periodos de producción de Orozco, en cuanto a litografía y grabado, interesaron a Carrillo Gil. Las litografías fueron realizadas entre 1926 y 1935, y los grabados entre 1935 y 1944, salvo cinco procedentes de planchas elaboradas en 1947, grabadas hasta 1951 por Alvarado Lang, dos años después de la muerte de Orozco, razón por la que éstas últimas no fueron firmadas por el artista.

La admiración de Carrillo Gil por la obra de Orozco tiene dos asideros fundamentales: las series *México en revolución*³⁶ (1926-1930) y *La casa del llanto*³⁷ (1913-1915),³⁸ numerosas piezas de este primer conjunto se realizaron casi en su totalidad en Estados Unidos, por lo que fueron adquiridos por coleccionistas o museos de ese país:³⁹ dos versiones de *Zapata*,⁴⁰ *Revolución*, *Pancho Villa* y *El niño muerto*. Carrillo

Gil nunca logró adquirir muchas de ellas a pesar de su permanente interés; las que fueron puestas a la venta por sus dueños originales, entre los años cuarenta y sesenta, ingresaron rápidamente a su acervo.⁴¹ De coleccionistas mexicanos adquirió *El combate*⁴² y *Fusilamiento*; algunas de la serie *La casa del llanto*;⁴³ compró dibujos a lápiz y tinta china, bocetos al pastel y seis acuarelas que formaron parte de la colección de Tablada.⁴⁴ En general, este conjunto tuvo excelente fortuna crítica.⁴⁵

También seleccionó piezas con temática mesoamericana, tal es el caso de *Sacrificio indígena*, 1932-1934, versión posterior a la obra que Orozco plasmó en el centro del mural de la Biblioteca Baker del Dartmouth College. Con el tema de la conquista española del siglo XVI incorporó ocho obras de la serie *Los teúles*;⁴⁶ de ellas, siete llegaron mediante compra (la mayoría temples / madera comprimida y sólo dos dibujos, uno a tinta⁴⁷ y otro al carbón) y una más fue un obsequio del artista en temple / papel;⁴⁸ el MACG conserva cinco.⁴⁹ En estas obras es evidente el predominio de las escenas de guerra entre españoles e indígenas que el coleccionista consideró como un “derroche de maestría por el dinamismo y la tensión llevados al *máximo*; sólo las descripciones admirables de Bernal Díaz del Castillo pueden estar a la altura de estas magníficas pinturas”.⁵⁰ Está convencido de la estrecha relación entre literatura —en este caso una crónica— y pintura.

En cuanto a la caricatura de Orozco, que ocupa un lugar destacado en la colección, Carrillo Gil plasmó su interés en un ensayo en el que realizó un seguimiento exhaustivo. Y aunque al final de su vida el pintor renegó de su desempeño en este rubro, Carrillo Gil no lo secundó, e hizo esta afirmación al estudiar la historia universal de la caricatura:

No es nada extraño que Orozco hubiera salido caricaturista de aquellas épocas turbulentas de la Revolución Mexicana. La caricatura, en todos los países del mundo, ha tenido sus mejores épocas en los grandes cambios y acontecimientos políticos.⁵¹

También es evidente el interés del yucateco por el muralismo de Orozco, aunque como se trataba de productos no coleccionables, se tuvo que conformar con adquirir trabajos relacionados. Legitimó su compra

al argumentar que se equiparaban, incluso con ventaja, con el trabajo en muro:

Cuántas veces, al ver estos bocetos preparatorios junto a las obras terminadas, el espectador no sabe discernir cuál de las dos cosas es mejor. De hecho, muchos de estos bocetos superan a las pinturas finales.⁵²

Encargar un mural estaba fuera de las posibilidades económicas de Carrillo Gil; su riqueza no era comparable, por ejemplo, con la de un afortunado heredero como Francisco Iturbe, quien fue el primer particular en pedir un mural.⁵³

En cuanto a los bocetos para murales lo que admiraba Carrillo Gil era el dibujo, sin importarle si estaban elaborados como bosquejos o como obras en sí. Para él, además de poseer un valor autónomo, le permitían constatar el potencial intelectual y técnico del artista donde experimentaba de manera mucho más libre que en obras elaboradas por encargo. Ocho litografías de su colección eran detalles de las pinturas de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, realizadas entre 1926 y 1928 en su mayoría, otras en 1935, como el segmento del mural del Palacio de Bellas Artes. En temple / papel adquirió un fragmento de un mural ubicado en Dartmouth College. Llegó a comprar cuatro bocetos para telones del ballet que Orozco realizó en 1942 en temple / papel y temple / cartulina.⁵⁴

El origen de este interés radica en que a través de los diversos esbozos es posible reconstruir el proceso que siguió Orozco en la elaboración de una idea estética e iconográfica:

Era verdaderamente impresionante ver aquellos proyectos de murales, con el desarrollo de cada fragmento y cada personaje, vigorosamente dibujados aparte, en diversas posturas, gestos y actitudes.⁵⁵

Dada la declarada admiración por esos estudios, la pregunta es por qué no compró más de ellos —lo contrario a lo que pasó con la obra de Siqueiros. Poseer las evidencias del proceso creador del artista, a través de un medio calificado como íntimo, le permitió acceder a la personalidad del pintor; eran trabajos que no se vendían usualmente. La legitimación de su predilección por esas obras la encontró en el propio

Orozco quien, en marzo de 1940, inauguró la exposición *Bocetos para pinturas murales y de otros estudios* en la Galería de Arte Mexicano.⁵⁶

Después, en 1947, el pintor insistió en seleccionar este tipo de obras en su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, por lo que predominaron los dibujos, estudios y bocetos para sus murales, así como litografías, grabados y dibujos aislados. Incluso intentó titular la retrospectiva *El taller de Orozco*, iniciativa que no fue aceptada por los funcionarios del INBA.⁵⁷ Posiblemente el rechazo se debió a que los objetivos didácticos de Orozco no concordaban con el estereotipo de lo que debía contener una retrospectiva en el recinto más prestigiado de esos años; para la burocracia cultural se trataba, sin duda, de la exposición consagratoria de Orozco, por lo que se decidió privilegiar el montaje de las “obras maestras”.

Por supuesto, Carrillo Gil coincidió en la trascendencia de exhibir los bocetos y no sólo por las razones arriba enunciadas,⁵⁸ sino también porque dada la importancia concedida al dibujo, siguió una categorización tradicional del arte que lo ubicó en una elevada posición. Al respecto, comentó: “Uno de sus aforismos preferidos [de Orozco] era que el artista plástico ‘debe dibujar, dibujar siempre’ [...] y él dibujó hasta sus últimos días”.⁵⁹ Más aún, hablar del dibujo permitió al coleccionista reiterar la “genialidad” de Orozco y recurrir, una vez más, a comparar su capacidad como dibujante, su perseverancia, paciencia y disciplina, con la de otros “genios” consagrados por la historia del arte occidental como Miguel Ángel⁶⁰ y Leonardo.⁶¹ La comparación era parte de la estrategia de Carrillo Gil de glorificar el trabajo de Orozco.

También adquirió del jalisciense cuadros con representaciones religiosas, por ejemplo *Cristo destruye su cruz*, que según Carrillo Gil representaba al dios arrepentido de su sacrificio por la salvación de seres desagradecidos:

En estos tiempos de angustia y de terror de la humanidad (el eterno caballo de las guerras y los sufrimientos) ¿no es lícito y urgente apelar a Cristo para defenderla del monstruo de la guerra que acecha ominosamente?⁶²

De esta forma, él mismo explicó que ante un acontecer histórico tan doloroso como la Segunda Guerra Mundial y el periodo que le siguió, la Guerra Fría, recurrir a una figura religiosa era un recurso válido. No obstante, aclaró que no lo había adquirido para documentar su

religiosidad, ya que deseaba mantenerse, al menos públicamente, alejado de la fe católica.⁶³ En cuanto a la obra, es factible que hubiese sido realizada con fines más prácticos: Orozco querría explorar la temática por un encargo de la curia mexicana que no se concretó.⁶⁴

Su profundo interés en la producción orozquiana no impidió que depurara piezas a lo largo de las tres décadas en las que formó su colección. Existen evidencias de que Carrillo Gil se desprendió de algunas que, transcurrido el tiempo, decidió no correspondían a su visión de lo que era la pintura de Orozco, algunas de ellas fueron: *Pedregal*, *Torso de espaldas*, *Revolucionarios. El que sigue*,⁶⁵ *Zapata*⁶⁶ y un dibujo de la serie *Los teules*;⁶⁷ todas ellas vendidas a través de la galería de Inés Amor. Otras piezas que le pertenecieron y que no fueron entregadas al MACG porque decidió reservarlas como legado para su familia, como un óleo de 1946, *Desnudo*, que le pertenecía en 1960,⁶⁸ y una litografía, *Fin de fiesta*.⁶⁹ De ambas no tengo datos actualizados sobre su localización.

Sólo existen evidencias de dos peticiones concretas a Orozco: la primera, en 1944 cuando solicitó el retrato de su esposa; la segunda, a finales de 1948, durante la exposición que Orozco realizó en El Colegio Nacional, le pidió cambiar los temas y tratamientos sombríos, por otros alegres y positivos. Asumiendo el papel de *connaissanceur* especializado en su producción y evidenciando su poder como coleccionista, no dudó en manifestar su contrariedad durante su tercera visita:

Esta vez he salido de la exposición con más angustia que otras veces: estos personajes, estas escenas, son del fondo del infierno y su presencia produce una tremenda impresión de pesimismo, que no se olvida pronto.

En consecuencia, le pide que trabaje la opción contraria, que explote su potencial de placer y se olvide de sus depresiones:

Los que admiramos su obra apasionadamente estamos esperando de usted un paréntesis de optimismo y de “gozo de vivir” [...] creemos que es posible que usted ofrezca a los demás estas facetas de su espíritu en obras maestras de arte. ¿Cuándo nos da usted esa sorpresa feliz de ver una de esas exposiciones con el Orozco que hasta hoy sólo conocen sus amigos, capaz de reír y de gozar la vida como cualquier mortal?⁷⁰

Las obras que propiciaron el desencanto de Carrillo Gil pertenecen a las series *Esclavos* y *Opresión conservadora*, dibujos que, aunque se sitúan dentro de líneas trabajadas con anterioridad por Orozco, como la representación del dolor y la crítica hacia el clero católico, ponen en evidencia el recrudecimiento del pesimismo en el jalisciense. Al yucateco no les disgustaron las temáticas, ya que en los otros trabajos que eligió también predominaban los asuntos perturbadores, sino que probablemente fue el tratamiento que le dio a las obras donde el artista reflejaba la búsqueda de otras maneras de manifestarse, distanciadas de cierto tipo de “expresionismo”. Como prueba de su rechazo Carrillo Gil sólo compró un dibujo, *Agachados*, a diferencia de los consumos que había realizado en las otras cinco exposiciones anuales que Orozco instaló en El Colegio Nacional.⁷¹

No hubo tiempo para que Orozco respondiera con obra a la solitud de realizar “un paréntesis de optimismo”; murió nueve meses después, poco antes de montar su exposición correspondiente a 1949. Tampoco hubo una contestación formal del pintor, quien se expresó con evasivas después de que Carrillo Gil le envió otra carta exigiendo respuesta.⁷² Esto no necesariamente implicó que se avecinaba un distanciamiento, tan sólo Carrillo Gil esperaba que este cambio fuera temporal y se mantenía al tanto de nuevas fases para que cuando su gusto se reencontrara con la producción orozquiana, reanudara su consumo.

El pintor estaba acostumbrado a recibir solicitudes abiertas y concretas⁷³ o a percibir expectativas y demandas más veladas y demostraba habilidad e interés en adecuarse a ellas.⁷⁴ Aquí lo interesante es que la solicitud explícita de Carrillo Gil permitió ilustrar el acercamiento en otro matiz: la relación coleccionista y artista, consumidor y productor de arte, en la cual el primero, como conocedor de la trayectoria del pintor, ejerció la crítica y cuestionó una fase determinada, haciendo, al mismo tiempo, una demanda concreta. No debe desdeñarse un factor adicional: quien le manifestaba su desaprobación no era sólo un coleccionista más, era su principal comprador de esos años, aquel que en cada exposición era garantía de ventas, salvo en la de 1948. El poder de Carrillo Gil sobre Orozco, en este aspecto, no era solamente simbólico.

En este contexto es necesario destacar que a pesar del éxito que llegó a alcanzar el artista, sus ventas en México siempre fueron irregu-

lares y sus precios pocas veces le parecieron justos.⁷⁵ Así, en alguna medida, el pintor dependía de las compras del yucateco como único coleccionista sistemático y perseverante. Esto no implica que Carrillo Gil haya sido el primer o único coleccionista de Orozco, antes que él habían formado conjuntos interesantes el librero Francisco Gamoneda, la editora Anita Brenner, el crítico José Juan Tablada y el acaudalado arrendatario Francisco Iturbe. A respecto Carrillo Gil apuntó:

Orozco no vendía casi nada en México, o vendía a las galerías para que éstas vendieran a los extranjeros; así se explica que un artista tan prolífico y brillante como Orozco, no tuviera en México un sólo coleccionista en serio. Hasta 1937 o 1938 que comencé a comprar las obras de Orozco, pocas personas tenían más de dos cosas de este artista: el Sr. Sáenz, el Ing. César Martino, Anita Brenner, Ing. Luis Barragán, Salo Hale y algunas contadas personas más poseían obras de Orozco. En la colección del Ing. Marte R. Gómez, una de las mejores de México, no figuraba ninguna obra de Orozco. Esta incomprensión obligaba al artista a vender a los extranjeros. Pero lo lamentable del caso es que el más incomprendido era el gobierno que no adquirió casi nada del gran pintor.⁷⁶

La manera más común a través de la cual Carrillo Gil adquirió obras tempranas de Orozco fue por transacciones con galerías, entre las que destaca la Galería Central de Arte en México, y la Kleeman Gallery en Nueva York.⁷⁷ Lo que pudo negociar sin intermediarios fue lo más reciente en su producción a la que tuvo acceso en el taller del artista, ya que según contó Carrillo Gil, Orozco “siempre nos invitaba a Justino Fernández y a mí a ver sus ‘cosas’ antes de presentarlas formalmente en la sala de exposiciones”.⁷⁸ A la muerte de Orozco realizó la compra-venta con la familia del pintor;⁷⁹ otra vía importante fue el trato directo con otros particulares o herederos.⁸⁰ Sin embargo, poco pudo comprar Carrillo Gil después de 1953:

Las obras de Orozco están prácticamente fuera de mercado, pues muy rara vez llega a mi conocimiento la oferta de alguna obra importante. Además, los precios que han alcanzado [...] son muy elevados para poder adquirirlos.⁸¹

Esto indica que cuando se consolidó el mercado del arte en México, con el consiguiente aumento en la demanda de trabajos de los creadores adscritos a la Escuela Mexicana de Pintura —lo que elevó sus cotizaciones y más tratándose de los objetos de un creador ya fallecido— Carrillo Gil se vio imposibilitado para competir económicamente.

Para Orozco las condiciones del mercado del arte siempre representaron un problema. Indignado, presentó un frente común con su esposa para intentar evitar, en lo posible, la distribución de sus obras a través de galerías, ya que consideraba que los tratos con los comerciantes siempre le habían sido desfavorables.⁸² Dado que en México sus ventas fueron aleatorias, el artista no logró acumular un capital que le garantizara solvencia económica por largos periodos de tiempo,⁸³ ni siquiera en sus años de mayor prestigio y reconocimiento.⁸⁴ El binomio prestigio-ventas le quedaba muy claro al artista. En una entrevista realizada en 1943, ante la pregunta *¿a partir de cuándo fue reconocido?*, contestó: “apenas hace 15 años comencé a vender”.⁸⁵

Ante lo desigual de sus ventas y la intermediación de las galerías, para Orozco la única manera de enfrentar condiciones tan desventajosas era comerciar por su propia cuenta, en trato directo con los interesados.⁸⁶ Aunque en un principio su esposa y él vendieron a menor precio que en el mercado, Orozco quería igualar las tarifas.⁸⁷ En Estados Unidos era más fácil colocar sus obras y aprovechó sus viajes a ese país para mantener contacto con sus coleccionistas, incluso, durante 1945 y 1946, aceptó que la Galería Knoedler de Nueva York se encargara de la distribución de sus trabajos.⁸⁸

El jalisciense se quejó de quienes en algún tiempo habían sido muy cercanos a él y sin su consentimiento habían negociado la obra que les había entregado en préstamo o comisión: José Juan Tablada y Alma Reed⁸⁹ —una buena parte de estas piezas llegó a la colección Carrillo Gil, vía distintas galerías.⁹⁰ Las obras compradas directamente entre artista y coleccionista fueron entregadas a precios preferenciales, aun en contra de la voluntad del pintor, y sólo en atención a que era su principal comprador en México.⁹¹

Orozco estaba consciente de la pasión que sentía Carrillo Gil por su obra y de su deseo de que no saliera de México,⁹² incluso, se mantenía vigilante de las actividades que como coleccionista emprendía Carrillo Gil, por ejemplo, de los contactos, adquisiciones y encargos con otros artistas;⁹³ al menos eso sucedió con Siqueiros, con quien Carrillo Gil inició su trato como admirador, comprador y amigo a finales de 1945.

David Alfaro Siqueiros

Otro caso de intenso contacto personal y profesional ocurrió entre Carrillo Gil y un artista de su generación, David Alfaro Siqueiros, el segundo mejor representado en su colección con quien sí consolidó una significativa amistad. La compleja relación incluyó el apoyo económico al pintor en los momentos de necesidad extrema, aunque esto no implicó que fungiera como mecenas, sino sólo aportó dinero en casos excepcionales y a cambio de su producción plástica; igualmente actuó como su promotor y difusor al proponer y organizar exposiciones tanto en México como en el extranjero con las obras que le había comprado. Incluso hicieron negocios juntos ya que establecieron un convenio a través del cual Carrillo Gil se encargaba de la venta de pinturas que se encontraban en exhibición, a cambio de algunos cuadros.

Una de sus primeras adquisiciones fue *Madre proletaria* en una transacción con Inés Amor como testigo.⁹⁴ Si este trabajo no se conservó en su colección fue porque Siqueiros le solicitó se la regresara para venderla al INBA, al entonces Museo Nacional de Artes Plásticas,⁹⁵ en 1951, a cambio, Carrillo Gil recibió dos cuadros: uno relacionado con el mural de la ex aduana, *Patricios*, y otro a definir —pudo haber sido su propio retrato que en ese entonces Siqueiros pintaba.⁹⁶ También adquirió trabajos que en México comúnmente no se vendían, en parte porque se consideraban ejercicios y no obras terminadas como bocetos para murales o cuadros experimentales; si bien compró varios trabajos a través de la GAM,⁹⁷ prioritariamente comerció con la esposa del artista.

Los primeros contactos con los Siqueiros ocurrieron a finales de 1945; entre el coleccionista y el artista se consolidó una amistad que se mantuvo hasta 1974, año en que ambos murieron. Los lazos de su relación se estrecharon rápidamente, coincidiendo con los años en que el artista desarrolló una fructífera producción en pintura de caballete.

Carrillo Gil mantuvo hacia el pintor una actitud pública y privada de respetuoso afecto, apoyo y solidaridad; a pesar de ello no se obligó a negociar trabajos que no le interesaban, por lo tanto, ejerció el derecho y capacidad de selección.⁹⁸ No descarto que en algunas ocasiones compró motivado por el deseo de socorrer al pintor en sus recurrentes apremios económicos.

De entre sus estrategias de apropiación, era común que el coleccionista estableciera convenios mediante los cuales el pintor, en este caso Siqueiros, le mostraba sus obras recién terminadas antes que a nadie, con el fin de que tuviera oportunidad de seleccionar y comprar de manera previa a que salieran a la venta o se exhibieran públicamente; prerrogativa que incluía la ventaja de obtener precios preferenciales. Es evidente que este pacto también beneficiaba al artista ya que le garantizaba ingresos rápidos y seguros por la venta de su producción reciente.

La dependencia económica de Siqueiros con respecto a Carrillo Gil se combinó con su libertad para colocar sus piezas con otros compradores que pagaban mejor precio. No sólo Carrillo Gil perdió obras por ofrecer menos dinero, también fue el caso de otro coleccionista contemporáneo, Salomón Hale: “En aquella época los precios eran bajos y él siempre regateaba a la mexicana, por lo que algunas veces cayó en falta. Por gastar unos pesos menos, no se quedó con un cuadro mejor”.⁹⁹ El regateo es una práctica usual en toda transacción de compra-venta y el arte no podía ser la excepción.

También este acercamiento privilegiado permitió al coleccionista adquirir pinturas elaboradas antes de los años cuarenta que sólo en ciertas circunstancias Siqueiros accedía a vender. Este fue el caso de *Explosión en la ciudad*, considerada en su época pieza fundamental en la colección y que el artista adjudicaba a su periodo neoyorquino; primero había regalado la obra a su mujer y finalmente la vendió a Carrillo Gil¹⁰⁰ quien aprovechó la oportunidad y ratificó su disposición para proporcionar ayuda inmediata —en este caso, económica— al artista. Otra evidencia del trato preferencial de Siqueiros para con Carrillo Gil es que le reservaba trabajos inconclusos que el coleccionista conocía dadas sus frecuentes visitas al taller del pintor. Eso sucedió, según recuerda la hija de Carrillo Gil, con *Desnudo (la guitarra)*.

Tal fue su cercanía personal y la empatía con su producción que el coleccionista escogió a Siqueiros para que realizara los retratos de los tres miembros de su familia: el de Carmen Tejero de Carrillo Gil en 1946,¹⁰¹ retrato que no dejó satisfecho al coleccionista probablemente porque la pintó como una mujer joven y bella, pero con actitud cansada, con el cabello suelto y descontrolado, formado por ondas irregulares y voluptuosas; supongo que lo que Carrillo Gil demandaba era

un retrato más tradicional que mostrara a una señora honorable y recatada. Dos años más tarde encargó el retrato de Carmen Carrillo Tejero que nunca formó parte de su colección ya que se lo regaló a su hija. El tercero fue un retrato suyo, en él aparece vestido con filipina como un profesional de la medicina, Siqueiros exagera el tamaño de los ojos con relación a los demás rasgos del rostro, con lo que enfatiza la importancia que tiene ver y mirar para un coleccionista; este fue sólo un boceto, ya que el artista no lo consideró terminado, según lo que escribió en el margen inferior derecho: “Primer estudio o croquis para un retrato”,¹⁰² está fechado en 1951 y fue la única ocasión en que Carrillo Gil posó para un pintor.

Es interesante resaltar que el médico no encargó un retrato suyo a Orozco, por lo que no sabremos cómo veía el artista a su coleccionista más importante. Es probable que el mismo Carrillo Gil no haya querido saberlo.

Estos retratos fueron realizados en un periodo en el que Siqueiros fungía, según Raquel Tibol, como “uno de los retratistas predilectos de la burguesía mexicana; potentados, intelectuales consagrados, artistas de prestigio internacional, damas de sociedad”.¹⁰³ Cuando se presentaron en la GAM *Veintiún retratos no expuestos hasta ahora de Siqueiros*, en 1953, oficialmente la familia quedó incluida dentro de la elite mexicana, social y económica. Los “nuevos ricos” adoptaban los mecanismos tradicionales de la aristocracia europea: exhibirse en una galería de retratos, aunque en este caso el sitio inicial para la “presentación en sociedad” fuera una galería privada y no un museo, como indicaba la tradición.

Carrillo Gil decidió donar el retrato de su esposa y el suyo al MACG para garantizar que generaciones posteriores los conocieran, para perpetuar su memoria a través de la obra de arte y ocupar un lugar importante dentro del acervo por ser los formadores de la colección original de dicho museo. El coleccionista comentó: “Los retratos de los grandes artistas son obras de elección en los museos y si los retratos son de grandes personajes, la obra se hace doblemente valiosa como pieza de museo”.¹⁰⁴ A través de éstos, en efecto, el coleccionista y su esposa actualmente continúan presentes no sólo por la colección.

Además, Siqueiros realizó más obras por encargo: el *Retrato de Orozco*, el cartel *Yucatán visto por los grabadores* y *Naturaleza muerta*

con pescados. En cuanto a éste último relata en entrevista Philip Stein —en ese entonces ayudante de Siqueiros— que llegó Carrillo Gil con dos cabezas de pescado secas, mismas que mostró entusiasmado al artista recalcando que sólo él sabría representarlas adecuadamente; la propuesta no fue del agrado del pintor, aunque tiempo después, para su sorpresa, la materializó.

Pintar la naturaleza muerta solicitada implicó mucho más que atender una demanda, reveló confianza en el juicio y en la percepción artística del coleccionista, así como cierta sensibilidad del pintor ante una temática que en numerosas ocasiones declaró rechazar. Igualmente, es un acto con el que Carrillo Gil demostró que había fortalecido su posición y ejercía el poder del comprador.

Su demanda pudo o no ser satisfecha por el pintor, ya que no hubo un contrato preestablecido, pero entrañaba cierta coerción al artista por su dependencia económica con uno de sus principales coleccionistas, uno con el que no quería arriesgarse a una ruptura. Además, ya en otros encargos, Siqueiros se había resistido a acatar las disposiciones del yucateco, aun cuando se trataba de recomendaciones de menor importancia.¹⁰⁵

Sin embargo, una vez realizada la pieza, Angélica Arenal, quien como muchas otras esposas de artistas han desempeñado el papel de *dealers* y administradoras, prefirió venderla a un coleccionista que ofreció mejor precio. La indignación de Carrillo Gil duró más de una década, pero como Siqueiros se había mantenido al margen de la transacción, responsabilizó sólo a la señora Arenal. A pesar de haber realizado la obra atendiendo la demanda del yucateco, el artista eligió una manera indirecta de negarse a venderle el producto; de haber querido lo hubiera impedido.

Es viable creer que lo ocurrido refleje la resistencia del pintor a entregar obra barata en una época en que su trabajo se cotizaba mejor y que era mucho más fácil de colocar que en años anteriores; el incidente ocurrió en 1949, cuando el mercado del arte mexicano se había fortalecido de manera considerable y la burguesía mexicana ya aceptaba las obras de la conocida como Escuela Mexicana de Pintura. Había dependencia económica del artista hacia el coleccionista, pero no era absoluta, y los Siqueiros encontraron la manera de que la relación no se viera alterada.¹⁰⁶

En cuanto a los privilegios que gozaba Carrillo Gil como coleccionista, éstos se tornaban ostensibles cuando, el 23 de octubre de 1947, al inaugurar Siqueiros su exposición *70 obras recientes*, al menos nueve de los cuadros eran de su colección. Cuatro meses antes del evento, firmaron un contrato mediante el cual Siqueiros comisionó a Carrillo Gil para que los vendiera una vez concluida la exposición, se fija un precio provisional a cada pintura y un precio de venta. De la diferencia entre ambas cotizaciones el yucateco se quedaría con 40%, por concepto de comisión, misma que invertiría en comprar alguna de las piezas en cuestión.¹⁰⁷

Esta transacción era benéfica para ambos, ya que Siqueiros delegaba en una persona de toda su confianza las engorrosas operaciones de compra-venta en las que había demostrado falta de pericia y desinterés, en tanto que Carrillo Gil se reservaba las piezas de su elección y vendía las restantes. Así, el yucateco, en tanto agente cultural, incurrió también en actividades generalmente realizadas por profesionales en el mercado del arte.

El periodo de su producción que más interesó a Carrillo Gil fue entre 1946 y 1952, años en que éste realizó numerosas pinturas de caballete que representaban paisajes, naturalezas muertas y retratos; al respecto escribió: “La habilidad excepcional de Siqueiros para la proyección, su notable sentido de la composición y del equilibrio se pueden apreciar en la mayoría de las obras nuevas”.¹⁰⁸ Un porcentaje alto de los cuadros que se encontraban en su colección corresponden a esta etapa y las mostró en la exposición *70 obras recientes*, en 1947, piezas como *Desnudo (la guitarra)*, *Tres calabazas*¹⁰⁹ y *Nueva resurrección*;¹¹⁰ tiempo después incorporó seis objetos más.¹¹¹

Fuera de estos márgenes temporales sólo mostró interés por trabajos tempranos del artista de difícil acopio, ya que la mayoría habían dejado de circular en el mercado del arte desde tiempo atrás. Carrillo Gil explicó las razones de su interés por este periodo:

El artista se encuentra en la plenitud de su fuerza creadora: su sentido plástico, no alcanzado en México por otro artista, su exuberante lirismo y su poesía, hacen de las recientes obras de Siqueiros un verdadero regalo de belleza.¹¹²

Coincide con él la crítica Raquel Tibol quien afirma que en esa exposición Siqueiros “se reveló como uno de los paisajistas más origi-

nales de México”;¹¹³ tales obras, calificadas por Carrillo Gil como “pinturas semiabstractas” de “desbordante fantasía plástica”,¹¹⁴ fueron muy de su gusto por aquellos años, ya que compró cuatro piezas: *Pedregal*, *Pedregal con figuras*, *Barrancas (paisaje veracruzano)* e *Intertrópico*.

Otra temática —que Siqueiros dijo no interesarle pero en la que fue prolífico— fue la de las naturalezas muertas, género representado en la citada exposición por *Tres calabazas*, piedra angular de la colección, y fue exhibida en prácticamente todas las ocasiones en que se montaba obra del pintor.¹¹⁵ Con estas adquisiciones, Carrillo Gil consolidó su prestigio como coleccionista,¹¹⁶ ya que muchos de los cuadros que seleccionó gozaron de excelente fortuna crítica, por ejemplo, Crespo de la Serna registró que piezas como *Retrato de Carmen Tejero de Carrillo*, *Pedregal con figuras*, *Caín en los Estados Unidos* y *Casa mutilada*, “pueden considerarse las más vigorosas, las más bellas”¹¹⁷ de la producción siqueiriana.

Como en el caso de Orozco, Carrillo Gil también adquirió de Siqueiros dibujos y bocetos para murales,¹¹⁸ con lo que confirmó su interés en el dibujo como un medio más experimental y propositivo, incluso, que la obra definitiva.

A través de cuatro categorías para el estudio de la historia del arte, Carrillo Gil se acercó al trabajo de Siqueiros: originalidad, barroquismo, dinamismo —donde los volúmenes parecen salirse de la tela— y calidad táctil —que da una sensación de realidad, aspecto que según él supera a las obras de Orozco y Rivera;¹¹⁹ no obstante esta clasificación no esclarece en qué consiste cada uno de estos conceptos.

Según el coleccionista “hay algo que liga” a Siqueiros con Goya y Rembrandt, artistas que le atrajeron profundamente.¹²⁰ Al relacionarlos incorporó a Siqueiros en la ruta del arte occidental en condiciones de igualdad con los prestigiados maestros internacionales; así, Siqueiros es una “rama” contemporánea de un “árbol genealógico” que en el pasado incluyó a estos pintores. También liga a Orozco con Rembrandt y Goya y, por lo tanto, con Siqueiros. Ésta es una táctica que el yucateco aplicó con otros artistas como José Luis Cuevas.

En cuanto a las depuraciones que hizo Carrillo Gil a su colección de obras de Siqueiros se incluyeron piezas como: *Martirio de Cuauhtémoc*, *Paisaje de Veracruz*,¹²¹ *Muerte y funerales de Caín*,¹²² algunas litografías y bocetos,¹²³ durante algún tiempo conservó una piroxilina¹²⁴

y una litografía¹²⁵ con el mismo título: *El guardián de la paz*. A pesar de estos datos, no es posible elaborar una lista completa de las obras de Siqueiros que pertenecieron a la colección, como sucedió con todos los artistas que él seleccionó, ya que en este caso en las transacciones no se expidieron o no se conservaron recibos ni facturas.¹²⁶

Carrillo Gil acaparó lo mejor —a su juicio— de la pintura de caballete de Siqueiros. Es un hecho, aceptado por el propio artista¹²⁷ y por Inés Amor,¹²⁸ que era el más cuantioso y destacado conjunto formado por un particular, lo que a mediados del siglo XX le generó a Carrillo Gil cierto reconocimiento, no sólo en México sino también en el exterior, en concreto en Estados Unidos;¹²⁹ no obstante, en décadas posteriores, la crítica internacional cuestionó con dureza la producción siqueiriana.¹³⁰

Siqueiros sostuvo que fue sólo por circunstancias adversas —su encarcelamiento por cuatro años— que se vio obligado a hacer pintura de caballete:

Ya libre, me encontré súbitamente frente a la gran colección de mis obras anteriores que posee el Dr. Alvar Carrillo Gil. Obras formalmente de caballete, pero con un sentido plástico correspondiente estrictamente, por lo general, a la pintura mural propiamente dicha.¹³¹

Jorge A. Manrique respondió a esta declaración del pintor:

La contradicción entre su decir y su hacer [de Siqueiros] queda otra vez evidente: sin duda él se mueve tan a sus anchas en los cuadros que representan figuras humanas como en los paisajes, en los bodegones o en las abstracciones.¹³²

También Cardoza y Aragón exhibió las contradicciones de Siqueiros:

Nos habla de pintura social, y luego nos encontramos con que paisajes y retratos son sus mejores obras cumplidas en los años últimos, es decir “pintura de tradición burguesa”. Lo mejor de él sigue siendo su pintura de caballete. ¿En dónde está su gran obra mural? La obra de caballete la pinta con materiales nuevos que [...] no aportan ventaja alguna, al ser no más que mera sustitución de materiales. El óleo puede dar mayores refinamientos.¹³³

En esto último coincidía Carrillo Gil, ya que le pidió que le pintara al óleo *Naturaleza muerta con pescados*,¹³⁴ también el retrato del colec-

cionista —no así el de su esposa e hija— y *La hoja*.¹³⁵ Esa “pintura de tradición burguesa”, como llamaron algunos, fue la que compró Carrillo Gil.

Las relaciones amistosas perduraron, pero no así la compra de obra. En la década de los sesenta las pocas obras de Siqueiros en la colección Carrillo Gil fueron regalos del pintor.

En éste, como en otros casos, lo que caracterizó el coleccionismo del yucateco fue que su atención sobre los artistas seleccionados cubrió una cierta fase de su trabajo. Sin embargo, no se concentró en un sólo artista y después en otro, reemplazando uno a otro en una cadena infinita, más bien estableció estrechos vínculos con los creadores y adquirió diversos conjuntos de manera simultánea. Por ejemplo, no esperó hasta que Orozco muriera para acercarse a la obra de Siqueiros, y cuando aún mantenía interés por su producción, también se dedicó a formar su colección de Tamayo.

En cuanto a las relaciones personales con Siqueiros, como ya señalé, éstas se mantuvieron hasta su muerte; y en diversas ocasiones la profundidad de sus sentimientos y la seriedad de su compromiso se pusieron a prueba.¹³⁶

Por ejemplo, desde fines de 1951, en la revista parisina *Arts*, el poeta Benjamín Péret había iniciado ataques en contra del pintor, tachándolo de asesino debido a su participación en el atentado contra León Trotsky en mayo de 1940.¹³⁷ Éste fue el comienzo de una serie de ataques y sus consiguientes réplicas que resonaron durante algún tiempo en la Ciudad de México. La polémica tuvo como contexto la *Exposición Internacional de Arte Mexicano* que se inauguró en mayo de 1952 en París y en la cual la obra del artista ocupó una sala especial.¹³⁸ El 25 de mayo de ese año Siqueiros publicó en *Excelsior* una carta abierta en la que anunciaba que demandaría a los editores de la revista *Arts* por difamación, preguntándose:

¿Cómo puede un asesino moverse libremente en su propio país, viajar por Europa, ser honrado por el gobierno de Italia, ser honrado públicamente por los embajadores mexicanos de Francia, Bélgica, Holanda e Italia, honrado también y oficialmente por los museos de arte moderno de esos países, sin la complicidad criminal del gobierno mexicano?¹³⁹

Allí mismo se publicó la parte sustancial de una carta que Carrillo Gil también había rotulado para *Arts*, en la que se quejaba con duras palabras de la “violenta campaña contra el arte moderno de México”; el coleccionista terminaba su mensaje solicitando a los editores dos cosas:

La primera, es que publiquen esta protesta de un lector mexicano que envió a la *Exposición* el más importante lote de arte moderno mexicano, en que figuran quince obras de David Alfaro Siqueiros; la segunda, es que cancelen mi suscripción a esa revista, que no deseo volver a leer.¹⁴⁰

Con la pronta respuesta de Carrillo Gil —entre otros—¹⁴¹ se hace evidente que la estrategia diseñada por Siqueiros para defenderse había resultado exitosa: denigrarlo equivalía a atacar a México, como ha explicitado el historiador Francisco Reyes Palma.¹⁴² Más aún, hace patente la intención de Carrillo Gil de erigirse ante el exterior como un portavoz de las políticas culturales mexicanas que continuaron apoyando a Siqueiros y a los otros miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, por su carácter de artistas oficiales. Tal pretensión, inusual en un personaje que participaba desde el ámbito de lo privado, no tuvo eco entre los coleccionistas contemporáneos.

Existen razones para creer que por esas fechas Siqueiros enfrentaba otros problemas relacionados con la política local. El primero de mayo de 1952, miembros del Partido Comunista y grupos de oposición intentaron ingresar al Zócalo de la Ciudad de México durante el desfile oficial del Día del Trabajo, suscitándose enfrentamientos y la muerte de un joven comunista; al desatarse la represión estatal en contra del partido, Siqueiros,¹⁴³ por temor a ser detenido y como medida de precaución, tuvo que salir de su casa y buscar refugio. Probablemente ésta haya sido la primera ocasión en la que el pintor se escondió en casa de los Carrillo Gil, sin mayores consecuencias.¹⁴⁴

Ocho años después y en condiciones mucho más críticas, el gobierno emitió una orden de detención para el pintor. Era 1960 y el clima político se había enrarecido a raíz de las movilizaciones de miembros del Partido Comunista en protesta por las violentas represiones a los movimientos ferrocarrilero y magisterial. No fue sólo la defensa que Siqueiros hizo de estos movimientos de oposición lo que causó su conflicto con el Estado mexicano, sino su “atrevimiento” de anticiparse a la gira del presidente López Mateos por América del Sur para

externar su visión de la situación política en México, totalmente contraria a la versión oficial. Ante esto, la furia presidencial no tuvo miramientos, el aparatoso dispositivo que la policía envió el 9 de agosto de 1960 para capturarlo fue descubierto inmediatamente por Siqueiros, quien se dio a la fuga eludiendo a sus perseguidores.¹⁴⁵ Sin saber quién había ordenado el operativo y por qué, logró llegar a la residencia de los Carrillo Gil, quienes, como era previsible, lo acogieron sin reservas. Al respecto, Siqueiros relató:

Llegué hasta la casa del doctor Carrillo, es decir, hacia un lugar que todos los artistas consideramos como un templo del arte, toda vez que ahí existe la colección más importante, algo muy próximo a cien cuadros, de José Clemente Orozco, multitud de obras de Diego Rivera, cuadros de muchos otros pintores, tanto mexicanos como extranjeros y, entre estos últimos, muchos de los más notables de la Escuela de París; además, la biblioteca de arte más importante en México [...] ¿Se atrevería la Procuraduría del Distrito Federal a llevar su atentado victorianohuertista hasta el allanamiento de una casa particular y de una casa particular que albergaba en su seno la colección más importante de los más importantes pintores del movimiento mexicano y, humildemente, también la mía propia?¹⁴⁶

Por un descuido del pintor, la policía descubrió el sitio del escondite y allanó, con lujo de violencia, la residencia. Al no poder evitar que lo aprehendieran, el coleccionista se empeñó en acompañarlo por temor a que atentaran contra su vida y verificó que fuera entregado en la jefatura de policía.

Con tenacidad, Carrillo Gil denunció las acciones ilegales del Estado mexicano, escribió una firme y valiente carta al Presidente de la República, y realizó una serie de *collages* donde manifestó su rabia e impotencia.¹⁴⁷ Esta actitud no varió en los casi cuatro años de prisión del pintor a quien visitó con frecuencia. Además de que promovió y organizó exposiciones con su colección de Siqueiros,¹⁴⁸ apoyó algunas de las acciones en pro de su liberación. Inusitado compromiso de un coleccionista con uno de sus artistas preferidos en el México autoritario de mediados de siglo.

La defensa de Siqueiros, aunque atiende razones humanitarias pensando en el ser humano que, a su edad, sufre los rigores de la prisión, más bien el coleccionista la fundamentó en el prestigio internacional que su legado dio a México y lo que su trayectoria artística

representó en el desarrollo de la cultura mexicana. En 1961, para homenajear a Siqueiros por sus 65 años, Carrillo Gil escribió:

Lo más grave [...] es que nuestro país está perdiendo para siempre estos meses, estos días y estas horas en que un extraordinario creador de arte va sufriendo naturalmente un deterioro de sus facultades por la edad y la tensión nerviosa de su prisión. Esto no se podrá reparar nunca y *México lamentará [...] este daño irremediable a la cultura y al gran arte de nuestro país.*¹⁴⁹

Esos son sus argumentos; no alude al aspecto político de la cuestión. Su compromiso es con el amigo y con el admirado artista; su actitud retadora frente a un Estado omnipresente y omnipotente se repitió en numerosas ocasiones.

El encarcelamiento terminó un poco antes del fin del sexenio de López Mateos; el primero en enterarse y avisar a la familia del pintor fue Carrillo Gil. La salida legal fue otorgar, el 13 de julio de 1964, el indulto que Siqueiros había solicitado meses antes.¹⁵⁰ A través de este episodio Carrillo Gil se quiso erigir como una especie de *ombudsman* de las artes y, en concreto, de Siqueiros.¹⁵¹

La segunda mitad de los años sesenta fue un lustro de éxitos para Siqueiros, tanto nacionales —al recibir el Premio Nacional de Arte en 1966— como internacionales, al ser invitado a la celebración del Cincuenta Aniversario de la Revolución Socialista en la URSS, en noviembre de 1967, a donde acudió acompañado de su esposa y del matrimonio Carrillo Gil,¹⁵² visita que éste último aprovechó para conocer el arte oficial que ahí abundaba y comentar su desacuerdo con un tipo de producción dirigida desde el Estado.

A su vez, Siqueiros rindió un homenaje público a las múltiples facetas que en el ámbito artístico desarrolló el médico yucateco. Con el pretexto de mostrar su obra,¹⁵³ en noviembre de 1971, Siqueiros organizó una exposición a Carrillo Gil en la entonces recién creada Sala de Arte Público, a pesar de las diferencias estéticas entre ambos —Carrillo Gil realizó primordialmente pintura abstracta, aquella que Siqueiros había despreciado, aunque fuera sólo en el discurso. Dicha exposición-homenaje tuvo una buena dosis de agradecimiento personal del artista.¹⁵⁴ Tal evento fungió tanto como un refrendo público de amistad, así como una despedida. Cuando esta exposición se realizó, el coleccionista ya estaba gravemente enfermo, su agonía fue pro-

longada y pereció el 5 de octubre de 1974; la muerte de Siqueiros había ocurrido el 6 de enero de ese año, exactamente ocho meses antes.

Rufino Tamayo

Con otro importante creador mexicano, Rufino Tamayo, hubo un interés particular, un ambicioso proyecto de adquisiciones y una estrecha relación personal.¹⁵⁵ Antes de 1947¹⁵⁶ Carrillo Gil adquirió algunas de sus obras, lo que indica que desde esas fechas ya gustaba del trabajo de Tamayo; la amistad entre ambos se inició hacia 1948,¹⁵⁷ poco después del regreso del pintor de una larga estancia en Nueva York,¹⁵⁸ y se estrechó durante los años siguientes.

No obstante fue hasta 1950 que Carrillo Gil decidió formar una importante colección de obras del oaxaqueño. Cabe destacar que sus primeros pasos hacia la formación de su colección de tamayos los realizó sólo cuatro meses después de la desaparición física del artista más importante en su colección, Orozco;¹⁵⁹ es posible que una de las motivaciones principales de esta determinación se encuentre relacionada directamente con esta muerte. La pérdida que le significó al yucateco este súbito acontecimiento lo llevó al ambicioso proyecto de convertirse en uno de los coleccionistas más importantes de Tamayo en México. Concebía buena parte de la producción de ambos pintores como expresionista; en esto coincidió con Paul Westheim.¹⁶⁰ Por lo tanto, la liga estética entre ambos creadores quedó documentada en una sola colección.

Otras motivaciones seguramente provinieron de los éxitos que los trabajos del oaxaqueño habían alcanzado en el ámbito local a través de dos importantes exposiciones, una en 1947 organizada por la GAM y otra realizada el año siguiente en el Palacio de Bellas Artes,¹⁶¹ lo que le significó su consagración nacional a pesar de que la crítica no estaba unificada en cuanto a la valía de sus propuestas estéticas.

El reconocimiento oficial a Tamayo ocurrió en el sexenio de Miguel Alemán, 1946-1952. Coincidió con las fechas de su inclusión en la colección Carrillo Gil lo que revela lo atento que estaba el *connaissanceur* yucateco a los virajes, muchas veces confusos, contradictorios y, en

ocasiones, casi imperceptibles, de la política cultural estatal. Tal decisión no obedecía a que Carrillo Gil considerara que el oaxaqueño estuviera pasando por una fase especialmente interesante, ya que la tendencia fue comprar piezas elaboradas en años anteriores. Es posible que la certificación nacional e internacional haya tenido igual o mayor peso que el argumento estético.

En 1950, Tamayo gozó de excelente crítica europea,¹⁶² como consecuencia, en México hubo una serie de cuestionamientos y descréditos por parte de artistas como Siqueiros y Rivera o de críticos de arte como Antonio Rodríguez.¹⁶³ Para Carrillo Gil, el buen recibimiento internacional que la obra de Tamayo obtuvo en el transcurso de ese año en eventos tan reconocidos como la Bienal de Venecia¹⁶⁴ y diversas exposiciones en París y Bruselas,¹⁶⁵ confirmó su decisión de adquirir su producción, con lo que se colocó a contracorriente de la crítica local; situación que se repitió en otras ocasiones y con otros pintores.

La directora de la Galería de Arte Mexicano escribió a Tamayo a París:

El doctor Carrillo quiere comprar los *gouaches* antiguos que me dejó usted, así como los *gouaches* *Noche de navidad* y *Retrato de Olga*. Ofrece por todos ellos la cantidad de ocho mil pesos. Usted me dice si se los damos. Ahora está de gran amistad. Viene todos los días y creo que piensa hacer una gran colección de cuadros de usted. Tal vez no estaría mal dárselos.¹⁶⁶

La intermediación de la galerista tuvo un papel destacado dada la cantidad de piezas compradas directamente a ella. No obstante, no pudo evitar que desde el principio las transacciones entre artista-coleccionista se caracterizaran por un estira y afloja en cuanto al monto. Tamayo aspiraba a que sus precios en México fueran equivalentes a los de Estados Unidos y se rehusaba a considerar que en México el coleccionismo privado estaba mucho menos consolidado y que el volumen de ventas del mercado local no tenía comparación con el neoyorquino. También se resistía a conceder precios especiales, en tanto que ya no necesitaba hacer rebajas dado el alto volumen de ventas en el plano internacional, por lo que no dependía de un sólo coleccionista. Tamayo respondió:

Los precios de los *gouaches* que usted tiene, son de la mitad de los precios de Nueva York. Por ejemplo, los dos grandes valen 660 dólares. Los que usted tiene son muy baratos, sin embargo, estoy dispuesto a que los demos a diez mil pesos, informe usted al doctor de ello y, en caso de que los compre, dígame usted inmediatamente, pues como le dije antes, tengo que hacer unos pagos allá y, por otra parte, ya estoy a punto de marcharme.¹⁶⁷

Con desgano, Tamayo aceptó transigir y conceder un descuento, no obstante, la rebaja no fue del porcentaje que Carrillo Gil esperaba; esta actitud del artista era ampliamente conocida en el mercado de arte mexicano de esos tiempos. En julio de 1949 el galerista Misrachi aseguró a Novo que: “Nadie compraría un Tamayo. El pintor les fija precios exorbitantes para México”,¹⁶⁸ pero se equivocó ya que Carrillo Gil sí adquirió, aunque para ello tuvo que ceñirse a los precios exigidos por el artista.

No es que el yucateco no tuviera experiencia en demandar rebajas a los pintores, tratando de hacer valer sus privilegios de coleccionista reconocido, en esta ocasión la diferencia estribó en que Tamayo tenía un mercado internacional más sólido que Orozco y Siqueiros y que su objetivo primordial era ser incluido en colecciones, públicas o privadas, europeas y norteamericanas, lo que le impulsó a oponer mayor resistencia a los “precios castigados” que convenían a Carrillo Gil. En cuanto a la ambición de Tamayo, Inés Amor la puntualizó en términos comparativos:

Diego predicaba mucho contra el imperialismo yanqui, pero hacía reverencias soberanas al dólar. Clemente era menos interesado en cuestiones de dinero, aunque a veces tenía necesidades. A Siqueiros no le interesaba nada, pero sí a Angélica [su esposa]. Para Rufino ha sido el motivo de su vida.¹⁶⁹

A pesar de estas circunstancias, Carrillo Gil consumó su pretensión de formar una importante antología de tamayos en tres años aproximadamente, al mismo tiempo que continuó fortaleciendo su relación personal en los periodos en que éste se encontraba en México. Por breve lapso adquirió casi cuarenta piezas. Inició seleccionando obras de épocas anteriores a través de la Galería de Arte Mexicano¹⁷⁰ como el bloque de *gouaches* antes mencionado¹⁷¹ y a través de la negociación directa con Olga, esposa y *art dealer* del artista oaxaqueño. Adquirió sólo dos trabajos de los años cincuenta,¹⁷² uno de ellos es la única petición

concreta que el coleccionista hizo a Tamayo: *Retrato de la Sra. Carmen Carrillo Gil*.¹⁷³

Este acto inicial del coleccionista de comprar un lote importante coadyuvó a que a corto plazo lograra reunir un conjunto tan grande. No fue esta la única ocasión en que actuó así, con otros artistas como Gerzso, Paalen, Cuevas y Nishizawa hizo compras de conjunto, lo que implicó más un *modus operandi* que una excepción. Como ocurrió con Rivera, y tantos otros, su predilección manifiesta fue por fases anteriores,¹⁷⁴ en detrimento de la producción reciente del pintor.

Un elemento que no puede descartarse es el aprendizaje que Carrillo Gil experimentó a raíz de su estrecho contacto con Tamayo, ya que el conocimiento de éste último acerca del ambiente artístico internacional le abrió otra perspectiva; sus fuertes declaraciones sobre el muralismo también lo obligaron a reflexionar. De hecho, una postura similar a la del oaxaqueño fue adoptada por el coleccionista algunos años después.

Hacia 1947 Tamayo afirmó que la pintura mexicana estaba en “decadencia”,¹⁷⁵ ante esto, Orozco respondió con “risas” y Siqueiros con una de sus típicas declaraciones rabiosas.¹⁷⁶ En el contexto de la relación de estos tres pintores con Carrillo Gil, éstos sólo fueron “divertimientos” o primeros escauceos de una polémica que se recrudeció con el paso de los años y obligó al coleccionista a tomar partido.

Dado que sus preferencias se centraron en piezas elaboradas en los años treinta, lo que compró mayoritariamente Carrillo Gil fue una fase de Tamayo en la que predominó la monocromía: *Homenaje a Juárez*,¹⁷⁷ *Frontón neoclásico*, *Armonía en blanco*,¹⁷⁸ *Aviones de guerra*,¹⁷⁹ *El reloj*, *Aviación*, *Avión en nube blanca*, *Ritmo obrero* y *Pintura académica*.¹⁸⁰ De la década de los cuarenta seleccionó, al menos, cuatro piezas: *Retrato de Olga*, *Maestros cantores*,¹⁸¹ *Fumador* y *Mujer temblorosa*. Es de destacarse que compró un sólo trabajo de la década de los veinte, *Fábrica*, eventualmente por la imposibilidad de conseguir obras de este tipo ya a mediados de siglo.¹⁸² Además, la colección incluía también una de las muchas acuarelas que con el título de *Bañistas* elaboró Tamayo en diversas épocas.¹⁸³

En el archivo fotográfico que la esposa del artista oaxaqueño legó al Museo Tamayo existen datos que incorporan tres pinturas más a la colección Carrillo Gil, se trata de *Mujer caminando*,¹⁸⁴ *Mujer*

viendo las estrellas¹⁸⁵ y *Las niñas*¹⁸⁶; pintura mucho más colorida donde parte del ejercicio plástico está en los destellos y contrastes entre tonalidades.¹⁸⁷ No sólo por esto se interesó Carrillo Gil por ellas, sino también porque las preocupaciones del oaxaqueño por el dibujo allí se hacían patentes.¹⁸⁸

Al menos en dos ocasiones sus posesiones de tamayos fueron exhibidas en el exterior, en París, la primera en 1952 y la otra diez años después, en el marco de las exposiciones de arte organizadas por el Estado mexicano con Fernando Gamboa como coordinador; en cada evento prestó tres obras.¹⁸⁹

Ahora bien, no todas las piezas que integraban este conjunto eran *gouaches* y óleos, tengo datos de quince grabados que fueron de su propiedad, tales como: *Comedor de sandías*, *Hombre en la noche*, *Perro aullando*, *Hombre*, *Personaje en la noche* y *Hombre con pájaros*. Destaca el hecho de que algunos de ellos los tenía repetidos en diversas cantidades,¹⁹⁰ lo que podría revelar que también los había acumulado como inversión.¹⁹¹ En cuanto a dibujos y bocetos para murales cabe la posibilidad de que, al igual que sucedió con los otros artistas importantes dentro de su colección, Carrillo Gil tradujera su interés hacia todas las técnicas que trabajaba el pintor en adquisiciones concretas; aunque no he localizado ningún registro que lo pruebe.

En Tamayo, el yucateco encontró la actualidad estética que siempre buscó, además debió resultarle atractivo el que a este artista se le ligara a corrientes internacionales y la crítica de la época lo considerara un pintor “heterodoxo”.¹⁹² Precisamente por esto en México se denostó al artista, paradoja que en diversas ocasiones envolvió al coleccionista.

A decir de Inés Amor, el yucateco formó “la única gran colección de Tamayo en México y probablemente la mejor en el mundo”.¹⁹³ No obstante, hacia 1952, la dinámica de adquisición-relación se rompió repentina y definitivamente como resultado de un conflicto entre ambos. Carrillo Gil no aclaró cuáles fueron los elementos que tomó en consideración para tomar tal decisión: “Tamayo me escribió muchas cartas ofensivas y decidí que no quería poseer las pinturas de un hombre así”.¹⁹⁴ Reaccionó de manera similar a como lo haría algunos años después con Cuevas: se negó a discutir el asunto públicamente.

Dentro de las diferentes versiones que se manejan, una línea conduce a asuntos de dinero y coloca la explicación en la esfera de lo personal. Aun cuando hay varios relatos, todos coinciden en culpar a Tamayo; uno es el de la hija del coleccionista:

Cuando Tamayo le estaba haciendo a mi mamá su retrato, yo no sé si porque mi papá no tendría dinero en efectivo, yo no sé si a Tamayo le convenía tener un coche [...] hicieron un trato de que el retrato [...] se lo iba a pagar [...] con una camioneta que mi papá tenía, y lo demás en dinero. Entonces hicieron mis papás un viaje [...] Viene Tamayo y de muy mala manera [...] me pidió las llaves de la camioneta, que porque esa camioneta era suya. Y yo ¿qué hacía?, era una muchachita [...] y el señor se llevó la camioneta. Y eso le dio mucho coraje a mi papá porque fue una muestra como de desconfianza o como de abuso.

La versión de Mariana Frenk-Westheim fue que Carrillo compró a Olga Tamayo unos cuadros, acordando el precio; en la conversación se enteró de que los Tamayo estaban buscando un nuevo coche; al día siguiente llegó con un elegante y reluciente auto recién salido de la agencia, mismo que excedía, con creces, el monto de su deuda. Dentro de la casa, en el estudio tal vez, vio un grabado o dibujo que le gustó mucho, preguntó por el precio y Olga le fijó una cantidad. Por la magnificencia del regalo, él pensó que se lo regalarían, se sintió profundamente ofendido y reaccionó con furia.

Sin abundar en pormenores, Inés Amor adjudicó el desencuentro a las desmedidas pretensiones de Tamayo y a su tendencia a relacionarse sólo con personajes destacados a nivel internacional. Ante la pregunta de ¿por qué afrentó Tamayo a Carrillo Gil?, la señora Amor respondió: “Rufino ofende tarde o temprano a cada persona en México” y adjudicó esto a un complejo de inferioridad por ser “el único de los grandes pintores que tiene un origen pobre”. Estaba convencida de que la compulsión por deslindarse de su humilde extracción hacía que buscara desenfrenadamente ligarse a la élite internacional. Como ejemplo habló de su actitud oportunista en 1940 en Nueva York durante la inauguración de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*.¹⁹⁵

Una disquisición diferente a las anteriores corrió a cuenta de la crítica de arte Raquel Tibol, quien en entrevista comentó:

Creo que [la ruptura con Tamayo] estuvo muy ligada a la relación con Siqueiros. Cuando Tamayo empezó a hacer declaraciones “pro-yankees”, muy en contra

de los tres grandes, se sintió muy ofendido el doctor Carrillo Gil y decidió deshacerse de los tamayos y llamó a Inés Amor para que los vendiera.

Si existieron esas “declaraciones pro-*yankees*” del oaxaqueño, no se encuentran en la prensa nacional; sin embargo, sí existió una dura controversia con Siqueiros y Rivera quienes, entre otras cosas, lo acusaron de “pro-*yankee*”.

Ya desde la Bienal de Venecia de 1950 se habían agudizado las polémicas públicas entre Siqueiros y Tamayo,¹⁹⁶ puesto que al obtener Siqueiros uno de los premios en disputa, aseveró que Tamayo no gozó de buena recepción, lo que provocó un enojado desmentido del oaxaqueño quien argumentó que incluso un museo europeo había adquirido uno de sus trabajos, además, publicó un folleto con reproducciones de la crítica europea y lo hizo circular durante la inauguración de su exposición en el Salón de la Plástica Mexicana en 1951.

El hecho que en el mismo año el yucateco le haya pedido a Tamayo un retrato de su esposa, a su regreso de una estancia en Europa, me indica que esta polémica aún no había afectado sus relaciones ni alterado los planes de Carrillo Gil de formar una trascendente antología de tamayos.

Considero que el conflicto mayor ocurrió en 1952 cuando la querrela se renovó en ocasión de la exposición mexicana en París, en la que el poeta Benjamín Péret acusó a Siqueiros de asesino, vía la publicación de un poema suyo acompañado con ilustraciones del oaxaqueño que motivó que los partidarios de Siqueiros lo asociaran con el crítico francés.¹⁹⁷

Ante esta difícil situación, Carrillo Gil no podía evitar tomar partido, dada la gravedad de las acusaciones y el anuncio de una especie de boicot a los cuadros de Siqueiros, pertenecientes a su acervo y que había prestado para la citada muestra. Al repercutir la polémica en sus posesiones y, por tanto, en él mismo, Carrillo Gil reaccionó de manera radical. A pesar de que se mostraban piezas de Tamayo también de su propiedad, el coleccionista se solidarizó con Siqueiros; es presumible que en ese contexto decidiera romper con el primero.¹⁹⁸

De hecho, prácticamente desde el principio de su relación con el oaxaqueño su posición fue difícil debido a su estrecha amistad con Siqueiros. Había logrado mantenerse al margen de polémicas anteriores pero, en esta ocasión, debió de haberle representado un fuerte agravio

el apoyo de Tamayo a la postura crítica de Péret.¹⁹⁹ Con este acto Carrillo Gil termina, aunque sólo en cuanto a este artista en concreto, con una posición que hasta ese momento le había hecho coincidir con la crítica internacional y con las políticas culturales locales que, aunque ambiguas, presentaban a Tamayo como el “cuarto grande” de los artistas mexicanos.

Es posible que al convertirse en un asunto personal, el carácter político de la polémica haya tenido mayor trascendencia para el coleccionista; no obstante, tal vez el punto central giró alrededor del tipo de piezas que formaban su colección que, como ya señalé, en su mayoría eran trabajos correspondientes a las primeras fases productivas del oaxaqueño, con lo que Carrillo Gil reforzaba una imagen con la que Tamayo, en la década de los cincuenta, quería deslindarse: la de pertenecer a la Escuela Mexicana de Pintura.

Es verdad que Tamayo compartió un ideario político cercano a la izquierda y que en sus búsquedas estéticas coincidió con pintores adscritos al movimiento muralista, pero en ese momento Tamayo creía ya superada esa etapa y prefería resignificar su imagen pública como artista renovador, novedoso y actualizado; remarcar su individualidad y no su militancia con un determinado movimiento estético era la pretensión del creador.

Su mirada se orientaba hacia el cambiante *meinstream* internacional del cual ya formaba parte por derecho propio y no quería verse congelado en México por la decisión de un coleccionista de arte. De quedar embalsamado, a salir de la colección, Tamayo prefirió lo segundo. Así, justo el argumento que no se esgrimió, el deseo de presente de un pintor contra la voluntad de pasado de su compilador, fungió como el cerillo que encendió una mecha que ciertamente tendría numerosos motivos para explotar. Más aún, de lo que Tamayo estaba renegando era de su anterior desempeño como agente del Estado, concretamente en labores educativas.

Renato González Mello refiere que lo que Carrillo Gil pretendía realmente era mantener a Tamayo en su fase de maestro rural; y yo estoy convencida de que si la visión del yucateco hubiera triunfado y los tamayos de la colección se hubieran mantenido como conjunto, la recepción del artista, al menos en México, sería diferente a la actual.

Como se puede observar, el asunto tiene muchas aristas. Tal vez al abandonar Carrillo Gil su primer intento serio de sondear las corrientes internacionales a través de la obra de Tamayo y, con ello, de trascender las barreras nacionales —aunque el artista seleccionado fuera mexicano—, el yucateco se condujo con cierta inseguridad. Puede ser que en el contexto de la disputa haya dudado de la pertinencia de apoyar las opciones estéticas de un pintor que generaba tal controversia en la atmósfera artística local.²⁰⁰

Así, la decisión de romper con Tamayo debe estudiarse en su contexto: en 1952 Carrillo Gil aún no se había desligado públicamente de la llamada Escuela Mexicana de Pintura; las demandas económicas del artista, su preferencia por colocar su producción en el ámbito internacional —lo que le permitía mayor margen de independencia frente a su coleccionista mexicano—; y ciertos desencuentros debidos a un choque de personalidades, propiciarían el finiquito de su relación en todos los aspectos.²⁰¹

También debe destacarse que la preferencia del coleccionista por Siqueiros, no como pintor sino como amigo, lo llevó a apoyarlo a pesar de sus contradicciones —esta solidaridad fue mutua ya que también Siqueiros apoyó la intensa campaña que entre 1952 y 1953 Carrillo Gil orquestó con el objetivo de conseguir la renuncia de un gobernador en Yucatán.²⁰² Esta no fue la única ocasión en que se manifestó el carácter explosivo de Carrillo Gil y su tendencia a las reacciones radicales, muchas veces impulsivas e iracundas, ante cualquier acto que él considera vejatorio o agresivo, o que lesionara intereses propios o de sus allegados.

Lo cierto es que la ruptura con Tamayo fue definitiva y, si bien el escándalo en la comunidad artística fue mayúsculo, Carrillo Gil vendió buena parte de las obras que de este pintor había reunido y no adquirió ninguna más.²⁰³ Cabe la aclaración de que a pesar de que él mismo lo publicitó, no se desprendió en breve tiempo de todas sus piezas.²⁰⁴ Es plausible que hubiera tenido mayores reticencias para hacerlo de lo que le hubiera gustado admitir. Aún en la segunda mitad de los cincuenta aceptó que lo seguía considerando uno de los artistas más grandes del mundo.²⁰⁵ La desilusión existió, ni duda cabe, pero el aprecio por la obra se mantuvo. Había sido uno de sus proyectos más ambiciosos y queridos. El poder puede ser más una decisión que una

voluntad; si bien el yucateco decidió desprenderse de sus tamayos, es posible que no quisiera hacerlo, que su voluntad, su deseo, le indicara lo contrario.²⁰⁶

La relación entre ellos ya estaba liquidada hacia mediados de 1953, según una despectiva mención de Olga Tamayo;²⁰⁷ y una carta de Inés Amor al pintor Juan Soriano, a principios de 1954, lo confirma.²⁰⁸ Tiempo después, en la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*,²⁰⁹ en 1955, donde la mayor parte de las piezas presentadas pertenecían al yucateco, no se exhibió ninguna de las obras del oaxaqueño adquiridas por Carrillo Gil, eventualmente porque ya las había vendido.

El coleccionista entregó a Inés Amor buena parte de estas obras. En el archivo de la GAM hay algunas evidencias de este proceso de disolución,²¹⁰ no obstante, algunos de los cuadros fueron recuperados por el artista, aunque no de manera directa.²¹¹

Inés Amor contó que ella compró la mayoría de las pinturas que Carrillo Gil desechó y reconoció que las vendió con ganancias muy altas, razón por la cual Tamayo la confrontó; ella argumentó: “Rufino, no olvides que soy una galerista. Mi negocio es vender y comprar pinturas”.²¹²

No obstante, la percepción de la época se centró en acusar a Carrillo Gil de tener sólo motivaciones económicas y éste fue un argumento usado en su contra años después.²¹³ De hecho, Tamayo adjudicó sólo a la búsqueda de ganancias financieras la decisión de que el yucateco vendiera buena parte de sus posesiones. Cuando un escritor norteamericano le preguntó por qué el coleccionista había vendido sus pinturas, registró que su reacción inmediata fue de enojo:

Por ganancias, por supuesto [...] Yo le vendí las pinturas a un precio muy bajo desde que nosotros fuimos amigos y él me prometió que algún día formarían parte de una colección pública en México. Cuando le acusé de contar chismes desagradables sobre mí, él se volvió loco y me escribió violentas cartas; después empezó a vender las pinturas con ganancias enormes con la ayuda de Inés Amor y los vendió a coleccionistas ricos en América del Sur.²¹⁴

Hacia mediados de 1953, ante la censura en Estados Unidos de una exposición itinerante de Orozco, bajo la acusación de haber sido comunista, Carrillo Gil amenazó con retirar sus préstamos que confor-

maban mayoritariamente la muestra. Siqueiros y otros pintores pidieron a Tamayo y a los directivos del INBA que, en solidaridad con Orozco, cancelaran su asistencia a la inauguración del mural del oaxaqueño *El hombre*, programada por esos días —se trataba de un encargo de patrocinadores norteamericanos destinado a colocarse en el vestíbulo del Dallas Museum of Fine Arts, en Texas.²¹⁵ Tamayo desoyó la petición.²¹⁶

Dado el caso de que no hubiera ocurrido todavía su ruptura, esta reacción la hubiera propiciado, ya que el yucateco no podría sostener relaciones con un pintor al que no le importaba la censura de uno de sus artistas favoritos por motivos extra-artísticos; peor aún, que no lo apoyara públicamente a él, en su calidad de coleccionista ofendido.

El conflicto no terminó ahí, la animosidad entre ambos fue recíproca²¹⁷ y permanente, tal vez por eso Tamayo se negó a reconocer el destacado papel que Carrillo Gil desempeñó entre los escasos coleccionistas de arte moderno. Casi al final de su vida declaró: “La mejor colección de pintura que ha existido en México fue la de Gelman.”²¹⁸ Se refiere a un cercano amigo que acumuló un buen lote de su pintura, aunque es necesario aclarar que si bien la colección de Jacques Gelman de arte mexicano es en efecto un acervo importante, no se plantea objetivos semejantes a los de Carrillo Gil, entre ellos una depuración constante y una sólida selección. Por su parte, Carrillo Gil no polemizó públicamente con el oaxaqueño y en ocasiones lo incluyó en la lista de los artistas más importantes de México, sin ir más allá que sólo enumerar su nombre.

Un punto final de su rivalidad lo representó la creación de sus respectivos museos de arte moderno, Carrillo Gil en 1974, en cuya colección se evidenciaba la ausencia de Tamayo quien, a su vez, fundó algunos años después el Museo Tamayo Arte Contemporáneo donde justamente su producción plástica es el núcleo del acervo.

Si fuera necesario un colofón para esta historia, apuntaría que como coleccionista de arte mesoamericano Tamayo aventajó a Carrillo Gil, ya que su acervo sí generó un interesante proyecto cuya museografía, ahora ya histórica, es la única creación de Fernando Gamboa que todavía permanece, me refiero al Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca, fundado en 1974; caso contrario ocurrió con

la importante colección mesoamericana de Carrillo Gil que no logró trascender el ámbito de lo privado.

Günther Gerzso

Una de las razones del interés de Carrillo Gil en la obra de Gunther Gerzso fueron sus afinidades con el arte europeo, hecho comprensible si se toma en cuenta que, aunque nació en México, el pintor pasó su adolescencia en Europa, donde recibió la base de su formación.²¹⁹ El coleccionista catalogó a Gerzso como paisajista abstracto natural y aplicó las categorías empleadas por Michel Ragon, crítico de arte; no obstante, reconoció que esa era una “artificiosa y paradójica clasificación”.²²⁰ Para tal categorización, Carrillo Gil tomó en cuenta, de manera primordial, las obras realizadas bajo el influjo de los constantes recorridos del artista por zonas arqueológicas de la antigua Mesoamérica.

Al yucateco no le atrajo del pintor el “abstraccionismo geométrico”, ése que según el coleccionista desarrolló Gerzso entre 1947 y 1951, sino la fase posterior, aquella en la que “se aleja del complicado geometrismo” y produce conjuntos de obras agrupadas bajo los títulos de *Serie de Yucatán* y *Serie griega*, cuando considera:

Entró Gerzso en un periodo de gran sobriedad en sus composiciones [...] Ya las zonas de luz y de sombras se amplían, los espacios se hacen más imponentes y misteriosos, los contrastes cromáticos y luminosos parecen indicar cambios súbitos de telones, puertas que se entreabren, o se abren y cierran con rapidez y violencia; a pesar de todo, el artista mantiene un control sobre sus emociones [...] Espíritu cartesiano, calculador y frío, Gerzso sigue dominando lo geométrico, sigue controlando su colorido, que se hace muy refinado, elegante; y su técnica, que él domina como un verdadero virtuoso, llega a sus mejores momentos.²²¹

Puesto que la temática de la *Serie de Yucatán* era muy cercana a su mundo personal, en ésta encontró Carrillo Gil un valor adicional a la calidad artística. Ésta fue realizada por Gerzso después de que, por su trabajo de escenógrafo cinematográfico, viajó al sureste mexicano. De este conjunto, el coleccionista adquirió: *Estructuras antiguas*, 1955; *Ciudad maya*, 1958; *Lab-Na*, 1959; y *Estela blanca*, 1960 —de ellas, sólo

Ciudad maya no fue entregada al MACG. En estas adquisiciones iniciales el elemento regionalista está presente.

Poco después, el yucateco se fascinó de tal manera por la *Serie griega*, producida a partir de los recuerdos de un viaje que el artista realizó en 1959 al país mediterráneo, que impulsivamente decidió comprar muchas obras de este conjunto en la noche misma en que las conoció.²²² Sobre éstas comentó Carrillo Gil:

Son las más depuradas obras que hasta ahora ha producido Gerzso; pienso que esta serie bastaría para consagrar a cualquier pintor como un maestro. Gerzso se acerca entonces más que nunca a la naturaleza; despoja a ésta de todas sus galas, de todos los accidentes vegetales o minerales y es la tierra desnuda la que el artista evoca en su impresionante soledad.²²³

Con este repertorio, afirmó, el creador alcanzó su cúspide artística. Fue ésta su serie preferida de entre toda la producción del pintor, anterior y posterior, por lo que la adquirió en abundancia e ingresó a su colección alrededor de 10 cuadros más realizados entre 1959 y 1961, entre ellos: *Paisaje del Peloponeso*, *La guerra de Troya*, *Clitemnestra*, *Clytaemnestra II*, *Paisaje de Micenas*, *Paisaje clásico*, *Paisaje griego*, *Argos*, *Delos* y *Eleusis*; de ellos, la mayoría pertenece actualmente a la colección del MACG.²²⁴

El artista narró en entrevista que la misma noche de la inauguración de su exhibición en la Galería de Antonio Souza conoció personalmente al coleccionista.²²⁵ De este primer contacto se inició una cordial, aunque no muy cercana, relación que incluyó esporádicas visitas del artista a la residencia de Carrillo Gil; en otras ocasiones era el médico el que acudía al taller y demostraba con efusividad su entusiasmo por su trabajo. Es aceptable creer que a pesar de los intentos del yucateco la relación no prosperó por cierta apatía del artista motivada tal vez porque atravesaba una severa crisis depresiva.²²⁶

Cabe destacar que en el gusto por esta obra Carrillo Gil es uno de los pioneros en México, además de él, sólo compraba gerzsos un cercano amigo del pintor, el también coleccionista Jacques Gelman. No obstante, es un hecho que a principios de los años sesenta el coleccionista de Gerzso era Carrillo Gil y como tal procedió a promocionarse. En la muestra retrospectiva del pintor en el Palacio de Bellas

Artes, en 1963, prestó 28 de las 85 piezas exhibidas; en comparación, Gelman sólo aportó 16 obras.²²⁷

Dos años más tarde, en el contexto de un certamen internacional, aunque Carrillo Gil prestó 10 de los 40 cuadros en exhibición, no había acrecentado sus adquisiciones desde 1962; en contraste, Gelman había adquirido piezas de 1963 y 1964, por lo que su colección siguió creciendo, tornándose la situación inversa, ya que en esta ocasión fue el coleccionista de origen ruso el que facilitó prácticamente 50% de lo exhibido.²²⁸

Así, Carrillo Gil no logró su objetivo de presentar una visión única, casi monopólica, de los trabajos de Gerzso y, a través de sus selecciones y su campaña propagandística, dominar la crítica, porque, a diferencia de lo sucedido con Orozco y Siqueiros, otro coleccionista estaba realizando su propia selección y, por tanto, presentando otras etapas y facetas del pintor.

Desde su posición de líder cultural, Carrillo Gil dio algunas conferencias con la intención de explicar —para tratar de convencer— las razones de su fascinación por estas obras. Pero dos disertaciones formuladas en el contexto de la *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, en el Palacio de Bellas Artes, entre agosto y septiembre de 1963,²²⁹ representaron una despedida, la fascinación se tradujo en desilusión cuando el artista entró en otro momento de su quehacer artístico, ante lo cual la respuesta del yucateco fue contundente: a partir de 1962 dejó de adquirir su obra. No obstante, no hubo una ruptura radical, el coleccionista dijo que esperaba nuevas propuestas pictóricas de Gerzso que volvieran a despertar su interés, lo que no sucedió ya que no obtuvo piezas de fechas posteriores.

Es interesante subrayar que a pesar de que “la influencia del arte prehispanico reaparece en sus pinturas” de 1962, a decir de Rita Eder, a Carrillo Gil no le gustó la producción de Gerzso de ese año ya que sólo compró un cuadro.²³⁰

En concreto, 1962 y 1963 fueron años clave en la vida de Gerzso: padece una fuerte crisis depresiva, se desliga de su trabajo de escenógrafo en el cine —al que se había dedicado desde 1942—, su obra es objeto de una importante retrospectiva en el máximo recinto consagratorio de su época, y su primer gran coleccionista lo abandona. En cuanto a su depresión, Carrillo Gil se refirió a ella públicamente:

Gerzso se queda tal vez impresionado de su misma obra y ante los paisajes abstractos [...] sufre quizá la impresión de que el mundo ha terminado y que él no tiene donde dar un paso más. ¿No será algo así como ese transitorio eclipse que ahora sufre Dubuffet, un artista tan imaginativo y lleno de recursos?²³¹

Ya en 1963, acostumbrado a especificar a los artistas lo que le atraía, o no, de su obra, así como a demandar no sólo piezas concretas sino maneras de pintar, temáticas o técnicas, matices y hasta estados de ánimo, el coleccionista propuso salidas, posibles soluciones, para superar lo que consideraba una etapa temporal:

Hace algún tiempo que he invitado reiteradamente a Gerzso para ir conmigo a una vieja hacienda de Yucatán [...] construida sobre una antigua ciudad maya. No he visto en mi vida una pátina más bella en las paredes que la que puede verse en aquel lugar: hongos, líquenes y otras formas vegetales, tapizan aquellas viejas paredes de azules, verdes, ocre, amarillos, negros, de increíble variedad y belleza. Cuando llega la temporada de lluvias, todas esas especies reviven y presentan un esplendor y viveza de colores que llaman la atención; cuando llega el invierno, aquellos colores se degradan y adquieren tonos marchitos que son otra belleza. *Me imagino que Gerzso [...] recibiría una impresión duradera, como la que le dejaron los desolados paisajes de Grecia y quizá nos daría la sorpresa de una renovación más en su arte.*²³²

Con esto, el yucateco planteó demandas similares a las que le hizo a Orozco y Siqueiros aunque, en el caso de Gerzso, no las aceptó, lo que seguramente provocó una cierta tensión entre ambos. Más aún, la amistad, eslabón importantísimo para el médico, nunca se desarrolló. Al final de su vida Carrillo Gil decidió desmembrar la colección de al menos 30 obras que llegó a poseer, entregó sólo 15 al MACG, se desprendió de una pequeña parte,²³³ y legó otra a su familia;²³⁴ desconozco el paradero de más de 10 cuadros.²³⁵

Este caso demuestra, una vez más, que el interés de Carrillo Gil por un artista en concreto no se mantenía inalterable sino que estaba sujeto a una cantidad de variables artísticas y extra-artísticas que volvían incierta su permanencia en la colección.

Según declaración expresa de Inés Amor, fue gracias a su intervención que se despertó en Carrillo Gil la pasión hacia la obra de Gerzso. Ella, sin tener un papel determinante en las decisiones y concepciones del yucateco, ejerció algún grado de influencia sobre él o, mejor aún, era una persona con la cual el coleccionista podía enten-

derse ya que compartían gustos estéticos. He aquí el testimonio de la galerista:

Gerzso siguió pintando toda la década de los cincuenta y a mi juicio logró entonces sus mejores pinturas. El doctor Carrillo Gil tuvo fe en mi juicio y le compró abundantemente.²³⁶

Sin dudar acerca de la estrecha comunicación entre ambos, queda claro que siempre existieron divergencias, por ejemplo, aunque efectivamente el yucateco adquirió pintura de Gerzso producida antes de 1959, no consideró que ésa fuera su mejor época, a diferencia de Inés Amor, mientras que su percepción de la trascendencia de la fase griega fue incluso más discordante. Sin embargo, ambos coincidieron en que Gerzso no se recuperó de su crisis como hombre y como pintor de 1962 a 1963.²³⁷

Para finalizar, quiero apuntar que un aspecto importante en las adquisiciones de Carrillo Gil de obra de Gerzso —y también de Wolfgang Paalen— es, sin duda, que no atendía a criterios chauvinistas. Inés Amor aseveró que hasta “bien entrados los cincuenta” se aceptó el trabajo de artistas no mexicanos en “el medio oficial”; cabe explicar que fue el caso de Gerzso a quien se rechazó por su nombre y ascendencia familiar. Esto explica, en parte, que sólo otro radicado en México, Gelman, se haya interesado sistemáticamente por su trabajo en fases tempranas.²³⁸

José Luis Cuevas

Otra intensa relación la protagonizó Carrillo Gil con José Luis Cuevas. En 1953 el coleccionista descubrió una exposición de este artista en una pequeña galería de San Ángel llamada Riggs-Sargent.²³⁹ La muestra constaba de 30 piezas y Carrillo Gil consiguió comprar todas menos una. Aunque esta adquisición intempestiva de casi toda la exposición sólo ocurrió una vez, se originó el mito de que el coleccionista “compraba los cuevas por lotes”.²⁴⁰ Las obras pertenecían a la serie *Mujeres del siglo XX (la prostitución)*, temática desarrollada por Cuevas de 1953 a 1955,²⁴¹ inspirada directamente en la serie *La casa del llanto* de Orozco.²⁴²

En Cuevas, el yucateco encontró un elemento que siempre consideró de vital importancia, el dibujo.²⁴³ De esta manera, buena parte de la atracción que el coleccionista sintió por estos trabajos fue que los encontraba fuertemente influidos por Orozco y por Goya,²⁴⁴ dos de sus pintores más admirados. Al especificar los motivos de su atracción, Carrillo Gil aprovechó para sugerir a Cuevas posibles temas:

Sus inquietudes, centradas ayer en las primeras impresiones recibidas del medio ambiente —manicomios, prostitutas y seres miserables— tienen ahora móviles más inquietantes: injusticias sociales y políticas, humanas rebeliones “contra esto y aquello” *que mañana serán quizá cosas de la guerra y la muerte.*²⁴⁵

Según refirió en entrevista Fernando Benítez, el médico incluso esperaba que dentro del desenvolvimiento artístico del dibujante se establecieran diálogos temáticos con Rembrandt, para lo cual le regaló una costosa edición en cuatro tomos de dibujos del maestro de Amsterdam.²⁴⁶ Así, a manera de demanda velada o exigencia sutil pretendía guiar el camino del joven artista hacia los terrenos de su predilección.

Lejos ya del sistema de patronazgo tradicional, los deseos de Carrillo Gil sólo podían ser pronunciados como demandas, muchas de las cuales no fueron atendidas por este y otros artistas;²⁴⁷ en cada creador era variable la resistencia que oponía a las solicitudes del coleccionista, pero en cada uno de ellos podemos apreciar su influencia.

Desde las primeras adquisiciones se desarrolló una cercana relación entre ellos. Al enterarse Cuevas de la fascinación que su trabajo despertó en un coleccionista tan reconocido como Carrillo Gil, se acercó para venderle otro grupo de acuarelas y dibujos. Tiempo después, la colección del yucateco se acrecentó gracias a un regalo del artista, 10 dibujos a pluma que ilustraban el libro de Baudelaire *Las flores del mal*.

A pesar de estos inicios tan promisorios, las expectativas del coleccionista no se cumplieron, siguió prefiriendo la fase temprana por encima de las posteriores. Por esta razón, después de sus primeras adquisiciones de 1953, prácticamente ya no volvió a comprar, por lo que el conjunto que reunió se limitó a “unos 35 cuadros pequeños”, más un lote de dibujos, con lo que el acervo constó de cerca de 50 obras, según declaró el propio coleccionista.²⁴⁸ Una de las razones de esto fue

el cambio estético que sufrió Cuevas entre 1954 y 1956²⁴⁹ que evidentemente no fue del agrado de Carrillo Gil.

El inicio de la relación entre ambos, simultánea al comienzo de la carrera profesional de Cuevas, fue registrada por la prensa. En esa época las selecciones del médico —quien ya ejercía como uno de los más poderosos coleccionistas de arte moderno en México—, se comentaban con amplitud dentro del ámbito artístico, por lo que fue rápidamente percibido el interés que mostraba por la obra de este joven artista.²⁵⁰ Además de convertirse en su primer coleccionista, Carrillo Gil se desempeñó como un eficaz promotor y le ayudó a colocar su producción en galerías y le organizó exposiciones como la de 1954 en el Hotel “Mérida” de Yucatán con piezas de su colección.²⁵¹ Aprovechando la columna que tenía en el entonces influyente suplemento del periódico *Novedades*, “México en la cultura”, escribió sobre él y con él. La complicidad fue productiva en términos de publicidad y difusión de ambos como personajes públicos, predominando el tono provocador y polémico.²⁵²

Lo que nunca logró Carrillo Gil fue que Cuevas expusiera en la Galería de Arte Mexicano, espacio central para los discursos artísticos en México. Dice Cuevas:

Carrillo Gil, quien era muy amigo de Inés Amor, estaba muy entusiasmado con mi trabajo y le habló a ella de mi persona. La galerista le dijo que frenara su entusiasmo porque mi obra era muy mediana y no veía en mí ningún futuro. Afortunadamente el doctor no le hizo caso.²⁵³

Una vez más el yucateco se reveló como un coleccionista que tomaba sus propias decisiones y que confiaba en su propio gusto. Esta versión fue confirmada por Inés Amor quien, al dictar sus memorias, apuntó:

[A] José Luis Cuevas lo vi por primera vez recomendado por el doctor Carrillo Gil [...] En esos tiempos hubo varios intentos de que me hiciera cargo de José Luis Cuevas, no sé si dirigidos por él mismo o por oficiosidad de los amigos. Pero a mí me dio miedo que me acarrearra problemas, ya había suficientes en la galería como para buscar más. Aparte, Siqueiros no lo toleraba, como tampoco Tamayo [...] Entonces procuré, por la amistad con Carrillo Gil, llevar buenas relaciones con Cuevas y ocasionalmente pedirle algo para vender, sin ofrecerle jamás una exposición.²⁵⁴

Como se ve, Inés Amor adujo no tener total independencia en la selección de los artistas que promocionaba en su galería, autonomía que sí ejerció el yucateco; el comprador siempre goza de mayor libertad de movimiento. En el caso de Carrillo Gil, él decidía qué comprar y a quién comprar y, aunque nadie logró ejercer una influencia determinante en sus decisiones, confiaba en el criterio de conocedores como Inés Amor o Justino Fernández con quienes mantuvo relaciones cordiales basadas en intercambio de opiniones, colaboración eficaz y, por supuesto, interés artístico. Como coleccionista disfrutó de mayor libertad, lo que no se tradujo en que sus preferencias estuvieran al margen de los gustos hegemónicos de la época.

Carrillo Gil sostuvo relaciones muy estrechas con los artistas que rechazaron los trabajos de Cuevas, entre ellos Siqueiros, y no parece que haya tomado en cuenta su opinión para comprar obra o hacer amistad con Cuevas. De hecho, el médico estuvo varios años en medio del fuego cruzado entre ambos, aparentemente sin interferir; y no era poca cosa lo que declaraban o escribían en los medios. Por ejemplo, en una carta de marzo de 1958 a la columna "México en la cultura", Siqueiros expresó que las declaraciones de Cuevas contra el movimiento muralista: "No es más que parte mínima de una campaña animada por Washington".²⁵⁵ A su vez, en incontables ocasiones, Cuevas disfrutó al subrayar las contradicciones del muralista: "Ataca al arte burgués y es de lo que vive, con sus retratos halagüeños y melosos".²⁵⁶ Cabe recordar que algunos de esos retratos decoraban la casa de Carrillo Gil. Más aún, Cuevas atribuyó la sistemática polémica que Siqueiros sostenía con él por preocupaciones mercantiles y con ironía lo tranquiliza:

La historia del arte no es tan cruel en sus aspectos económicos: cuando falta el coleccionista conocedor, lo sustituye el improvisado, el abarrotero que ya entiende lo que en la generación anterior sus predecesores condenaban. Así, todavía Sorolla y Zuloaga, a pesar de su intolerable inactualidad, se venden a buenos precios entre aficionados de gusto rancio.²⁵⁷

Aquí no se sentiría aludido Carrillo Gil porque para esos años ya había suspendido sus compras a Siqueiros y Cuevas lo sabía. Su decisión de no más adquisiciones implicaba del mismo modo un duro cues-

tionamiento a Siqueiros, lo que lo hacía coincidir, de cierta forma, con el novel dibujante.

Cuevas escribió sobre cierta amistad, admiración, camaradería y trabajo en equipo²⁵⁸ que ambos desarrollaron durante algunos años:

Seguía frecuentando al doctor Alvar Carrillo Gil. Se enteraba con beneplácito de mis logros. Visitarlo en su casa de Tlacopac era para mí una experiencia extraordinaria. Siempre tenía nuevos libros de arte que me permitía revisar. Era un hombre de una cultura fuera de lo común y en materia de arte estaba al día. Poco tiempo después, abiertas las puertas del suplemento “México en la cultura”, que dirigía Fernando Benítez, polemizaríamos muy amistosamente sobre las dos grandes vertientes del arte de entonces: el abstraccionismo y la figuración.²⁵⁹ También la emprenderíamos, en artículos conjuntos, contra algunos críticos y funcionarios de Bellas Artes.²⁶⁰

Todo esto se perdió a inicios de 1962, casi al mismo tiempo que el coleccionista decidía dejar de comprar obra de Gerzso y justo diez años después de la ruptura con Tamayo; como en el caso del oaxaqueño, Carrillo Gil no dejó nada escrito acerca de sus motivos para concluir su relación con Cuevas.

La familia Carrillo Gil relata dos motivos: según una versión, para montar una exposición, al parecer en el extranjero, Cuevas solicitó sus obras al yucateco, mismas que recibió puntualmente; no obstante, en el catálogo de la muestra no figuraron esas piezas y no le dio crédito ni le agradeció su colaboración, lo que provocó una violenta reacción del coleccionista.²⁶¹ Otra razón es que, en declaraciones públicas, Cuevas atacó a Siqueiros en el contexto de la larga y famosa polémica sobre sus ideas estéticas; esto no tendría nada de particular si no fuera porque, por esas fechas, Siqueiros se encontraba en prisión, acusado por el Estado mexicano del delito de “disolución social”. A Carrillo Gil —quien había apoyado incondicionalmente al pintor por su injusto encarcelamiento— le parecía una verdadera cobardía que Cuevas atacara a alguien indefenso.²⁶²

Esta última versión, aunque todo parece indicar que no es muy certera, se acerca a uno de los principales factores que, desde mi punto de vista, propiciaron la ruptura que ciertamente tiene que ver con el triángulo Siqueiros-Carrillo-Cuevas.

A pesar de sus diferencias, Cuevas firmó varios comunicados colectivos publicados en la prensa nacional en donde se denunciaba la in-

justicia de la prisión de Siqueiros y como protesta declinó participar en la bienal mexicana de 1960 junto con otros jóvenes pintores adscritos a un movimiento que primero se llamó “Interioristas” y después “Nueva Presencia”.²⁶³ Al publicarse el tercer número del cartel *Nueva presencia* en diciembre de 1961, dedicado a Siqueiros, cambió radicalmente su punto de vista y se deslindó del homenaje al pintor preso, esto por recomendación de un personaje que desde la institución conocida como Unión Panamericana controlaba buena parte de la exhibición del arte contemporáneo latinoamericano en Estados Unidos: José Gómez Sicre, quien se oponía a brindar apoyo a un comunista.²⁶⁴

Aquí se revela la postura ambigua y contradictoria de Cuevas,²⁶⁵ así como su preferencia por mantener una estrecha relación con quien podría resultarle mucho más útil en su proceso de internacionalización, que conservar la amistad de pintores como Arnold Belkin y Francisco Icaza, o de un coleccionista de prestigio circunscrito al ámbito nacional como Carrillo Gil. Esto le costó el rompimiento con sus otrora amigos y con su primer coleccionista importante.

Es un hecho que cuando Carrillo Gil decidió terminar con Cuevas, seguramente con la convicción de que el viraje de su postura en relación con Siqueiros equivalía a una traición, ya había hecho por él todo lo posible, ya había llegado al límite de su poder de promoción y difusión; tan es así que la desavenencia entre ambos prácticamente no afectó a Cuevas en el desarrollo de su carrera.

El impulso que el yucateco le dio fue en el ámbito nacional, que era el circuito donde ejercía influencia, y surtió efecto a inicios de la década de los cincuenta; en cuanto a la internacionalización del dibujante no podía correr a su cargo, dada su escasa visibilidad en el mercado del arte internacional y en los recintos de exposición institucionales del continente americano.²⁶⁶ En la práctica, poco después de que Carrillo Gil descubrió al creador, la mirada de éste viró hacia Estados Unidos y Europa.

De hecho, como protector de Cuevas, el yucateco sólo se anticipó por poco tiempo a Gómez Sicre, con quien no pudo competir;²⁶⁷ este personaje conoció a Cuevas en 1953 y al año siguiente le montó con gran éxito una exposición donde se vendió todo en la noche de la inauguración, incluso el MOMA de Nueva York adquirió un par de di-

bujos; el yucateco sólo había logrado articularle en 1954 una exposición en un hotel de Mérida, Yucatán.

La internacionalización del artista no corrió a cargo de Carrillo Gil sino de Gómez Sicre que, desde su sede en Washington, gozaba de poder continental; el impulso llegó de fuera y no pudo haber sido de otra manera. Así, la importancia del médico para la carrera profesional de Cuevas se redujo a los primeros años y sólo al circuito nacional.

Un motivo adicional a la ruptura, de no poca importancia, fue la tensión generada por los intentos fallidos de Carrillo Gil por influir en las temáticas y búsquedas del dibujante, así como el posible disgusto de Cuevas por la prolongada negativa del coleccionista de continuar comprando su obra. El que el yucateco prefiriera una fase en la que era evidente la influencia de Orozco, de la que Cuevas se deslindara, minimizándola, en una carta pública de mayo de 1962²⁶⁸ —lo que podría interpretarse como una negativa a las peticiones del coleccionista—, seguramente fue otra más de las causas que los llevaron hacia el rompimiento. Escribió Cuevas:

Los últimos locos del manicomio de México los dibujé en 1955. Todavía recibo solicitudes de coleccionistas que pagarían diez veces lo que valían en esa fecha. No los complazco porque ésa, para mí, es una fase agotada y no tengo el menor gusto en repetir el pasado.²⁶⁹

Sin nombrar a Carrillo Gil, al parecer algunos años después de la ruptura, le seguía respondiendo que no a sus añejas demandas.

En cuanto al propio Cuevas, tanto en sus escritos²⁷⁰ como en entrevistas personales, afirma desconocer los motivos del drástico distanciamiento:

Según Coquin [esposa del coleccionista] estaba enojado conmigo Carrillo Gil. Traté después de llamarlo varias ocasiones; en alguna ocasión contestó y lo of muy molesto. Le dije: doctor, por favor, dígame ¿por qué está molesto conmigo?, ¿qué le he hecho yo? [Carrillo contestó] ¡Mejor no hablar de esos asuntos! Era [para él] demasiado obvia la cosa de nuestro distanciamiento [...] En aquel entonces, yo ya era amigo de Inés Amor [...] y como era una gran amiga de Carrillo Gil la fui a ver, a preguntarle qué era lo que sucedía [...] Primero dijo que en el librito que habían editado en París [...] que en ese catálogo él no había aparecido como coleccionista.²⁷¹ Por otro lado, Carrillo Gil dijo que estaba molesto porque yo no me llevaba bien con Siqueiros, que era algo que él sabía perfectamente bien, porque en esas mismas polémicas, las que nosotros hacíamos

(Carrillo Gil y yo) muchas veces me metía con Siqueiros y me metía contra los muralistas [...] De manera que nunca encontré una razón de peso para entender esa actitud de Carrillo Gil.²⁷²

A pesar de este discurso, la ruptura fue mutua ya que también Cuevas eliminó al yucateco de su hoja oficial de éxitos: en su *currículum vitae*, ya en la misma década de los sesenta, no registró ni sus adquisiciones ni sus textos, lo que se destacaba era la inclusión de las obras en las colecciones de prestigio internacional y museos norteamericanos.²⁷³

Carrillo Gil debió haber considerado los agravios y desencuentros de tal magnitud que la única salida que tuvo fue romper definitivamente e irrevocablemente con Cuevas, pero no sólo como amigo sino, de manera fundamental, como coleccionista y hacia 1962 vendió todo, o al menos buena parte de la obra del pintor.²⁷⁴

En entrevista personal, Cuevas calculó que la colección del médico no era muy extensa y que constaba de alrededor de 50 dibujos y acuarelas. Algunas fueron enviadas al matrimonio formado por Gertrude y Oscar Herner, dueños de Galerías Iturbide, y adquiridas de manera casi inmediata principalmente por norteamericanos, lo que justifica el por qué la producción temprana de Cuevas no se encuentra en México. El artista afirmó que fue a la citada galería a ver sus obras y que, efectivamente, eran las que había vendido al yucateco. Sobre las ganancias económicas de una venta realizada con tal premura no tengo ninguna información.

Más aún, es posible que la furia de Carrillo Gil no haya terminado al romper la relación con el artista y deshacerse de su colección, sino que incluso haya llegado a destruir algunos trabajos, según refirió en entrevista su nieto Armando Sáenz Carrillo. Para Cuevas, lo que presumiblemente pudo destrozar era una serie de aproximadamente 10 dibujos que él le había regalado.²⁷⁵ No obstante, considero que no fue pensado como un evento intimidatorio ni amenazador ya que no hubo difusión pública de esta destrucción y ni siquiera Cuevas lo sabía.

Al respecto, Carrillo Gil no ha sido el único, dentro del mundo artístico varios agentes —galeristas, promotores, restauradores o clientes— han destruido o mutilado obras de arte por motivos políticos, estéticos o por rechazo, entre otros. Entre los coleccionistas ocurre que desean modificar algún aspecto que no les gusta de la obra y la modifican o la mutilan para que quepa en el espacio elegido por ellos. Este

acto revela cuán ilimitado es el poder del propietario de las obras de arte. “El propietario de una obra cree tener el derecho a destruirla”.²⁷⁶

Tal vez por esto ha sido difícil localizar datos concretos de las obras que durante la década de los cincuenta pertenecieron a Carrillo Gil. No existen informes fidedignos y en el archivo del Museo José Luis Cuevas la documentación es prácticamente inexistente para fases tempranas de la producción del dibujante. Más aún, el mismo Cuevas no recuerda con precisión cuáles fueron las piezas que formaron parte de la colección del yucateco.

Por todo esto, es evidente que para Carrillo Gil, en sus desencuentros por convicciones estéticas, ideológicas y políticas, además del choque de personalidades e intereses, la obra —objeto inicial de su interés—, pasó a segundo término y la determinación de desligarse del artista incluyó deshacerse de sus trabajos. El yucateco demandaba reconocimiento a su poder como coleccionista, esperaba consideraciones especiales y cierta coincidencia política. De alguna forma, sus exigencias eran una especie de cobro por los diversos servicios que consideraba haber prestado en la compra y difusión de la producción plástica de un artista; cuando no obtenía lo solicitado, prefería interrumpir la relación. De lo que no cabe duda es de que se trata de enojos viscerales, no calculados ni premeditados, no para obtener publicidad ni ganar prestigio o rendimientos económicos; al menos no en un primer momento.

Diego Rivera

En la colección Carrillo Gil, Diego Rivera ejemplifica, *ex negativo*, que un elemento constante en el coleccionismo del yucateco fue la búsqueda de una estrecha relación con los artistas cuya obra le interesaba de manera particular. El Rivera que le entusiasmaba era primordialmente el de fases tempranas, no con el que coexistió durante la década de los cuarenta en adelante, por ello no pretendió establecer lazos amistosos. Es factible que, de haberlo intentado, las personalidades de cada uno, tan divergentes e incluso contrastantes, les hubiera impedido desarrollar una relación cercana.

No es un hecho menor el que Carrillo Gil admirara fundamentalmente al Rivera de la fase cubista y al dibujante de las primeras décadas del siglo; un desencuentro entre ellos estriba justo en que, una vez que regresó a México, Rivera renegaba de su pintura cubista, al menos en el discurso público.²⁷⁷

Este desinterés del coleccionista por la mayor parte de la producción del artista guanajuatense fue recibido con cierta animosidad. Interrogada al respecto, Raquel Tibol explicó en entrevista:

Siqueiros tenía una amistad muy grande con el doctor y una estima muy grande, no era el caso de Rivera, él ya tenía mucha molestia [...] no sé si se basaba en que [el coleccionista] había dado prioridad a Orozco o no sé [...] quizá algún celo profesional [...] Daba Rivera una conferencia en la sala Ponce [del Palacio de Bellas Artes] y estaba, sentado en primera fila, el doctor Carrillo Gil y Rivera empezó a hablar de esos coleccionistas que logran hacer dinero lucrando con la enfermedad de los niños mexicanos [...] un laboratorio de productos pediátricos [...] y el doctor, ahí, muy tranquilo, ni se inmutó, ni le contestó nada.²⁷⁸

A pesar de ataques públicos de esta envergadura, Carrillo Gil adjudicó a Rivera la misma trascendencia que a Orozco o Siqueiros dentro de la pintura mexicana, por lo menos en el discurso, ya que sus adquisiciones reflejan que únicamente las primeras décadas de su producción le parecían rescatables. Sabedor de esto, el pintor le exigió, cuando éste preparaba las piezas mexicanas que representarían a México en la Bienal de São Paulo de 1955 —en su calidad de comisario de la sección mexicana y no sólo como coleccionista—, que se abstuviera de incluir trabajos suyos sin su autorización y especialmente si se trataba de trabajos pasados:

Por ningún motivo deseo estar representado en él [certamen] más que por obras que expresen realmente el *actual carácter dominante de mi pintura, en forma y contenido*, por lo cual en modo alguno autorizo la presencia en la exposición de ninguna obra mía que no sea precisamente enviada por mí y no proveniente de alguna colección privada o pública de aquel gran país, del mío o de cualesquier otro y especialmente proveniente del *stock* de algún tratante de cuadros, quienquiera que éste sea.²⁷⁹

La referencia a Carrillo Gil como “tratante de cuadros” no deja duda acerca del carácter tirante de sus relaciones. No obstante, ambos po-

dían compartir algunos eventos importantes en caso de que fuera necesario o conveniente.²⁸⁰

Para el coleccionista, la fase cubista de Rivera era sinónimo de modernidad y vanguardia internacional, así, adquirió algunos de los cuadros cubistas que el artista realizó en 1916. Esta salvedad la dilucidó el propio Carrillo Gil al declarar que éste era uno de “los dos movimientos más importantes de la pintura moderna”,²⁸¹ al comprarlos documentaba la internacionalidad del arte mexicano.

Tan tajante fue esta selección que, de hecho, el yucateco fue el único coleccionista de arte moderno mexicano de mediados del siglo XX que no acumuló pintura de caballete riveriana, más aún, de los “cuatro grandes” pintores mexicanos, a Rivera fue al único que no le encargó ningún cuadro.

El crítico Paul Westheim coincidió con Carrillo Gil, no sólo en su entusiasmo por la fase cubista de Rivera, sino también en la consideración de que los cuadros producidos en esa etapa eran de calidad similar a las piezas cubistas de Picasso o Gris, según refirió en entrevista la viuda del crítico Mariana Frenk-Westheim. En la misma línea que Westheim y Carrillo Gil, aunque en forma radical y mucho más pública, Siqueiros criticó a Rivera por su “etnografismo”, “arqueologismo” y “folklorismo” que se había traducido en un tipo de pintura a la que llamó *mexican curios*: “Un arte subordinado a la demanda de lo pintoresco por parte del turismo [...] la más superlativa de las curulerías pseudo-nacionalistas”.²⁸²

Implícitamente, el médico cuestionó la validez de la pintura riveriana realizada de la década de los veinte en adelante, e incluso puso en tela de juicio el liderazgo artístico que éste ejercía en el México de mediados de siglo XX. Tal impugnación no pudo pasar desapercibida en el medio artístico local y seguramente le generó a Carrillo Gil parte de la animadversión que el pintor demostraba hacia él. Con tal estrategia, el yucateco también decidió ir a contracorriente del mercado del arte, interno y externo, en esa época liderado por Rivera.²⁸³

En general, sus elecciones y exclusiones coincidían con la valoración del mercado nacional, sin embargo, en este caso cuestionó al mercado artístico que colocaba en la cúspide a Rivera, al menos durante las década de los cincuenta y sesenta. Esto también confirma que sus motivaciones no pasaron, de manera fundamental, por lo finan-

ciero, si así hubiera sido habría comprado muchos de los óleos de este pintor con la garantía de obtener rendimientos a mediano plazo, aunque no se puede negar que sí fungieron como inversiones los dibujos y grabados que hizo suyos y de los cuales se desprendió posteriormente.

Los únicos siete cuadros que adquirió pertenecen al periodo que el artista vivió en París, cuando pintar a la manera cubista era la vanguardia en el arte (1911-1917), los compró en México, aunque en ese entonces no circulaban con facilidad en el mercado de arte.²⁸⁴ Seguramente se trató de cuadros costosos porque no fueron adquiridos por el coleccionista número uno de Rivera en esos años, Marte R. Gómez, quien siempre adujo falta de capital para invertir y Dolores Olmedo todavía no ocupaba un lugar destacado dentro del coleccionismo riveriano.

Al menos tres de estos cuadros le llegaron a Carrillo Gil en diferente momento, dos a través de distintas galerías y el tercero de una colección privada: *Retrato de Maximiliano Volonchine*,²⁸⁵ *El pintor en reposo*²⁸⁶ y *El arquitecto*,²⁸⁷ es un hecho que ingresaron en su acervo hacia finales de la década de los cuarenta.²⁸⁸ En 1947 se realizó una exhibición en la galería Mont-Orendáin en la que es factible que Carrillo Gil haya adquirido, o al menos apartado, otros cuadros cubistas.²⁸⁹

Aunque una versión afirma que los otros siete cuadros salieron de Europa a raíz de la Segunda Guerra Mundial y que desde Brasil le fueron ofrecidos en bloque, esto no ocurrió así, por lo menos no en cuanto a que se adquirieron todos juntos; no descarto que algunos, no puedo precisar cuántos, hayan llegado de Brasil como lo consigna la familia Carrillo Gil.²⁹⁰ Si el yucateco hubiera realizado una adquisición tan importante, lo más probable es que alguien en la prensa, o la señora Inés Amor, lo hubiera registrado en sus memorias.

Como haya sido, y con mayor fortuna crítica, Carrillo Gil tenía el propósito de incluir más obras cubistas en su colección y, si no lo hizo, fue por las altas cotizaciones y su escasa circulación en el mercado.²⁹¹ Tuvo que conformarse con sólo atestiguar el dominio posterior de la coleccionista Dolores Olmedo. La competencia entre ambos se definiría a favor de la polémica y polifacética empresaria quien, en diciembre de 1959, confirmó su liderazgo en cubismos riverianos cuando, para la inauguración de una sala en el Palacio de Bellas Artes con el nombre del pintor recientemente fallecido, Salas Anzures montó

una exposición con las pinturas cubistas que ella había adquirido en Nueva York. Las altas cotizaciones que pagó por ese lote de pinturas en subasta no hubieran podido ser cubiertas por Carrillo Gil.²⁹²

Quiero aclarar que las estrategias de apropiación del yucateco no sólo fueron una compensación por su imposibilidad económica de adquirir cuadros cubistas de Picasso, Braque, Gris y otros, también contó su genuina admiración por esa particular producción de Rivera. Al respecto, el coleccionista declaró: “De nuestro gran pintor Rivera sigo admirando más cada día su obra del periodo cubista, dentro del que produjo cosas tan interesantes como *El arquitecto* y otras más”.²⁹³ Por ello, para Carrillo Gil estas siete obras, incluyendo la ya apuntada, siempre formaron parte del núcleo de su colección: *El pintor en reposo*,²⁹⁴ *Retrato de un poeta*, *Maternidad*, *Mujer en verde*, *Mujer sentada en una butaca* y *Retrato de Maximiliano Volonchine*.

Su interés por esta fase del pintor también incluyó sus dibujos, los que coleccionó en abundancia. Se aficionó esencialmente por la producción en papel de sus fases tempranas y puso acento en acumular los trabajos realizados a partir de su recorrido por ciudades europeas, a inicios de los veinte, y aunque incluyó gráfica realizada con posterioridad, es obvio que su interés fue menor.

Es representativo de esta tendencia un inventario elaborado alrededor de 1965 en el cual el coleccionista registró 3 acuarelas y 24 dibujos, todo sobre papel. Los dibujos, aunque eran de entre 1918 y 1927, en su gran mayoría estaban fechados en 1920 y 1921.²⁹⁵ No obstante, es evidente que Carrillo Gil siguió adquiriendo y vendiendo trabajos de Rivera después de elaborar el citado listado, ya que al MACG entregó piezas que no aparecen en el documento de los años sesenta y, a su vez, en el acervo del museo no se documentaron obras que están en ese registro.

Sin contradecir su desdén por la mayoría de las representaciones en caballete, el coleccionista mostró cierta inclinación por las litografías que el artista realizó a inicios de los años treinta, de 1930 y 1932, en particular: *Zapata*, *Escuela rural*, *El taco*, *El sueño*, *Maestra rural*,²⁹⁶ *Santa Anita*, *Mercado*, dos *Retratos de señora*, de 1932, dos *Desnudos*, de 1930 y un *Autorretrato*.²⁹⁷ Los dos desnudos citados de Dolores Olmedo y Frida Kahlo, y el autorretrato del pintor, confirman que su

atención se centró en el dibujo, sin importar la temática o el modelo, ya que con ninguno de estos tres personajes desarrolló alguna amistad.

En el archivo de la GAM se registró que Carrillo Gil poseía otros dibujos a lápiz: *Niño*,²⁹⁸ dos piezas de la serie del *Corrido de la Revolución*²⁹⁹ y *Zapata*,³⁰⁰ todos ellos fueron “de la Colección del Dr. Alvar Carrillo Gil vendidos al Sr. John M. Cabot en agosto de 1960”,³⁰¹ además poseyó dos obras más tituladas *Día de Muertos*.³⁰² Así, la colección Carrillo Gil de riveras, con seguridad, contuvo más de 40 piezas. No obstante, esta afición no siempre se mantuvo ya que, hacia finales de los sesenta él declaró que ya se había desprendido de muchas de ellas.³⁰³ A la colección del MACG sólo llegaron los 7 cuadros cubistas, 13 dibujos³⁰⁴ y 4 litografías;³⁰⁵ éste fue el acervo que se entregó en 1972 y con el que Rivera se encuentra representado. En cuanto a óleos, prácticamente el coleccionista entregó todos los que compró, aunque tengo referencias de que un cuadro más le había pertenecido, me refiero a *1° de mayo en Moscú*, de 1928.³⁰⁶

El exiguuo interés de Carrillo Gil por la pintura mural de Rivera se evidencia en el hecho de que, salvo en una sola ocasión, no solicitó sus proyectos y bocetos para murales, como sí lo hizo con Orozco y Siqueiros. Al parecer, los artistas vendían poco esos trabajos o era escasa la demanda, ya que no se consideraban piezas terminadas; para Carrillo Gil, en cambio, eran obras coleccionables porque en ellas la capacidad de dibujante del artista se ponía de manifiesto. Así, la única pieza de este tipo de la autoría de Rivera que perteneció a la antología del yucateco fue *Insurrección chichimeca*.³⁰⁷ A pesar de esto, no descarto que hubiera poseído otras similares.

Ahora bien, aunque es viable creer que la relación de Carrillo Gil con Orozco —y aquí no hay que olvidar que fue la primera que estableció el médico con un artista— haya tenido algo que ver en el rechazo de éste hacia Rivera debido a sus intereses específicos y por su pregonada independencia, es difícil aceptar que Orozco tuviera tal preponderancia sobre el yucateco y la prueba de esto es que desde 1948, cuando aún vivía el jalisciense, Carrillo Gil ya era propietario de varios trabajos riverianos y los exhibía.³⁰⁸ Incluso, a la muerte de Orozco hubiera podido adquirir más riveras, cosa que no sucedió.

Igual libertad demostró el coleccionista cuando decidió formar una amplia colección de Tamayo y Cuevas, a pesar de las agrias polémicas

públicas de Siqueiros con ambos, no obstante, estoy convencida de que la ruptura del médico con ellos sí fortaleció sus lazos con Siqueiros. Si como dice Christine Frérot, en las décadas de los sesenta y setenta se registró un incremento considerable en las ventas de obras de estos artistas, podría considerarse un error que Carrillo Gil se hubiera desprendido de esos conjuntos años antes, no obstante, no hay tal porque los criterios del coleccionista para tales acciones no fueron financieros ni estéticos. En este caso, incluso se confirma que en su selección el médico no se equivocó, al menos en lo que toca al éxito mercantil.

En cuanto a la discusión sobre el futuro del arte en México, Carrillo Gil se acercaba a las posiciones de Cuevas y Tamayo ya que estaba convencido de la necesidad de apertura hacia nuevas opciones creativas, lo que implicaba la consideración de que la Escuela Mexicana de Pintura era una corriente del pasado. Las diferencias consistían en las diversas valoraciones que, ya desde una óptica revisionista pero no lejana, se le concedían a dicho movimiento. Carrillo Gil reiteraba en cada ocasión que para él la valía de las propuestas estéticas de algunos de sus principales exponentes, en especial Orozco, estaban fuera de discusión.

No obstante, las confusiones y contradicciones propias de la época le impedían al yucateco tener la claridad y distancia necesarias. Sin embargo, el hecho de que se hubiera acercado y después dado marcha atrás con dos de los artistas más notables en el plano internacional, indica sus búsquedas pero también sus convicciones. Estos estaban en el eje de las polémicas por el arte. Simplificando al máximo la cuestión, Shifra M. Goldman detalló:

En la misma Latinoamérica tres personas se alinearon en el frente de batalla contra el movimiento muralista: los pintores mexicanos Rufino Tamayo y José Luis Cuevas [...] y la crítica sudamericana Marta Traba. Durante los años cuarenta, cincuenta, Tamayo fue el “profeta” del antimuralismo (o del arte sin mensaje); en los sesenta, Cuevas lo sucedió en el puesto y al hacerlo se pronunció en contra del propio Tamayo.³⁰⁹

No fue casual que Carrillo Gil protagonizara sonados conflictos, no sólo como coleccionista, con dos de los tres personajes claves enlistados por la historiadora de arte, precisamente los dos pintores mexicanos.

NOTAS

- ¹ En el sistema de mercado los artistas ofrecen generalmente sus trabajos ya terminados. No interviene en el proceso creativo un patrono o mecenas que les indique qué tipo de producción desea (Furió, *Sociología del arte*, p. 186).
- ² “El poder es una relación en la cual unos guían y conducen las acciones de los otros, es decir, el poder no sólo reprime sino también induce, seduce, facilita, dificulta, amplía, limita y hasta puede prohibir, aunque no es la prohibición la forma más importante, ni siquiera la privilegiada” (García Canal, *Foucault y el poder*, p. 37).
- ³ En México, Carrillo Gil no es el único que piensa de esta manera, coincidía con Paul Westheim quien eludía escribir sobre la obra contemporánea de Rivera y, en caso de referirse a su producción, prefería ocuparse de la calidad de su dibujo y de su etapa cubista; el crítico cuidaba mucho de hacer públicas sus opiniones desfavorables sobre su pintura “folclórica” porque eso hubiera provocado un escándalo dada la reverencia que a mediados de siglo XX se tenía por la obra de este artista. Westheim no tenía ningún deseo de iniciar una polémica, según comentó en entrevista Mariana Frenk-Westheim.
- ⁴ “Para que el ejercicio del poder se dé, es necesario que exista un espacio, un territorio determinado, una materialidad sobre la cual actuar” (García Canal, *op. cit.*, p. 50).
- ⁵ A diferencia de los textos que dedicó a Orozco, no existen declaraciones de Carrillo Gil en cuanto a su relación personal con Tamayo, Murata, Paalen o Gerzso, artistas importantes en su colección; tampoco sobre su posible admiración por las biografías de Picasso, Braque, Rouault, Chagall y muchos otros de quienes coleccionó grandes conjuntos de gráfica.
- ⁶ En entrevista con Carrillo Gil, realizada por una mujer no identificada (mecanuscrito, AFCG). En otra entrevista realizada también a finales de los sesenta, Carrillo Gil se hace fotografiar mirando el retrato de Orozco pintado por Siqueiros con la intención de remarcar que su fascinación por este artista permaneció a lo largo de su vida. El que el autor del retrato haya sido Siqueiros, funge como puente para hacer patente su interés por sus trabajos (Pérez Vizcaíno, “Arte y medicina”, 1 p. AFCG).
- ⁷ *Ídem*. Teresa del Conde ha detallado el aspecto fetichista del coleccionismo en el que se le confiere al objeto la posibilidad de acercar al propietario actual con el productor o con quien lo poseyó con anterioridad (“Los ímpetus de coleccionar”, p. 19).
- ⁸ “En memoria del artista J.C. Orozco”, palabras leídas en el acto conmemorativo del 5° aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954. AFCG.
- ⁹ Efectivamente, Orozco acostumbraba autenticar y firmar las obras —especialmente grabados— que llegaban al establecimiento de Misrachi. Incluso, al llegar a sus manos, el artista sustituía impresiones viejas y no originales por nuevas originales (en carta de Orozco a Misrachi, 2 de mayo de 1936 y carta de Misrachi a Orozco, 4 de mayo de 1936, citadas en Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, pp. 339-340. Cabe aclarar que se trata de Alberto Misrachi Battino (m. en 1963) y no de su sobrino y también *marchand* Alberto Jacques Misrachi.

- ¹⁰ La entrevista fue concertada por Misrachi en la Galería Central de Arte (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, vol. 2, pp. 186-187). Sobre esa primera entrevista, en otra ocasión comentó: “Allí tuvimos una larga conversación en la que él me hizo las preguntas que son de rigor cuando un artista sabe que alguna persona tiene predilección por sus obras” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG.).
- ¹¹ *Ídem*.
- ¹² Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. II, p. 624.
- ¹³ En diversas ocasiones así se refirió a la relación que llevó con Orozco (Carrillo Gil, “Nota explicativa”, en *Orozco y la Revolución Mexicana*, 1969; y Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, 1955, p. 5).
- ¹⁴ Inés Amor reflexionó: “¿Hasta qué punto podía Orozco querer a alguien? Creo que sí le tuvo afecto a Justino Fernández [...] No sé si habrá tenido algún amigo verdadero, pero lo dudo [...] La amistad que tuvo con Jean Charlot probablemente fue motivada por el aprecio de éste hacia su obra [...] Creo que Luis Cardoza fue la única persona a quien Orozco nunca se atrevió a atacar directamente [...] Pienso que en el fondo apreciaba a Siqueiros, pero de todos modos lo ponía ‘pinto’”. En este listado de “amigos” de Orozco la galerista ni siquiera menciona a Carrillo Gil como posible amigo del artista (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, pp. 59-60).
- ¹⁵ Véanse las cartas de Orozco a Carrillo Gil publicadas como anexo en el catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., pp. 245-253. En el mismo tono habla del coleccionista en una carta que dirigió a Justino Fernández el 12 de agosto de 1949: “¿Qué dice nuestro gran amigo el doctor Carrillo? Le ruego saludarlo de mi parte” (en José Clemente Orozco, *Textos de Orozco*, p. 111).
- ¹⁶ Especialmente en la correspondencia que le dirigió durante su estancia entre 1945-1946 en Nueva York (José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita*, pp. 321, 337-340).
- ¹⁷ El historiador del arte narra que conoció a Orozco en 1939 y que empezaron a ser amigos en Nueva York cuando se encontraron en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el MOMA en 1940 (José Clemente Orozco, *Textos de Orozco*, op. cit., pp. 115-116).
- ¹⁸ Carrillo Gil titula uno de sus textos “La amistad de Orozco”, donde narra el desarrollo de su relación. Allí, describe las vacaciones que efectuaron en la ex hacienda de San Miguel de Regla, Hidalgo, en 1945 (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., vol. 2, pp. 213-217).
- ¹⁹ Siqueiros, dispuesto a cumplir el encargo de Carrillo Gil, fue a casa de Orozco a pedirle que posara, pero éste “se negó rotundamente” y le dijo: “el perro no come carne de perro”. Ante la negativa, Siqueiros se empeñó en hacer el cuadro, así que tomó algunos apuntes de Orozco y, semanas después le entregó el cuadro a Carrillo Gil, a quien le fascinó. El coleccionista también narra la curiosidad de Orozco: “Un día que estuvo en la casa, no resistió más aquella tentación de ver su retrato (hasta me parecía que Orozco tenía alguna predisposición contra esa pintura) y

- me pidió se la enseñara; lo vio con mucha atención y después de pensar un rato me dijo que le parecía bien, cosa que muy pocas veces admitía” (*ibid*, pp. 199-200).
- ²⁰ Este retrato fue develado por el Presidente de la República en el homenaje póstumo que se le rindiera a Orozco el 14 de diciembre de 1949, en el Colegio Nacional (Reed, *Orozco*, p. 330).
- ²¹ Este *offset* actualmente forma parte del acervo del MACG. En 1996 se integró a la colección permanente de este museo otro *Autoretrato*, esta vez de 1928, no hay informes sobre su procedencia.
- ²² El historiador del arte Óscar Vázquez ha explicado que desde el siglo XVIII se complejizó la relación entre objeto e identidad del coleccionista: la calidad pasó de ser determinada por los aspectos formales del objeto a ser discernido por la calidad del juicio y gusto que el coleccionista poseía. Si las obras coleccionadas eran de poca calidad, cuestionaban la educación, condición social y el carácter moral del coleccionista (Vázquez, “Introduction: The Subject of Collecting”, p. 13).
- ²³ *Carta a José Clemente Orozco*, mecanuscrito. AFCG.
- ²⁴ Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, pp. 14, 48-49.
- ²⁵ *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 64-65. Justino Fernández coincide con esta apreciación.
- ²⁶ Esta supuesta característica, a decir del historiador del arte, fue la que facilitó que en la elaboración del primer volumen del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil* las piezas se organizaran por orden cronológico (Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, *op. cit.*, p. 23).
- ²⁷ Para Justino Fernández lo notable de la colección Carrillo Gil “es la homogeneidad de las piezas, prácticamente todas de primer orden dentro de la producción del pintor” (“Introducción” en el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*).
- ²⁸ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG.
- ²⁹ *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, *op. cit.*, vol. 2, p. 64.
- ³⁰ *Ibid*, p. 69. El único coleccionista mexicano, además de Carrillo Gil, que en 1925 demostró fuerte interés por la obra de Orozco y que contaba con los recursos para formar un acervo importante fue Francisco Iturbe, quien se concretó a acopiar los bocetos de sus primeros murales sin continuar la acumulación más allá de ese año.
- ³¹ En el primer tomo del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, entregado a la imprenta en enero de 1949, se presentaron 91 obras que aparecen con el rubro “pinturas y dibujos”, así como 28 litografías y 12 grabados; en el segundo tomo, fechado en marzo de 1953, se añadieron 21 pinturas y dibujos, una litografía y cinco grabados.
- ³² Carrillo Gil argumenta que el retrato: “Tiene para mí un indefinible encanto de interpretación psicológica y una elegancia extraordinaria en su composición y colorido [aunque] no gusta a la mayoría de las gentes que lo han visto” (*ibid*, vol. 2, p. 68). Alma Reed, escueta, anota que ese retrato es “un severo estudio de perfil de la señora Carmen Tejero de Carrillo Gil” (*op. cit.*, p. 326).

- ³³ La hipótesis de Carrillo Gil —que toma de Tablada— es que Orozco tenía “algún complejo contra ellas”, las mujeres (Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., vol. 2, p. 193). De hecho, Tablada se identificaba con Orozco en parte por lo que creía ver en sus retratos de mujeres (González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención del lenguaje*, t. 1, p. 57).
- ³⁴ Carrillo Gil narra tres anécdotas de mujeres descontentas con su retrato, una de ellas se refiere al cuadro de Dolores del Río y explicaría por qué la actriz se deshizo de él: “Una artista famosa, según he oído decir, tampoco estaba feliz con su estupendo retrato y creo que esto se debió a la indiscreción del artista que dio a la piel ciertos defectos que marcan los años, de suerte que parece una piel marchita, con finísimas arrugas reveladoras” (*ibid*, pp. 194-195). Sin embargo, la actriz aprovechó la noticia de su retrato para hacerse publicidad, aparentando estar satisfecha con él. En una entrevista que publicó *Excelsior*, el 27 de marzo de 1949, declaró que no buscaba el parecido exacto en los retratos que le habían pintado, porque no eran fotografías, sino que “lo principal es que un gran pintor interprete mi personalidad a través de su propia sensibilidad, de su pincel y de su genio plástico” (citado en Orozco Valladares, op. cit., p. 575).
- ³⁵ *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., vol. 2, p. 68.
- ³⁶ Carrillo Gil discurrió: esas “obras [...] han seguido siendo para mí lo más trascendental y artísticamente importante de su carrera” (*ibid*, p. 186).
- ³⁷ “Eran unos cuadros magníficos que pudieran rivalizar con las obras del mismo estilo que antes habían realizado Degas, Toulouse Lautrec, Steinlen, Picasso y otros artistas” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG).
- ³⁸ Las fechas de ambas series, que Orozco había fechado casi al final de su vida como “de fases más tempranas”, han sido corregidas por González Mello después de un estudio detallado.
- ³⁹ Carrillo Gil siempre lamentó que obras como *La barricada*, *Los zapatistas* (MOMA de Nueva York), *Zapata* (1A de Chicago), *Soldado herido* y *Soldados mexicanos*, se quedaran en Estados Unidos, así como una colección de dibujos que pertenece al Museo Albertina de Viena (*José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., vol. 2, p. 65). Tampoco pudo adquirir varias piezas de esta serie que, aunque permanecían en México, estaban en la colección de la familia Orozco (Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, op. cit., p. 6). Buena parte de la colección norteamericana de piezas de Orozco está reproducida en González Mello, “An Essay on the History of Ideas”; y González Mello y Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*.
- ⁴⁰ Un *Zapata*, proveniente de la colección de McKinley Helm, fue el que llegó al MACG. El otro *Zapata* lo vendió a través de la GAM (*ídem*).
- ⁴¹ La serie *México en revolución* —que constaba alrededor de 46 dibujos— fue entregada por Orozco a Alma Reed para que los vendiera en su galería Delphic Studios, razón por la que allí permanecieron, lo que dificultó la adquisición para el coleccionista mexicano quien afirmó: “Ha sido una ardua lucha conseguir algunos; la colección Carrillo Gil tiene varios de los más hermosos. Personalmente siento

- por ellos un precio extraordinario” (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, vol. 2, p. 185).
- ⁴² Cuadro que provenía de la colección del diplomático Genaro Estrada (*ibid*, p. 65).
- ⁴³ La serie —exhibida en 1915— consta de más de 120 estudios de mujeres en acuarela, pastel, pluma y óleo / papel. Por estas obras fue que Tablada enlazó a Orozco con Goya en un artículo titulado “Orozco, el Goya mexicano” que apareció en el *International Studio* en marzo de 1924.
- ⁴⁴ Estas obras formaban parte de un grupo de 17 piezas que se expusieron en Nueva York en marzo de 1926, en una exposición colectiva. Puesto que las gestiones para la exhibición fueron de Tablada, Orozco se las entregó para ese fin y él nunca se las regresó. En una carta a Orozco, del 2 de diciembre de 1930, el poeta y promotor cultural se dice dispuesto a devolver cinco acuarelas, aunque en consideración a su amistad y a su ayuda al promocionar su trabajo, le insinúa que se las regale. Al parecer, no hubo regalo ni devolución. A la muerte del escritor, su viuda vendió acuarelas y dibujos a Misrachi y de allí las adquirió Carrillo Gil. Antes de su venta, Orozco rescató algunos dibujos de manos del galerista, cambiándolas —escribió el artista— por “dibujos recientes y más vendibles” (Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 158-159, 241-242 y 374-375).
- ⁴⁵ Justino Fernández: “Estas acuarelas, hoy día tan escasas en número, son verdaderas joyas del arte contemporáneo y de gran importancia para demostrar cómo desde entonces —1913— Orozco había llegado ya, antes que otros pintores americanos o europeos, a un tipo de síntesis expresiva de pleno siglo XX y, desde luego, genial” (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*).
- ⁴⁶ El coleccionista explica que de ese “excepcional conjunto de obras maestras pude adquirir cuatro de primer orden: *Después de la batalla*, *Paso del vado* y dos escenas de batallas entre mexicanos y españoles; este conjunto con dos temples más y dos dibujos dan a la colección un valor extraordinario” (*ibid*, p. 69). Según esta declaración, debía tener ocho piezas, pero Justino Fernández sólo registró siete. Tal vez la obra no enlistada, un dibujo a tinta, es la que llegó a la GAM para ser vendida a otro coleccionista nacional (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, vol. 1, pp. 47 y 48).
- ⁴⁷ De éste no se consignó título, sólo los siguientes datos: “De la serie *Los teúles*, 1945, dibujo a tinta, 40 x 30 cms. [De la] Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil [a la del] Sr. Dr. Alejandro Zafarroni”. AGAM.
- ⁴⁸ Justino Fernández registró este obsequio de Orozco como el número cinco de *Los teúles* y con la siguiente descripción: “Cuatro soldados de la época de la conquista de pie o en marcha”, temple / papel, 30 x 40 cms. Esta pieza tampoco fue incluida dentro de las que formaron el acervo original del MACG (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, vol. 2, p. 48).
- ⁴⁹ Las cinco piezas que llegaron al MACG corresponden a las enlistadas por Justino Fernández como *Los teúles* 1, 2, 3, 4 y 6, numeración que se ha conservado en el inventario del MACG.
- ⁵⁰ Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, p. 69. La serie *Los teúles*, 1947, exhibida en El Colegio Nacional en ese mismo año,

está basada en el libro de Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Al respecto, Carrillo Gil siempre defendió la posición de Orozco ante la polémica que se suscitó en torno a un dibujo de esa serie sobre antropofagia de los mexicas, razón por la cual fue acusado de malinchista e hizo suyo el argumento del pintor de que sólo había realizado una ilustración de un pasaje de dicho libro (Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, *op. cit.*, p. 6).

⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵² Carrillo Gil, “Orozco”, 1955. También en esto coincide el yucateco con Justino Fernández quien afirmó: “El dibujo es uno de los más poderosos medios expresivos de Orozco; el conocimiento que tiene de las formas naturales le permite toda suerte de invenciones a manera de usarlas significativamente, de acuerdo con lo que desea expresar” (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*, p. 48). El crítico Crespo de la Serna opinaba de manera semejante: “Antiguamente se subestimaba el ‘boceto’ [...] pues se le consideraba únicamente como etapa que adquiriría valor estimativo al estudiar los antecedentes de ésta. Esta valoración a *posteriori* ha convertido todo dibujo del artista maduro en uno de los factores más interesantes de su obra” (“La clepsidra y los días”, p. 35).

⁵³ Sobre la colección de Francisco Iturbe véase Garduño, “Tras las huellas de un coleccionista trashumante: Francisco Iturbe”, pp. 128-130, y “Apuntes biográficos de un coleccionista olvidado: Francisco Iturbe”.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁵⁵ Carrillo Gil, “Orozco”, *op. cit.*

⁵⁶ Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 386-387.

⁵⁷ Carrillo Gil, “Orozco”, *op. cit.* Años antes que Carrillo Gil lo escribiera, Salvador Toscano había consignado que la retrospectiva debió titularse *Exposición taller José Clemente Orozco*, según los deseos iniciales del artista por la “pretensión didáctica con relación a la juventud” que caracteriza a la exposición (En “La Exposición Nacional J. C. Orozco”, reproducido en Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 522).

⁵⁸ Aunque en algún grado también motivaría al coleccionista el anhelo permanente de demostrar su afinidad con las ideas del artista, es obvio que Carrillo Gil no compraba obras sólo porque al creador le parecían importante incluirlas en una exposición retrospectiva.

⁵⁹ Carrillo Gil, “Orozco”, *op. cit.*

⁶⁰ Al invocar el nombre de Miguel Ángel en relación con la obra de Orozco, Carrillo Gil no había sido el único ni el primero. Anita Brenner registró que al ver los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, en 1925, Francisco Iturbe proclamó “que se trataba de un nuevo Miguel Ángel” (*Ídolos tras los altares*, pp. 316-317). A su vez, Alma Reed relató que en 1930, en cuanto José Pijoán vio fotografías de las obras de Orozco, pidió que lo pusieran en contacto con “este Miguel Ángel del Nuevo Mundo” (*op. cit.*, p. 185); por su parte, Orozco no se declaró ferviente admirador de los trabajos del italiano. Alma Reed narró que en su viaje a Europa, en 1932, el mexicano estudió los murales de Miguel Ángel y los consideró sobrevalorados, que correspondían a un contexto determinado “no a toda la humanidad

ni a nuestra era”; asimismo, consideraba que muchas de sus pinturas “carecían de solidez” (*ibid.*, p. 275).

⁶¹ Carrillo Gil, “Orozco”, *op. cit.*

⁶² Carrillo Gil, “La tauromaquia (Picasso)”, 1961, p. 5. Creo posible que Carrillo Gil hubiera concordado con lo que Rita Eder escribió sobre el artista: “Orozco, crítico de la modernidad, cuestionó las utopías sociales, no tuvo fe en las ideologías, pero creyó en la verdad espiritual, en los ojos visionarios del artista” (“El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, p. 67). No obstante, el coleccionista idealizaba al artista tanto como Alma Reed, de quien Inés Amor dijo que entretejió una red con sus propias fantasías humanitarias sobre Orozco, fantasías que no tenían ninguna relación con lo que Orozco era. La galerista, incluso, afirmó que Orozco “odiaba a la humanidad como ningún otro hombre” (Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, pp. 170-171).

⁶³ En Mérida, Carrillo Gil presencié el conflicto entre el poder estatal y el religioso. Desde 1914 los diversos gobiernos revolucionarios —en especial el del general Salvador Alvarado, 1915-1918, y el de Felipe Carrillo Puerto, 1920-1923— habían promovido el exilio de la élite católica, así como la ocupación militar de iglesias y conventos, y su conversión en centros de educación “socialista y racionalista” (Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925*, pp. 91-92). Con el conflicto religioso nacional, protagonizado por el presidente Plutarco Elías Calles, 1926-1929, el ambiente anticlerical en Yucatán se recrudeció. De este clima, por supuesto, participaba la Universidad de Yucatán donde estudió y después trabajó Carrillo Gil. Esta tendencia se mantuvo fuerte hasta 1935 cuando éste se preparaba para abandonar su estado natal. Su anticlericalismo tiene soporte legal en la Constitución de 1917 a la que reconoce como *el* documento que resume los principios de la revolución. Reiteradamente denunció que tales preceptos habían sido violados (Carrillo Gil, “Este es el gobierno ‘revolucionario’ de Marentes”, 1953, p. 15; y Carrillo Gil y Gamboa, “Carta al Sr. Arzobispo”, 1952, p. 5).

⁶⁴ Inés Amor presencié, en una reunión celebrada en su galería con “los cuatro grandes”, que Rivera, Orozco y Siqueiros pedían a Tamayo que hiciera pintura de contenido social, por lo que el aludido replicó y a Orozco “le echó en cara el haber pintado cuadros de contenido religioso. Allí supe que a Orozco le habían ofrecido pintar en la Catedral y que todos los cuadros con temas religiosos que había hecho, los hizo en vistas a prepararse para esa eventualidad” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 100).

⁶⁵ *Pedregal*, 1947, óleo / masonite, 42 x 62 cm, Carrillo Gil lo había comprado a la familia Orozco y lo traspasó a Reyes Heróles. *Torso de espaldas*, dibujo al carbón, 39 x 3 cm, fue revendido al Lund Museum en Suecia. *Revolucionarios. El que sigue*, dibujo a tinta y pluma / papel, 47 x 33 cm, fue entregado a un Sr. Orozco, sin aclarar si es uno de los hijos del pintor; es probable que se trate del mismo dibujo que Carrillo Gil consignó haber vendido a Clemente Orozco hijo (Carrillo Gil, “Nota explicativa”, en *Orozco y la Revolución Mexicana*, 1969).

⁶⁶ Este *Zapata* que Carrillo Gil había comprado de la colección de Moisés Sáenz fue transferido a una Sra. Larrea, según el archivo de la GAM.

- ⁶⁷ El dibujo de la serie *Los teñiles*, 1945, dibujo a tinta, 40 x 30 cms, en el AGAM se registró que salió de la colección de Carrillo Gil para la de Alejandro Zafarroni.
- ⁶⁸ Véase el catálogo *Treinta años de pintura en México*.
- ⁶⁹ Se trata de *Fin de fiesta*, 1935, 31 x 39 cms, registrada en el vol. 1 de *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit.
- ⁷⁰ Carrillo Gil, Carta a José Clemente Orozco, mecanuscrito, probablemente con fecha 15 de diciembre de 1948, 1 p. AFCG.
- ⁷¹ Escribió el coleccionista: “Se puede decir que en cada exposición del Sr. Orozco en el Colegio Nacional, adquirí algunas obras”. Ciertamente, compró más de 20 piezas de las exhibidas durante cinco años consecutivos, 1943-1947 (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit., vol. 2, p. 68).
- ⁷² A manera de presión, Carrillo Gil escribe a Orozco: “He esperado con preocupación la respuesta a mi carta anterior, me decepciona no haberla recibido porque esto me convence de que estaba llena de tonterías”. Orozco eludió responder: “Es muy difícil contestar palabras tan sinceras y emocionantes y usted sabe cómo estimo y aprecio sus opiniones sobre mi trabajo. Le doy las gracias y espero seguir teniendo la satisfacción de contar con la aprobación de entendimientos como el de usted” (carta de Carrillo Gil a Orozco, 22 de diciembre de 1948; y carta de Orozco a Carrillo Gil, 25 de diciembre de 1948. AFCG). Esta última la publicó el coleccionista como anexo en el catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, op. cit.
- ⁷³ Una ocasión en que la demanda fue muy específica, en 1929, durante una estancia de Orozco en Nueva York, una millonaria le cuestionó sus deprimentes temáticas y le sugirió que adoptara alegres formas de expresión. En la siguiente exposición donde Orozco presentó sus trabajos más recientes, fue evidente que siguió el consejo (*Cartas a Margarita*, op. cit., pp. 170 y 186). No fue esta la primera vez que el pintor recibía una recomendación en ese sentido, un año antes, en 1928, escribió a Jean Charlot que el dueño de una importante galería le aclaró que sus obras no eran del gusto del mercado norteamericano, sugiriéndole que pintara otras (carta publicada en Orozco Valladares, op. cit., pp. 190-191).
- ⁷⁴ González Mello ha demostrado que el éxito de los murales de la Universidad de Guadalajara se debió a que Orozco respondió a las expectativas de los solicitantes, las élites tapatías (*La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, op. cit., pp. 259-280).
- ⁷⁵ Orozco consideraría errónea la frase del crítico de arte Robert Hughes: “Un precio justo es el más alto al que se puede inducir que pague un coleccionista” (Hughes, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, p. 462).
- ⁷⁶ En *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, vol. 2, p. 67.
- ⁷⁷ De un total de 112 pinturas y dibujos que Carrillo Gil presenta en los dos catálogos de su colección de Orozco, registra que adquirió 31 en la Galería Central de Arte y 22 en Kleeman Gallery. En otras galerías de México y Estados Unidos compró 14 obras más (*idem*).
- ⁷⁸ *Ibid*, vol. 2, p. 68.

- ⁷⁹ Durante la década de los cuarenta recibió de Orozco 19 piezas. Después de su muerte, al menos tres obras le llegaron por operaciones directas con los familiares del pintor (*idem*).
- ⁸⁰ Por negociaciones con particulares mexicanos, Carrillo Gil adquirió 17 trabajos; por transacciones con Alma Reed logró incorporar cinco más a su colección (*idem*).
- ⁸¹ *Ibid*, vol. 2, p. 8.
- ⁸² En diversas cartas a su esposa, Orozco se queja de Misrachi, Inés Amor y los *dealers* de Nueva York: “todos quieren explotar a los artistas” (*Cartas a Margarita, op. cit.*, pp. 295-296 y 316).
- ⁸³ Por ejemplo, en una carta a su esposa del 13 de diciembre de 1937, le comenta que si Misrachi se niega a aceptar sus obras al precio que él propone, tendrá que suspender la construcción del estudio en Guadalajara. Realizar una buena venta significaba cierta independencia, aunque temporal. En noviembre de 1945 avisa que vendió un óleo en 4,500 dólares, sin descontar la comisión de Inés Amor de 500 dólares, por lo que le recomienda que no venda nada “a nadie absolutamente. No hay razón ninguna para seguir regalando mis obras. No les hagas caso” (*ibid*, pp. 295 y 325-326).
- ⁸⁴ Justino Fernández narra que Orozco tuvo que esperar hasta noviembre de 1943 para comprar una prensa para hacer grabados, ya que antes de esa fecha no tenía dinero suficiente. Comenta: “En la exposición casi nada se ha vendido”, se refiere a la muestra anual de Orozco en El Colegio Nacional. Ya para mediados de 1945 se había incrementado la irritación de Orozco por la situación económica. Escribió Justino Fernández: “Cada día se encuentra Orozco más asfixiado en México; necesita un cambio. Hace tiempo que quiere ir a Nueva York. Se encuentra un poco molesto por la falta de ventas” (José Clemente Orozco, *Textos de Orozco, op. cit.*, pp. 122 y 128).
- ⁸⁵ Ross, “J.C. Orozco habla de la mujer en la pintura”, reproducida en Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 447-449.
- ⁸⁶ Ya desde 1938 recomendaba Orozco a su esposa: “Procura visitar seguido las galerías para estar al tanto de todo y para que tomes contacto en lo posible con el público”. En 1940, feliz, le comenta sobre la venta de un autorretrato que realizó a un norteamericano y destaca: “Lo interesante de todo esto es que tratan directamente conmigo, cosa que antes no sucedía y de esa manera ya empiezo a tener una clientela *directa*” (cursivas de Orozco en *Cartas a Margarita, op. cit.*, pp. 296 y 299).
- ⁸⁷ Sobre unos grabados de pequeña edición que Margarita Valladares quería comercializar en \$100, Orozco opinó que lo mejor era guardarlos para que después valieran más: “No debe venderse en casa a menor precio de como va a vender el comerciante” (*ibid*, p. 328).
- ⁸⁸ En una carta de noviembre de 1945 explica a su esposa sobre su mercado en Nueva York: “Todo esto quiere decir que también en México tenemos que ponernos cambios y fijar precios que armonicen con los de aquí” (*ibid*, p. 326).
- ⁸⁹ Infelizmente intentó Orozco que tanto Tablada como Reed le devolvieran esos trabajos tempranos (Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 373-375).

- ⁹⁰ Tablada traspasó las obras a Alberto Misrachi y Alma Reed, encargó a Henry Kleeman la adjudicación de las piezas que había conservado hasta ese momento. Carrillo Gil las obtuvo de estos dos galeros.
- ⁹¹ En noviembre de 1945, desde Nueva York, Orozco comunicó a su esposa que se le terminó el dinero: “No hay más remedio que vendas algo, aunque sea sacrificando algo al precio, al Dr. Carrillo por ejemplo” (*Cartas a Margarita, op. cit.*, p. 321).
- ⁹² Entre los preparativos para que su esposa viajara para reunirse con él en Nueva York, en diciembre de 1945, le recomienda que seleccione piezas para colocar en Estados Unidos, pero que antes debe negociar obra en México para costear los gastos. Le sugiere que ofrezca los cuadros a Carrillo Gil: “Por fuerza hay que conseguir dinero suficiente con otra venta [...] Tal vez el Dr. Carrillo se interese por comprar alguno de ellos en vista de que vienen para acá. En ese caso ya no se traen. Avísale que los vas a mandar” (*ibid*, pp. 337-338).
- ⁹³ En diciembre de 1945 Orozco comunica a su esposa que le llegó carta de Justino Fernández en la que le cuenta que vio a Siqueiros comiendo con Carrillo Gil y con Irving Richards, empresario norteamericano amigo de ambos. En enero de 1946, Orozco se enteró de todo lo sucedido a partir de la narración personal de Richards, quien recién regresaba de México, e informó inmediatamente a su esposa: “Siqueiros le está haciendo un retrato a la Sra. Carrillo [...] Carrillo va a llevar su colección “Orozco” a La Habana para exhibirla a invitación del gobierno de Cuba y del consulado o embajada de México en Cuba [...] Carrillo compró la colección de litografías de la viuda de Genaro Estrada” (*ibid*, pp. 338-340).
- ⁹⁴ Como declaró la misma Inés Amor, fue en la GAM que Carrillo Gil vio el cuadro y a partir de ahí inició la relación comercial y amistosa entre ambos aunque, en concreto, esta obra sería directamente negociada entre Carrillo Gil y el propio pintor, según testimonio de la galerista: “Ese cuadro me perteneció durante muchos años, hasta que me lo sonsacó Carrillo Gil; fue la piedra fundamental de su colección. Seguro se trató de un ofrecimiento de David del tipo ‘mi alma por tres peniques’” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 63).
- ⁹⁵ Carta mecanografiada dirigida por Siqueiros a Carrillo Gil, 22 de febrero de 1951; recibo mecanografiado de Jesús R. Talavera, representante del Museo Nacional de Artes Plásticas, donde se asienta que recibió *Madre proletaria* de Carrillo Gil, con visto bueno de Siqueiros, 22 de febrero de 1951; dos recibos de Siqueiros al INBA por la cantidad de \$5,000 cada uno, 23 de febrero de 1951. ASAPS.
- ⁹⁶ Por lo tanto, el retrato de Carrillo Gil no lo empezó a hacer el pintor cuando se refugió en la casa, en 1952, como suponía la familia del coleccionista, sino que Siqueiros ya lo había bosquejado en 1951 y después no lo concluyó (carta mecanuscrita dirigida por Siqueiros a Carrillo Gil, 22 de febrero de 1951. ASAPS).
- ⁹⁷ En el Archivo de la GAM existe una lista con obras de Siqueiros y sus respectivos precios de venta, aparecen *Casa mutilada* y *Caín en los Estados Unidos*, adquiridas después por Carrillo Gil. Otras piezas que también pudieron haber sido compradas ahí son difíciles de identificar porque en los listados se registraron bajo nombres ambiguos como *Nota directa de paisaje*, *Escorzo de formas* o *Forma subjetiva*. AGAM.

- ⁹⁸ “El ejercicio del poder, ese modo de acción sobre las acciones de los otros” (García Canal, *op. cit.*, p. 41).
- ⁹⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237.
- ¹⁰⁰ Según la esposa del artista, Siqueiros le envió desde Nueva York, antes de ir a la Guerra Civil Española, dos piezas: *El nacimiento del fascismo* y *Explosión atómica* (sic) por *Explosión en la ciudad*, en 1937. Además explica que para solucionar un problema monetario esta última fue vendida a Carrillo Gil (Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, p. 112). Por las investigaciones de Esther Acevedo, aunque no concluyentes, este último cuadro no podría ser anterior a la década de los cuarenta (“Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros”, pp. 63-73).
- ¹⁰¹ Fue exhibido por vez primera en *70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros*, en el Palacio de Bellas Artes en 1947.
- ¹⁰² Sobre este retrato dice su nieto Armando Sáenz Carrillo: “Yo tengo la impresión de que pudo haber sido un regalo de Siqueiros, si hubiera sido un encargo, lo hubiera acabado” (en entrevista con Ana Garduño).
- ¹⁰³ Tibol, *Siqueiros. Vida y obra*, p. 132.
- ¹⁰⁴ Carrillo Gil, “Las obras que un mexicano donó al Louvre”, 1964, p. VIII.
- ¹⁰⁵ En el *Retrato de Carmen Tejero de Carrillo* Siqueiros insistió, pese a la oposición del esposo, de pintarla con el cabello suelto; en el *Retrato de Carmen Carrillo* rechazó incluir al perro, a pesar de las insistencias del coleccionista.
- ¹⁰⁶ Años después, en el ámbito artístico, todavía se recordaba el incidente: a un visitante norteamericano, Selden Rodman, en 1957 le cuentan que el coleccionista se acercó a Siqueiros en una reunión pública, le entregó un plato con dos cabezas grandes de pescado para que las pintara. Siqueiros aceptó la bandeja pero no respondió. Meses después no sólo hizo la pintura sino que la exhibió en una retrospectiva con el aviso de que estaba vendida. Cuando Carrillo Gil vio el cuadro y el anuncio, enfureció, y sin proferir palabra miró a Siqueiros, pateó el piso y salió azotando la puerta (Rodman, *op. cit.*, p. 220).
- ¹⁰⁷ Carrillo Gil y David Alfaro Siqueiros, “Contrato de compra-venta”, 30 de junio de 1947. ARGM.
- ¹⁰⁸ Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, mecanuscrito, s.d., [febrero de 1948], 4 p. AFCG. Stanton L. Catlin registra tres periodos de mayor actividad de Siqueiros en el caballete: 1931, durante su estancia en Taxco; 1946-1947, al preparar su retrospectiva general en el Palacio de Bellas Artes; 1960-1964, por su encarcelamiento. Indiscutiblemente para él, los mejores resultados los obtuvo en los años cuarenta (Catálogo de exposición *David Alfaro Siqueiros. Pinturas 1935-1967*).
- ¹⁰⁹ Durante la ceremonia de entrega de la colección Carrillo Gil al INBA, el arquitecto Enrique del Moral, felicitando a Siqueiros, le dijo: “Esto es lo mejor que has hecho en tu vida: *Las calabazas*, *El desnudo de guitarra*, ya ni me acordaba de ellas” (Rojas, “La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros: ‘Acontecimiento de trascendencia nacional’”).

- ¹¹⁰ Las otras obras allí exhibidas que ya formaban parte de la colección Carrillo Gil eran: *Pedregal*, *Pedregal con figuras*, *Intertrópico*, *Barrancas (paisaje veracruzano)* y los retratos de Orozco y la Sra. Carmen, esposa del coleccionista.
- ¹¹¹ En fechas posteriores a 1947, Carrillo Gil compró otras piezas que en el catálogo están sin propietario: *Muerte y funerales de Caín*, *Casa mutilada*, *Torso* o *Torso femenino* y *Caín en los Estados Unidos*. Además, en el citado catálogo se registraron dos obras que también formaron parte de la colección Carrillo Gil pero con un título diferente: *Rocas*, ahora conocida como *Formas turgentes (abstracción)* y *Términos* o *Formas policromadas (abstracción)*. Incluso, es posible detectar que una obra en *offset*, que ahora se conserva en el MACG, *El centauro de la conquista*, funcionó como una especie de paliativo para el médico coleccionista ante la imposibilidad de adquirirlo porque cuando se interesó por ella ya tenía propietario; el pintor le regaló en 1946 la reproducción.
- ¹¹² Carrillo Gil, texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, mecanuscrito, s.d., [febrero de 1948], 4 p. AFCG.
- ¹¹³ Tibol, *op. cit.*, p. 131.
- ¹¹⁴ Carrillo Gil, texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, *op. cit.* Aunque calificó las obras de Siqueiros que le habían fascinado de “semiabstractas”, poco más de 10 años después de que escribiera el texto arriba citado, se desligó de este tipo de pintura en dos artículos (Carrillo Gil, “Semiabstracción o semifiguración”, 1960).
- ¹¹⁵ Para Tibol, *Calabazas* y *Naturaleza muerta con pescados*, “aparecen como destellos insólitos en medio de una producción que ofrece con mucha mayor frecuencia formas inventadas que copias del natural” (Tibol, *op. cit.*, p. 131). Antonio Rodríguez apunta que una de las obras de Siqueiros que “hablan de su sensibilidad y maestría” es *Cabezas de pescados* (Castro, “Juicios sobre la bienal. La crítica”, p. 7). Carrillo Gil también estuvo ligado a otra naturaleza muerta, *La hoja*, 1952, lo que confirma que ese género era del agrado del coleccionista. En el catálogo de la exposición *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911-1947*, este último cuadro se registró como *Hoja regia*, 1951.
- ¹¹⁶ En la prensa nacional, al nivel de divulgación, se asumía que en la colección Carrillo Gil estaban, de Siqueiros, “algunos de sus más representativos cuadros”, asentando que la década de los cuarenta era “catalogada por los críticos como la ‘Época de oro de Siqueiros’”, este texto fue acompañado por ocho imágenes, todas ellas en poder de Carrillo Gil: *Explosión en la ciudad*, *Intertrópico*, *Calabazas*, *1° de mayo*, *Pedregal con figuras*, *Cabeza de caballo*, *Zapata* y *Op Art (efectos ópticos del arte)* (Leal Guzmán, “Siqueiros”).
- ¹¹⁷ Crespo de la Serna, “Manifiesto plástico de David Alfaro Siqueiros”, p. 4.
- ¹¹⁸ En México, a mediados de siglo XX, no se acostumbraba vender los bocetos para murales, razón por la cual la mayoría de los artistas mantenían la propiedad de todos esos materiales. Véase, por ejemplo, el catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, en donde sólo Siqueiros había vendido este tipo de estudios preparatorios para sus murales.

- ¹¹⁹ Nota de prensa de la conferencia dictada por Carrillo Gil en el marco de la exposición *David Alfaro Siqueiros* (Lizardi Ramos, “Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana, p. 14A).
- ¹²⁰ En Frasquita, columna “Comadres”, revista *Hoy*, 21 de julio de 1956, pp. 56 y 57.
- ¹²¹ *Martirio de Cuauhtémoc*, Piroxilina / masonite, 53 x 85 cm. En el AGAM se consignó lo siguiente: “Prop. Dr. Carrillo Gil vendido por Inés a: Sr. John Cabot”. *Paisaje de Veracruz*, 1947, piroxilina / masonite, 100 x 121.7 cm; en el archivo GAM se especifica que perteneció a la colección Carrillo Gil y que en septiembre de 1963, vía la señora Inés Amor, se vendió a un señor de Turín, Italia, el arquitecto Corrado Levi.
- ¹²² En cuanto a esta pieza, no tengo información clara pues aunque en 1948 la *Revista México en el arte* núm. 4, de octubre de 1948, lo registró como parte de la colección del médico, cuando se creó el MACG, a principios de los setenta, se enlistó como donación de la SEP. Es factible que el propio coleccionista lo haya vendido a dicha institución en algún momento entre la década de los cincuenta y los setenta y, después, al crearse el museo, las autoridades culturales decidieran reintegrarlo a tal acervo.
- ¹²³ Se trata de las litografías *El centauro de la conquista* y *Nuestra imagen actual*, dos bocetos para el mural *Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos*, un bosquejo para la pintura de caballete *El pedregal*, y el proyecto general para el mural *Alegoría de la igualdad social en Cuba*. De éstos, ninguno llegó al acervo del MACG (catálogo de la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*).
- ¹²⁴ Esta obra, de 1946, participó en la exposición del Salón de la Plástica Mexicana, *Treinta años de pintura en México*, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960.
- ¹²⁵ *El guardián de la paz*, 1947, litografía, 290 x 225 cm (catálogo de la exposición *Art mexicain. Du précolombien a nos jours*, t. II).
- ¹²⁶ Cabe puntualizar que en el AGAM este tipo de datos se conservan sólo en caso de que las piezas hayan sido comercializadas ahí; no se lleva un seguimiento completo de las obras, ya que si fueron revendidas en diversas ocasiones, pero no a través de la galería, esas negociaciones no están documentadas. Las notas de prensa también son incompletas y con frecuencia contienen errores, por ejemplo *Op Art (efectos ópticos del arte)*, 1935, se registró como colección Carrillo Gil al ilustrar el artículo de Leal Guzmán (*op. cit.*); no obstante, en el catálogo de *Siqueiros. Exposición retrospectiva, 1911-1947 (op. cit.)*, esto es, medio año después de que se adjudicó a Carrillo Gil, el mismo cuadro se consignó como propiedad de Angélica Arenal. Debe ser un error achacable a *El Universal*, ya que tal pieza —registrada también como *Ejercicio óptico*— nunca fue traspasada y forma parte del acervo permanente de la SAPS.
- ¹²⁷ Siqueiros escribió: “Su amplísima colección que incluye cerca de 100 obras de un periodo que constituye lo que pudiéramos llamar la segunda etapa de nuestro movimiento muralista mexicano y de la estampa, [...] es la más amplia e importante que coleccionista alguno posea, tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra, en Italia y en otros” (carta de Siqueiros a Carrillo Gil con motivo de la exposición

de Siqueiros en el Museo McNay de San Antonio Texas, mecanuscrito, 14 de mayo de 1968. ASAPS).

¹²⁸ En una carta preparatoria de una exposición de Siqueiros en Japón, la galerista asume que el coleccionista principal de este pintor es Carrillo Gil: “Suponiendo que se manden 100 cuadros de los cuales yo creo 50 deberían ser de la colección Carrillo; 10 reciente y expresamente pintados por Siqueiros para Japón; cinco de Jorge Díaz Serrano; a lo sumo 10 de Paul Antebí y los demás de otras colecciones como por ejemplo los del Museo de Arte Moderno de Nueva York” (carta de Inés Amor a Federico Siller, 18 junio 1964. AGAM).

¹²⁹ Ya muy avanzado el siglo XX, en la exposición *David Alfaro Siqueiros, Paintings. 1935-1967*, realizada en Nueva York en 1970, en los agradecimientos se reconoce a Carrillo Gil por prestar “la más extensa selección de pinturas no-murales de Siqueiros jamás presentada en Nueva York”. A su vez, Stanton L. Catlin, en la “Introducción”, explica que Siqueiros, a mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta, aunque hace mucha pintura mural, también produce una buena cantidad de pintura de caballete de excelente calidad. Para él, es la fase en que Siqueiros tiene más fuerza, dinámica y equilibrio en el diseño; por supuesto, aclara que es el periodo en que se formó la colección Carrillo Gil.

¹³⁰ Para 1970, durante la exposición *David Alfaro Siqueiros, Paintings. 1935-1967*, en Nueva York, ya no se recibió tan favorablemente como en décadas anteriores la pintura de Siqueiros: “Qué desagradable es la textura de su pintura —a veces gruesa, a veces embarrada como grasa fría. Cuánto descuido hay en sus aproximaciones al dibujo convencional o cuán obvias son sus aproximaciones a las deformaciones expresionistas. Sin embargo, aquí y allá en esta exhibición —como en el rostro y brazos de Orozco en un retrato que, por otra parte, crece con ambigüedad— el poder de Siqueiros es innegable hasta en la escala del caballete” (Canaday, “Un Siqueiros apaciguante”, pp. 1, 15 y 16).

¹³¹ Siqueiros, “Mi pintura en la cárcel en un marco retrospectivo”.

¹³² Manrique, “Siqueiros, el desconocido”. Tal vez esas contradicciones de Siqueiros expliquen, en parte, la cercana relación que desarrolló un comunista estalinista con un burgués y coleccionista —por tanto, acaparador del patrimonio nacional— como Carrillo Gil. En el texto del catálogo de una exposición de Orozco, dice Siqueiros: “Inolvidable colega y amigo, con motivo de la exposición de tu obra en el Palacio de Cortés de Cuernavaca (obra de caballete de la colección del Dr. Carrillo Gil), considero que el mejor homenaje que puedo ofrecerte [...] es el de transcribir tus declaraciones publicadas por el INBA en 1947, en el correspondiente catálogo de la exposición de *Autorretratos*: ‘La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es, también, la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos’”. La contradicción es evidente: ante piezas prestadas por el yucateco, Siqueiros selecciona una cita donde se cuestiona, de manera directa, al coleccionismo privado (*La Revolución mexicana. José Clemente Orozco*).

¹³³ Cardoza y Aragón, “Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros”.

- ¹³⁴ González Mello ha comentado que al poner Carrillo Gil las condiciones a Siqueiros de que pintara al óleo, le estaba pidiendo que demostrara que era un verdadero pintor. Le solicitó hacer una obra de arte, de género conservador.
- ¹³⁵ Aquí, es probable que las circunstancias hubieran intervenido más que la voluntad del pintor para que la pieza elaborada fuera en óleo: Siqueiros pasó un tiempo refugiado en casa de los Carrillo Gil, por lo que utilizó el taller que en su jardín había montado el coleccionista, donde, seguramente, no habría piroxilina disponible. A decir de la familia Carrillo Gil, fue allí donde pintó *La hoja*, en mayo de 1952. Es interesante destacar que sólo otro cuadro de la colección del médico también fue elaborado en óleo ese mismo año, *Desfile del 1º de mayo*, por lo que cabe la pregunta de si el artista lo realizó durante el periodo que estuvo refugiado con los Carrillo Gil.
- ¹³⁶ Por ejemplo, Carrillo Gil rompe relaciones con Tamayo y Cuevas, en parte, por tomar partido a favor de Siqueiros de quien no se distancia ni siquiera cuando hace públicas sus críticas a la Primera Bienal Interamericana de 1958 de la cual Siqueiros forma parte del jurado, esto es, el artista avala lo que el coleccionista cuestiona.
- ¹³⁷ Benjamín Péret, “Es solamente un pintor”, citado en Reyes Palma, “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros”, pp. 47-48.
- ¹³⁸ Para una relación pormenorizada de la polémica y su análisis véase *ibid*, pp. 45-62.
- ¹³⁹ Anónimo, “Según Siqueiros los ataques para él incluyen al gobierno. Es como si dijera —afirma— que las autoridades protegen aquí a los delincuentes”.
- ¹⁴⁰ Carta de Alvar Carrillo Gil a la revista *Arts*, información consignada en *idem*.
- ¹⁴¹ Véase, por ejemplo, el artículo de Antonio Rodríguez, “Indignación por los ataques a la pintura mexicana”, citado en Reyes Palma, *op. cit.*, p. 61.
- ¹⁴² *Ibid*, p. 52.
- ¹⁴³ Telegrama de Rosendo Soto en el que “La Asamblea Nacional de Artes Plásticas protesta contra amenazas de detención contra Siqueiros”, AGN, Ramo Presidentes, 14 de mayo de 1952. ARGM.
- ¹⁴⁴ La esposa del coleccionista afirmó que los Siqueiros se habían escondido en su residencia alrededor de dos meses; una vez que consideraron que había pasado el peligro de una detención regresaron a su casa, no sin antes regalar a la anfitriona el cuadro *La hoja* que el pintor había realizado durante su reclusión.
- ¹⁴⁵ Angélica Arenal, *op. cit.*, pp. 195-196.
- ¹⁴⁶ Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo (memorias)*, pp. 504-505.
- ¹⁴⁷ Algunas de estas piezas fueron publicadas por González Mello en “Disparos sobre Siqueiros”.
- ¹⁴⁸ En la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana se inauguró, el 18 de octubre de 1960, la exposición *David Alfaro Siqueiros*, con 20 obras de caballete de la colección Carrillo Gil. El propio coleccionista dictó una conferencia sobre la obra del pintor (Anónimo, “Mañana se abrirá en Xalapa una exposición de Alfaro Siqueiros”; Anónimo, “Hoy se inaugura la exposición. Un lote de obras de A. Siqueiros; Anónimo, “Se abrió anoche la exposición del pintor David A. Siqueiros. El gobernador presidió la ceremonia”).

- ¹⁴⁹ Carrillo Gil, texto publicado en *Nueva Presencia*, 29 de diciembre de 1961. AFCG. Cursivas mías.
- ¹⁵⁰ Luis Suárez, “El primer día libre de Siqueiros”, p. XI.
- ¹⁵¹ Ya en alguna ocasión anterior Carrillo Gil había defendido a un grupo de artistas, impugnados por un cuadro que ofendió a cierto grupo de católicos.
- ¹⁵² Serguéi Churkin, “Ocho días con David Alfaro Siqueiros”, pp. 4-10.
- ¹⁵³ Esta idea de que el objetivo de Siqueiros es hacer un reconocimiento integral a Carrillo Gil no sólo como pintor, se confirma cuando en las invitaciones al evento se anuncia una retrospectiva de 1938 —año del inicio de su colección— a 1971, por lo que sería difícil considerar 1938 como el año en que Carrillo Gil empezó a pintar, puesto que él mismo escribió que ello había sucedido hasta 1950 (“Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, 1954).
- ¹⁵⁴ Siqueiros, en 1965, le dedica un libro con las siguientes palabras: “Para el doctor Alvar Carrillo Gil, amigo de toda la vida e impulsor de uno de los mejores momentos de mi obra” (Gual, *Siqueiros*).
- ¹⁵⁵ En entrevista con Ana Garduño, Carmen Carrillo afirmó: “La amistad de Tamayo con mi papá [Carrillo Gil] fue muy breve. Fue más o menos un año [...] Los Tamayo, ese poco tiempo que vivían [en México] no salían de aquí de la casa”.
- ¹⁵⁶ En un libro publicado en 1947 Carrillo Gil es el propietario del *gouache*, *El doctor*, de 1939 (Goldwater, *Rufino Tamayo*).
- ¹⁵⁷ En el cuaderno de visitantes a su casa, del que se encargaba la hija del coleccionista mantener actualizado, se registró la visita de Tamayo y su esposa en 1948. Es creíble que esta fecha indique el inicio de las relaciones entre ambos (Anónimo, “Alvar Carrillo, de muy buen gusto”, p. 3).
- ¹⁵⁸ Aunque es aceptable que el contacto entre ellos se hubiera establecido durante algunos de los viajes que Tamayo realizó a México, el hecho de que éste residiera en Nueva York entre 1936 y 1947 hace poco factible que tuvieran una relación más cercana antes de 1947.
- ¹⁵⁹ Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 4 de febrero de 1950. AGAM.
- ¹⁶⁰ Véase Ségota, “Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal”, p. 335; y Eder, “Introducción”, p. 18, ambos en *El arte en México, autores, temas, problemas*.
- ¹⁶¹ Tamayo regresa de Estados Unidos con gran éxito a México, vía su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes (Lozano, “La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista”, p. 37).
- ¹⁶² Anónimo, “El realismo poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París”.
- ¹⁶³ Antonio Rodríguez. “Pintores mexicanos VI. Rufino Tamayo”, p. 54; Castro, “Entrevista a Diego Rivera. Nuestros valores propios”, p. 7; Anónimo, “México triunfa en Venecia”, pp. 24-26.
- ¹⁶⁴ Aunque Tamayo no ganó ningún premio en ese certamen y Siqueiros sí, alcanzó notable éxito en cuanto a la crítica que recibió (Víctor Alba, “¡Tamayo habla a Hoy desde París! Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros”, pp. 24-25).

- ¹⁶⁵ En noviembre de 1950 Tamayo tuvo una exposición individual en la Galérie Beaux-Arts de París; los textos del catálogo estuvieron a cargo de André Bretón y del director del Museo de Arte Moderno francés, Jean Cassou. Además, participó en una exposición colectiva de grabado, también en París, y otra en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas.
- ¹⁶⁶ Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 4 de febrero de 1950, GAM. Es probable que esos “*gouaches* antiguos” que menciona hayan pertenecido al grupo que la misma galerista calificó de “invendibles” y que en el caso de Tamayo se trataba de 80 piezas “que no podían salir fácilmente” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 21).
- ¹⁶⁷ Carta de Rufino Tamayo a Inés Amor, 18 de febrero de 1950. AGAM.
- ¹⁶⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, p. 319.
- ¹⁶⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 101. Cuevas coincide en que “sobrestima [...] este pintor la evaluación monetaria de su obra, como si el precio fuera índice de su categoría” (*Cuevas por Cuevas*, p. 52).
- ¹⁷⁰ Si bien es factible que no todos los tamayos que formaron parte de la colección Carrillo Gil se compraron en la GAM, sí fue allí donde se concentraron después que el coleccionista tomó la decisión de deshacerse de ellos; algunos se revendieron y otros regresaron al artista.
- ¹⁷¹ El curador y crítico de arte Juan Carlos Pereda explicó en entrevista que Tamayo pintó esos *gouaches* a mediados de los años treinta para reunir el dinero necesario para costear su viaje a Nueva York en compañía de Olga con quien, por aquel entonces, recién se había casado.
- ¹⁷² *La fuente*, 1951. En el archivo de la GAM se registró que este cuadro pasó de la colección Carrillo Gil a la de Reinaldo Herrera, en Venezuela. Esta evaluación coincide con la que Cuevas hiciera sobre el trabajo de Tamayo en esa época: “Su obra, poco después de su reincorporación a México, empezó a sufrir desigualdades” (*Cuevas por Cuevas*, *op. cit.*, p. 51).
- ¹⁷³ Óleo sobre tela, 144 x 119.5 cm, firmado y fechado. Esta pieza fue exhibida en 1951, aunque sin registro de propietario (catálogo de exposición *Tamayo Recent Works*). En 1962 se exhibió en París como colección Carrillo Gil.
- ¹⁷⁴ Prueba de su preferencia por fases tempranas de Tamayo es que ese fue el tipo de piezas que conservó aún después de haberse desprendido de la mayor parte de su colección (Rodman, *op. cit.*, p. 219).
- ¹⁷⁵ Para las declaraciones de Tamayo véase Antonio Rodríguez, “La pintura mexicana estaba en decadencia, dice Tamayo”, pp. 1-2. En 1950 Tamayo lanza la pregunta: “¿Por qué quieren limitar la pintura mexicana a una sola línea?” (Alba, “¡Tamayo habla a Hoy desde París! Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros”, *op. cit.*, pp. 24-25).
- ¹⁷⁶ Antonio Rodríguez, “¿Cómo quiere que le responda a Tamayo, en broma o en serio? Habla Orozco y ríe a carcajada batiente asegurando que no le gusta atacar a sus compañeros”, pp. 1 y 4. Siqueiros reclama a Tamayo la supuesta influencia que en sus fases tempranas había experimentado de él y de Orozco (Antonio Rodríguez, “Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros”, pp. 1 y 3).

- ¹⁷⁷ *Homenaje a Juárez* inicialmente perteneció a la colección de Inés Amor (Goldwater, *op. cit.*), lo que hace factible suponer que ella misma lo revendió a Carrillo Gil después de 1947. Actualmente forma parte del acervo del MAM.
- ¹⁷⁸ *Armonía en blanco* o *El circo*, 1932, *gouache* sobre papel, 32 x 48 cms. Éste, al igual que muchos otros de los cuadros de la Colección Carrillo Gil, formó parte de la colección de Raúl Cano quien, al morir, lo heredó a su viuda la señora Olga Azcárraga quien al contraer nuevas nupcias se agregó los apellidos Robles León. Por los datos proporcionados por el curador Juan Carlos Pereda, a inicios del 2000 aún formaba parte del patrimonio de la viuda.
- ¹⁷⁹ *Aviones de guerra*, 1932, *gouache* / papel, 32 x 36.5 cm. Colección Olga Azcárraga de Robles León.
- ¹⁸⁰ De la década de los treinta, Carrillo Gil compró en la GAM alrededor de seis trabajos, de los cuales cuatro eran *gouaches* —*Frontón neoclásico*, 1932; *El reloj*, 1934; *Aviación*, 1934; y *Avión en nube blanca*, 1936— y sólo dos óleos: *Ritmo obrero* y *Pintura académica*, ambos de 1935.
- ¹⁸¹ A este último cuadro se le han dado varios nombres, entre ellos *Músicos cantores*, *Músicos ambulantes* y *Los músicos*. En una publicación de 1955 no se registra propietario (*Cuadernos Americanos*, núm. 6, año XIV, noviembre-diciembre, 1955). Para 1960 pertenecería a Balbina Azcárraga (Westheim, “Segunda Bienal Interamericana de México. 50 obras de Tamayo”).
- ¹⁸² En los archivos de la GAM quedó registrado que Carrillo Gil compró los óleos *Fábrica*, 1925; *Retrato de Olga*, 1941; *Mujer temblorosa*, 1949; *Fumador*, 1947; y *Bañista*, s.f.
- ¹⁸³ En el Archivo Fotográfico Olga Tamayo se encuentran registradas 20 acuarelas con ese mismo título realizadas desde los años veinte hasta los cuarenta, ninguna se enlistó como propiedad de Carrillo Gil lo que ha imposibilitado identificar cuál de ellas es la que formó parte de su colección.
- ¹⁸⁴ *Mujer caminando*, 1947, óleo / tela, 100 x 74.5 cms, colección Olga Azcárraga de Robles León. El periodo en que este cuadro perteneció a Carrillo Gil no ha sido identificado, ya que en una exposición de 1952 —*Tamayo*, Pan American Unión, Washington DC, 1952— se exhibió sin registrar el nombre del coleccionista, lo que implicaría que para esas fechas aún no era de su propiedad. En 1960 fue adquirido por Raúl Cano (Westheim, *op. cit.*).
- ¹⁸⁵ *Mujer viendo las estrellas* o *Mujer y niño corriendo*, 1947, *gouache*, 73 x 57.5 cms, colección Olga Azcárraga de Robles León.
- ¹⁸⁶ *Las niñas* o *Niñas*, 1929, óleo / tela, 79 x 99 cms. Las retratadas son las hijas de María Izquierdo. Aunque este cuadro fue prestado para la exposición en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, entre octubre de 1995 y febrero de 1996, sólo se registró que pertenece a un coleccionista particular ligado a la Galería Arvil.
- ¹⁸⁷ En entrevista, Juan Carlos Pereda explica que la etapa de pintura oscura y densa terminó hacia 1938, cuando Tamayo hizo *Mujer de Tehuantepec*.
- ¹⁸⁸ Un ejemplo: la crítica que recibió una pintura que después sería de Carrillo Gil, *Mujer caminando*, a fines de los cuarenta, destaca el dibujo. “La exposición de Tamayo revela también al buen dibujante que ya conocíamos a través de los admi-

- rables escorzos del *Hombre tocando flauta*, del *Perro aullando* y, ahora, entre otros, de su *Mujer caminando*” (Antonio Rodríguez, “Rufino Tamayo: sus opiniones y su exposición”, p. 7).
- ¹⁸⁹ En 1952: *Mujer temblorosa*, *Homenaje a Juárez* y *Maestros cantores*; en 1962: *Naturaleza muerta con sandía*, *Retrato de Olga* y *Retrato de la Sra. Carrillo Gil* (catálogo de exposición *Art mexicain. Du précolombien a nos jours*, *op. cit.*, p. 364).
- ¹⁹⁰ *Comedor de sandías* (4), *Hombre en la noche* (6) y *Hombre con pájaros* (2); *Perro aullando*, *Hombre* y *Personaje en la noche*, sólo poseía un ejemplar (“Galería Pani. Lista de obras existentes de la colección Carrillo Gil”, mecanuscrito, s.f. AGAM).
- ¹⁹¹ Según información proporcionada por Juan Carlos Pereda, Tamayo empezó a hacer litografías en un taller de París desde los años cincuenta, éstas estaban destinadas al mercado europeo, por lo que supongo que el médico las adquirió durante sus viajes o, incluso, las solicitó a través de las galerías parisinas con las que acostumbra tener contactos.
- ¹⁹² Tamayo, en 1950, “había logrado desplegar un lenguaje pictórico de gran sutileza, carente de significados políticos explícitos” (Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, p. 41).
- ¹⁹³ Según comentario de la galerista (Rodman, *op. cit.*, p. 219).
- ¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 219.
- ¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 219-220.
- ¹⁹⁶ Tamayo, “Gansterismo en la pintura mexicana”, p. 7.
- ¹⁹⁷ Esto se publicó en la prensa mexicana con el título de “Desprecian a Siqueiros. Sus obras pasan inadvertidas para los parisienses” (Anónimo).
- ¹⁹⁸ Carta de Carrillo Gil a la revista *Arts* (Anónimo, “Según Siqueiros, los ataques para él incluyen al gobierno. Es como si dijera —afirma— que las autoridades protegen aquí a los delincuentes”, *op. cit.*).
- ¹⁹⁹ Tamayo no acusó directamente a Siqueiros de asesino, aunque sí hizo declaraciones fuertes en su contra desde años atrás, en el contexto de diversas polémicas públicas.
- ²⁰⁰ Esta misma indecisión caracteriza la primera fase de la pintura de Carrillo Gil. Sus primeros cuadros, 1950-1955, son figurativos y después va decidiéndose por la abstracción. Tal transición modificó su percepción y ya como pintor abstracto se involucró de manera personal en los debates sobre la corriente oficial y las nuevas experimentaciones estéticas. De tal manera que, hacia finales de los cincuenta, puso de manifiesto en sus escritos su repudio a que el Estado siguiera otorgándole privilegios al decadente movimiento muralista.
- ²⁰¹ En un artículo escrito en 1950, Carrillo Gil invita a la Iglesia católica a regresar a su papel tradicional de mecenas de arte, aún se refiere al muralismo como un movimiento vigente: “Es hora, pues, de que la Iglesia en nuestro país aproveche el talento de nuestros artistas para incluir el arte religioso en el ‘renacimiento mexicano’ de la pintura”. Lo dice como si ese “renacimiento” estuviera sucediendo en ese año, por lo que, tal vez, mantenía sus dudas sobre apoyar las opciones plásticas de Tamayo (“La Iglesia y el arte”, 1950, pp. 7 y 11).

- ²⁰² En abril de 1953 Carrillo Gil publica una carta dirigida a Siqueiros, pidiéndole “una impresión gráfica de Yucatán, como ahora lo ve con sus ojos de artista y como ahora lo siente con su corazón de revolucionario y amigo de nuestro infortunado estado”. Se publicó, en facsimilar, la respuesta manuscrita del pintor: “Nada me agrada más que contribuir con una pequeña obra mía a la lucha del pueblo yucateco contra el bufo pequeño bi-rey [sic] que hoy lo oprime”. El virrey era el gobernador impugnado (Carrillo Gil, “Carta a Siqueiros”, 1953, p. 20; y Siqueiros, “Un artista habla de Yucatán”, p. 21).
- ²⁰³ En entrevista con los descendientes de Alvar Carrillo Gil, un periodista escribió: “En la colección Carrillo Gil no hay un sólo Tamayo por una diferencia que hubo entre el médico y el pintor [...] Su padre [según la hija de Carrillo Gil] vendió todos los tamayos que tenía” (Anónimo, “Alvar Carrillo, de muy buen gusto”, *op. cit.*, p. 3).
- ²⁰⁴ En el catálogo de la exposición de arte mexicano en el Petit Palais, en 1962, se asentó que Carrillo Gil prestó tres cuadros (*Chefs d’Oeuvre de l’Art Mexicain*, p. 364). Además, en febrero de 1957, el propio Carrillo Gil mostró a un norteamericano, que lo visitaba en compañía de Inés Amor, algunos cuadros de épocas tempranas (Rodman, *op. cit.*, p. 219).
- ²⁰⁵ *Ibid.*, p. 219.
- ²⁰⁶ Luhmann, *Poder*, p. 67. Cursivas del autor.
- ²⁰⁷ La señora Tamayo se refiere al coleccionista como “el Carrillo” (carta de Olga Tamayo a Inés Amor, 21 de julio de 1953, París, AGAM).
- ²⁰⁸ Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 21 de enero de 1954. AGAM.
- ²⁰⁹ Carrillo Gil sí había tenido grabados de Tamayo, por lo que pudo haberlos prestado para esta muestra si no hubiera dispersado esa parte de su colección. En cuanto a proyectos de murales, a la fecha no he localizado datos que indiquen que Carrillo Gil adquirió alguno (*Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, op. cit.*).
- ²¹⁰ En 1956, vía la GAM, el cuadro *La mujer temblorosa* que había pertenecido a Carrillo Gil fue vendido a una persona que radicaba en El Salvador. Como parte de la colección Carrillo Gil se presentó en la exposición de México en París, en 1952.
- ²¹¹ Inés Amor afirmó que no entregó a Tamayo los cuadros porque eso hubiera implicado una negociación directa entre Carrillo Gil y el oaxaqueño, hecho que no ocurrió (Rodman, *op. cit.*, p. 220). No obstante, a mediados de 1953, en posesión de la Sra. Tamayo se encontraba, al menos, un cuadro que perteneció a Carrillo Gil, *Mujer caminando*, y uno que éste regresó. Escribió: “Los otros [cuadros] los voy a mandar a Brasil: *Noche y día*, *Mujer caminando*, *Castillos en el aire* y *La mujer* que no quiso el Carrillo” (carta de Olga Tamayo a Inés Amor, 21 de julio de 1953, París. AGAM). Ya descarté que la obra *Mujer* sea el retrato que Carrillo Gil pidió a Tamayo de su esposa, a pesar de que así lo asevera la hija del coleccionista quien relata que “su padre no dejó que pasara del vestíbulo un retrato que [Tamayo] hizo de su esposa Coquín que, con el nombre *La mujer con manzanas*, se encuentra en un museo de Bolonia” (Anónimo, “Alvar Carrillo, de muy buen gusto”, *op. cit.*, p. 3).

La fotografía de este cuadro está registrada en el AFOT como *Retrato de la Sra. Carrillo Gil* y muestra a una mujer posada sobre una mesa y a su derecha se encuentra una manzana. Esta pieza no fue devuelta por Carrillo Gil sino que permaneció en su poder al menos hasta 1962, fecha en que la prestó para una exposición internacional. Es probable que la *Mujer*, rechazada por Carrillo Gil, sea otra (*Chefs d'Oeuvre de l'Art Mexicain, op. cit.*, p. 364). En el archivo de la GAM esta obra se registró como *Retrato de una dama* y se consignó que de la colección Carrillo Gil pasó a un coleccionista de California, Estados Unidos, de apellido Morton.

²¹² Rodman, *op. cit.*, p. 220.

²¹³ Salas Anzures, en tono de denuncia, escribió que el coleccionista “amasó una fortuna desechando los cuadros de Tamayo por una diferencia de criterio con ese artista” (“Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, p. 10).

²¹⁴ Rodman, *op. cit.*, p. 220.

²¹⁵ Anónimo, “Señalan los pintores grave error de Iduarte”, pp. 1 y 2.

²¹⁶ Tamayo y el director del INBA sí se presentaron a la inauguración, en septiembre de 1953 (Pereda y Sánchez (eds.), *Los murales de Tamayo*, pp. 21, 116 y 117). En 1954, Siqueiros dicta una conferencia en el Palacio de Bellas Artes: “Expresó que había traidores, renegados del movimiento pictórico mexicano, señalando concretamente a Rufino Tamayo [...] Sostuvo que las obras de Orozco habían sido arrojadas de la Universidad de California” (Anónimo, “Panorama de la cultura”, p. 9).

²¹⁷ La dueña de la GAM se queja de que “Olga Tamayo (no él) me quitó la exposición de Rufino porque dízque yo di una fiesta a Henry Moore a donde fueron el Dr. Carrillo y Siqueiros, sus mortales enemigos” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 21 de enero de 1954. AGAM). La visita de Moore a México a la que aquí se refiere fue en 1953. La recepción supuestamente organizada por la Sra. Amor pudo haber sido en la mansión de Carrillo Gil. El coleccionista la reseñó de esta forma: “Hace algunos años, en 1953, de regreso a su país después de haber estado en São Paulo, donde se le premió como el mejor escultor concurrente a la Bienal Internacional de aquella ciudad [Moore] pasó por esta capital [...] En una fiesta ofrecida en su honor en la casa del que esto escribe, Moore conoció a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, con quienes compartió durante varias horas, feliz de haber conocido a tan relevantes personalidades y de encontrarse en nuestro país. Esta fue para él una de las más gratas experiencias de su vida (así decía)” (“Henry Moore”, 1964, pp. VI-XII). En esa oportunidad, Mathias Goeritz le pidió a Moore que elaborara un mural para su recién inaugurado proyecto, *El eco*.

²¹⁸ Tamayo, no sin cierta razón, explicó que en México no existían coleccionistas: “Sí, algunas personas compraban cuadros, pero no con el espíritu que anima a un coleccionista sino tal vez para adornar sus casas, hacer una inversión, ir con la moda”, en este perfil no se podía incluir a Carrillo Gil, a quien no aludió (Cristina Pacheco, “Tamayo por Tamayo: la luz de México”, pp. 351-352).

²¹⁹ Carrillo Gil explicó que Gerzso, en su fase de cercanía con el surrealismo, tenía “algunas reminiscencias de Tanguy y de Carsou”; después, ya dentro del arte abs-

tracto geométrico, recibió influencias de Klee y Mondrian, aunque la presencia mayor era Klee (Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”, 1963).

²²⁰ *Ídem.*

²²¹ *Ídem.*

²²² Según Rita Eder el “periodo griego” de Gerzso consta de 36 cuadros (Gunther Gerzso. *El esplendor de la muralla*, p. 160).

²²³ Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”, *op. cit.*

²²⁴ *Signos y Delos* que pertenecían a la colección en 1963 no fueron entregados al museo (Gunther Gerzso, exposición retrospectiva).

²²⁵ Es probable que la exposición a que hizo referencia Gerzso haya sido la segunda que montó en la Galería Souza, en 1960, donde presentó sus primeros cuadros de la fase griega, aunque también exhibió en el mismo sitio al año siguiente continuando con la misma temática (Romero, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, pp. 111-113). Rita Eder escribió que la segunda exposición de Gerzso con Souza fue en 1958, lo que considero equivocado ya que aún Gerzso no iniciaba su etapa griega; sin embargo, no descarto que Eder haya contado con información que yo desconozco (Gunther Gerzso. *El esplendor de la muralla, op. cit.*, p. 160).

²²⁶ “A su regreso de Grecia pintó una serie de cuadros [...] Creo que en realidad fue entonces cuando tocó el fondo de la angustia. Esas telas, bellísimas plásticamente, están saturadas del dolor humano y fueron como un barandal que lo detuvo antes del abismo, pero que no pudo salvarlo de la crisis” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 173). En entrevista, Gerzso sólo reconoció cierto desinterés en establecer una relación amistosa con Carrillo Gil.

²²⁷ A la fecha he enlistado 30 cuadros. Es factible que en bodega haya tenido otros que no fueron seleccionados para alguna exposición y que por eso no se hayan registrado como de su propiedad (Gunther Gerzso, *exposición retrospectiva, op. cit.*).

²²⁸ Las 10 piezas que Carrillo Gil prestó para su exhibición en Brasil, en 1965, también habían sido presentadas en el Palacio de Bellas Artes en 1963. Jacques Gelman colaboró en la Bienal con 19 obras (catálogo de exposición *Gunther Gerzso*).

²²⁹ El borrador de una de ellas se conserva en el archivo de la familia Carrillo Gil: “Lo natural en el arte abstracto” (conferencia, mecanuscrito, septiembre de 1963, 9 p. AFCG).

²³⁰ Eder, Gunther Gerzso. *El esplendor de la muralla, op. cit.*, p. 160.

²³¹ Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”, *op. cit.*

²³² *Ídem.* Cursivas mías.

²³³ A la fecha sólo he localizado dos óleos que pertenecieron a la colección y fueron traspasados: *El descuartizado*, 1944 y *Ciudad maya*, 1958. Cabe destacar que no cuento con información acerca de si la decisión de revenderlos fue de Carrillo Gil o de sus herederos una vez que éste falleció. Lo que sí es claro es que para 1976 los cuadros eran propiedad de Abraham Zabludovsky y del ingeniero Fernando Manzanilla, respectivamente (Gunther Gerzso: *Paintings and Graphics Reviewed*).

²³⁴ *Delos*, 1960, óleo de la serie griega, pasó a manos de la esposa del coleccionista, Carmen Tejero, una vez que éste murió. Ella lo prestó para la exposición *Gunther*

- Gerzso: *Paintings and Graphics Reviewed*, en la Universidad de Texas, del 4 de abril al 23 de mayo de 1976 y para el Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de invitados, en el Palacio de Bellas Artes, del 10 de marzo al 26 de mayo de 1978.
- ²³⁵ *La ciudad*, 1951; *Paisaje de Papantla*, 1955; *Paisaje con pueblo*, 1956; *Cabeza*, 1956; *Signos*, 1959; *Desnudo*, 1959; *Torso*, 1960; *Peregrina*, 1960; *Tres O*, 1961; *Figura*, 1961; *Terreno volcánico*, 1962. Estas piezas se exhibieron como colección Carrillo Gil en *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*.
- ²³⁶ Por esos años la señora Amor buscaba la confirmación de su selección en la opinión de Paalen (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 171-172).
- ²³⁷ “El intento de la época griega a mí me parece una equivocación, porque se sale del contexto. Creo que Gerzso ha hecho una obra tan excelsa que lo único que espero es que pinte ya muy poco y muy bonito, aunque no aporte ya nada de sí mismo [...] Mi ojo detecta dónde hay incongruencia, repetición, vaciedad. Por eso compro ya pocos cuadros de Gerzso, de los actuales, lo que hago es comprar por afuera cuadros suyos de épocas anteriores” (*ibid.*, p. 176).
- ²³⁸ *Ibid.*, p. 100.
- ²³⁹ Según Cuevas, era propiedad de una pareja de norteamericanos que así se apellidaba (*Gato macho*, p. 70).
- ²⁴⁰ Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, p. 72.
- ²⁴¹ Valdés, *José Luis Cuevas*, pp. 25-26.
- ²⁴² En entrevista declaró Cuevas: “Orozco fue un hallazgo de mi infancia y mi primera influencia. De todo, lo que más me impresionó, lo que definitivamente ejerció sobre mí una influencia directa, fue la obra temprana de José Clemente Orozco, sus acuarelas, en especial las que forman la serie *Casa de las lágrimas*. Considero que es una obra maestra de la pintura mexicana del siglo XX” (Cristina Pacheco, “José Luis Cuevas. Orozco y Dostoievski”, p. 14).
- ²⁴³ Sobre el dibujo de Cuevas escribió Rodríguez Prampolini: “No puede negarse que Cuevas es uno de los mejores artistas posteriores al muralismo mexicano, que su obra continúa y en algunos aspectos profundiza el trabajo de los más connotados dibujantes nacionales, desde Posada hasta Orozco” (*Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, p. 10).
- ²⁴⁴ La relación Cuevas-Goya ya ha sido estudiada por Rodríguez Prampolini (*ibid.*, pp. 28-33).
- ²⁴⁵ Carrillo Gil, “Cuevas 1960”, 1960, p. 7, cursivas mías. Shifra M. Goldman explicó: “El artista que se invoca con frecuencia en relación con Cuevas es Goya; ciertamente tiene gran semejanza con él. Cuevas, que periódicamente estudiaba a los artistas del pasado, se sumergió a mediados de los años cincuenta en el arte gráfico de Goya. Sin embargo, considero que aún en la perspectiva pesimista de Goya se encuentra una imaginación más compasiva que en el artista mexicano”. La historiadora de arte encuentra diferencias de fondo entre Cuevas y dos de sus tempranas influencias: “La revuelta crítica de Cuevas careció de enfoque. Apuntó a todo cuanto existía sin hacer distinciones: le faltó el sentido moral implícito de un Goya o un Orozco” (*Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, pp. 162 y 165).

- ²⁴⁶ Cuevas, *Gato macho*, *op. cit.*, pp. 70-71. Cuevas sí retomó muchas de las enseñanzas de Rembrandt pero presumiblemente no de la manera en que Carrillo Gil esperaba. Para la influencia de Rembrandt en Cuevas véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 27-28. Cuevas sí se ocupó explícitamente de Rembrandt: *Autorretrato después de Rembrandt*, 1962, litografía, 56 x 40.6 cm, no obstante, esto ocurrió cuando la relación entre ellos se estaba resquebrajando o ya se había truncado.
- ²⁴⁷ Como no eran peticiones por encargo ni Carrillo Gil estaba financiando la carrera artística de Cuevas, su poder de intervención dependía de la buena voluntad de éste o cualquier otro artista involucrado. Para el sistema de patronazgo véase Furió, *op. cit.*, pp. 181-216.
- ²⁴⁸ Carrillo Gil, “Cuevas 1960”, *op. cit.*, p. 7. De las obras que a la fecha tengo enlistadas sólo cinco son de 1955 y una es de 1960, las restantes fueron elaboradas en 1953 (ver anexo).
- ²⁴⁹ Este cambio lo reseñó la historiadora de arte Shifra M. Goldman: “Es sugerente que las imágenes humanas de Cuevas comenzaran a cambiar de carácter en el periodo comprendido entre 1954 y 1956, cuando sus características humanas se reducen y parecen insectos o pollos, con frecuencia sin brazos, con rasgos comprimidos y clara semejanza con los ‘pollos pelados’ de los *Caprichos* de Goya [...] Comenzó a apartarse de los apuntes del natural para volverse cada vez más hacia su imaginación, la literatura y el arte, en busca de inspiración artística. Cada vez más su obra presentaba monstruos, criaturas grotescas, fenómenos y aberraciones, tendencia aparentemente iniciada como respuesta a Kafka” (*Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, *op. cit.*, pp. 170-171).
- ²⁵⁰ Castro, “Retrato de Pío Baroja”; Truitt, “Dos palabras con José Luis Cuevas”; y en los artículos anónimos “Artista mexicano expone cuadros”, “José Luis Cuevas expone sus obras en Washington”, “Pintor mexicano expone obras en Washington, D. C.”, “Exposición de José Luis Cuevas en la Unión Panamericana” y “El pintor más joven de México”. En este mismo sentido, Flores Sánchez destaca el interés de Carrillo Gil por Cuevas en su ensayo “La pintura de José Luis Cuevas”.
- ²⁵¹ Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones de arte 1954”, p. 6. Aunque la exposición fue organizada por Carrillo Gil, ni éste ni el artista se presentaron a la inauguración el 24 de marzo de 1954, a la que acudió el entonces gobernador del estado (Anónimo, “Fue inaugurada anoche la exposición de José Luis Cuevas Novelo” y otro sin título en el *Diario de Yucatán*).
- ²⁵² Con ironía, uno de los críticos interpelados por Carrillo Gil y Cuevas escribió que se consideraban “seres intocables de los que nada se puede opinar” (Crespo de la Serna, “Dios los cría y ellos se juntan”, p. 10).
- ²⁵³ Cuevas, *Gato Macho*, *op. cit.*, p. 71. En otro texto el pintor habló del rechazo de Inés Amor por su obra, la galerista le dijo: “Esto que usted hace es pésimo. Cualquiera de los artistas de mi galería lo consideraría como simple ejercicio y después lo tiraría [...] Yo que usted, Cuevas, me dedicaba a otra cosa. Deje el arte, no insista, usted, no tiene el menor talento” (*Cuevas por Cuevas*, *op. cit.*, p. 62).
- ²⁵⁴ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 126. Cuevas logró vincularse con el galerista Alberto Jacques Misrachi: “Alberto empezó a representarme, a vender mis traba-

jos, y dejé a los demás [Antonio Souza y galería Proteo]. Yo ya vendía en París y en Nueva York, los dos centros neurálgicos del arte pero, curiosamente, en México no” (Geller, Alberto J. *Misrachi. El galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México*, p. 69). Su escaso mercado en México acrecentaría la importancia de contar con un coleccionista como Carrillo Gil.

²⁵⁵ Tibol, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, p. 225.

²⁵⁶ Carta de Cuevas fechada el 24 de junio de 1958 y publicada como “Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, p. 6.

²⁵⁷ *Ídem*.

²⁵⁸ Para una exposición de Cuevas en la Universidad de Austin, Texas, inaugurada en diciembre de 1960, Carrillo Gil prestó 33 obras de su colección y escribió el ensayo de presentación del catálogo (“Cuevas 1960”, *op. cit.*).

²⁵⁹ Fue en 1960 que ambos, Carrillo Gil y Cuevas, en el suplemento “México en la cultura”, “polemizaron amistosamente” en diversos artículos redactados en forma de cartas. Carrillo Gil inició con “Carta abierta a José Luis Cuevas”, publicada el 10 de julio; el día 17 de ese mismo mes, apareció la réplica del artista “Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo Gil. México no puede echar en saco roto un arte realista de 2000 años”. El yucateco contestó con una segunda carta publicada en dos partes: “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas”, del 24 de julio, y “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Dr. Carrillo Gil a José Luis Cuevas. II y último”, 7 de agosto.

²⁶⁰ Cuevas, *Gato Macho, op.cit.*, p. 100. Las críticas a funcionarios de INBA y especialistas en arte se prolongaron durante 1960 y principios de 1961. Carrillo Gil escribió una serie de artículos que tituló “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA”. Cuevas colaboraba con caricaturas de los personajes criticados como el Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Salas Anzures, o el crítico de arte Crespo de la Serna.

²⁶¹ Al respecto, la señora Carmen Tejero comentó: “Teníamos muchos Cuevas pero [Carrillo Gil] se molestó con él. [Cuevas] hizo una exposición en Nueva Orleans y mi esposo prestó muchas cosas de José Luis, yo creo que era de lo principal. Entonces, él [Cuevas] le mandó a mi esposo un catálogo, y no figuraba para nada lo que había prestado él, y eso hizo que mi esposo se molestara, entonces se peleó con Cuevas” (en entrevista con González Mello, 1988). Cabe mencionar que después de una revisión exhaustiva del archivo del Museo Cuevas no he podido comprobar que por esos años, 1960-1962, se haya realizado una exposición en Nueva Orleans. De hecho, se realizó una colectiva en Washington en abril de 1962, *La pintura neofigurativa en Latinoamérica*, en la que Cuevas fue el único mexicano elegido por la Unión Panamericana, institución organizadora. Es verosímil que durante la organización de la exhibición Cuevas pidiera piezas prestadas a Carrillo Gil y una vez ocurrido el pleito entre ellos, decidiera no utilizarlas o simplemente no dar el crédito a su ex amigo.

- ²⁶² La Sra. Carmen Carrillo Gil relató en entrevista: “Mi papá le dijo: ‘José Luis, que tú hables así de una persona, de un valor de México, que tu estés hablando en la forma que hablas y sin que él se pueda defender, esto es cobarde’”.
- ²⁶³ Véanse *Carpetas hemerográficas*. AMJLC.
- ²⁶⁴ “Cuevas estuvo enfermo en cama durante una semana —dice Icaza— después de que Gómez Sicre le dijo que los comunistas lo estaban ‘usando’”. En respuesta, el pintor Francisco Icaza refrendó la independencia política de *Nueva Presencia* (Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, op. cit., p. 94). “Cuevas pronto se estableció como artista y polemista en el plano internacional y consiguió el apoyo personal del formador del gusto más influyente del arte latinoamericano. José Gómez Sicre con frecuencia se reunía con Cuevas en Nueva York y tomaba al joven artista bajo su protección. Dado que se trataba de un conoedor con muchas relaciones, Cuevas lo aceptó como mentor” (*ibid*, p. 166).
- ²⁶⁵ “José Luis es un niño mimado y todos ustedes lo han complacido haciéndolo sentirse un genio. Es un actor muy difícil de manejar” (carta de Rico Lebrum a Arnold Belkin, citada en *ibid*, p. 94).
- ²⁶⁶ Es por ello que lo que Cuevas ha destacado es el impulso que le proporcionó Gómez Sicre, quien desde el Departamento de Artes Visuales de la OEA, con sede en Washington, detentaba poder por toda América en la esfera del arte contemporáneo. En el contexto de la guerra fría, desde Estados Unidos se dictaba una política adversa a la de la Escuela Mexicana de Pintura y especialmente contra el arte de corte político, para encabezar esa lucha se buscó erigir a un representante de la nueva pintura en México: Cuevas (Goldman, “La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965”, p. 37; y Frérot, op. cit., p. 41).
- ²⁶⁷ Para la relación Cuevas-Gómez Sicre véase a Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, op. cit., pp. 166-167.
- ²⁶⁸ Cuevas, “Aclaración de José Luis Cuevas”, p. 2.
- ²⁶⁹ Cuevas, *Cuevas por Cuevas*, op. cit., p. 53.
- ²⁷⁰ Cuevas, *Gato macho*, op. cit., p. 71 y 100.
- ²⁷¹ Cuevas se refiere al libro editado en París en 1955 —el primero que se publicó sobre él y su obra— titulado *José Luis Cuevas*, con textos de varios franceses y de Horacio Flores Sánchez. Por la fecha de la edición, 1955, no podía ser el motivo del problema, ya que por esos años la amistad entre ellos se mantenía. Incluso, en el libro sí se menciona a Carrillo Gil como coleccionista de Cuevas. Todo esto hace que se descarte la posibilidad de que ese libro en particular haya sido el objeto de las molestias de Carrillo Gil.
- ²⁷² El artista tiene razón en cuanto a que desde tiempo antes de la ruptura ya había declarado o escrito fuertes críticas contra Siqueiros, y Carrillo Gil no se había molestado o, al menos, no había reaccionado o intervenido. Por ejemplo, en 1958 había escrito: “Siqueiros no debe seguirse asustando por su falta de prosélitos dentro y fuera de México. Siempre le van a llegar a la casa coleccionistas de Nueva York y de Dallas que se llevarán una de esas chorreosas calamidades en piroxilina producida la noche antes para complacer al visitante” (carta de Cuevas “Desde Caracas

- José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, *op. cit.*, p. 6).
- ²⁷³ Carpetas cronológicas. AMJLC.
- ²⁷⁴ La versión más difundida, que incluye a la familia de Carrillo Gil, afirma que el coleccionista vendió inmediatamente todas las piezas de Cuevas. Tibol parecería indicar que Carrillo Gil decidió conservar algunas de ellas (“Se dispersa la colección Carrillo Gil”, pp. 7-9).
- ²⁷⁵ Escribió Cuevas: “Una tarde me presenté en su casa [de Carrillo Gil] con un regalo: 10 dibujos a pluma que ilustraban *Las flores del mal* de Baudelaire. El doctor se encontraba en su biblioteca rodeado de múltiples libros que estaba revisando [...] dentro de uno de los libros quedaron las ilustraciones” (*Gato macho, op. cit.*, p. 71).
- ²⁷⁶ Furió, *op. cit.*, pp. 367-368. Para la historia cultural de la destrucción de arte véase Gamboni, “The Abolition of Art: Labels, Distinctions and History”, pp. 17-39.
- ²⁷⁷ Diego Rivera, *Textos de arte*, p. 74, texto publicado originalmente en Nueva York en enero de 1925.
- ²⁷⁸ Es probable que Tibol se refiera a un evento que ella no presenció pero que fue reseñado por la prensa en 1943. En una conferencia de Rivera, en el Palacio de Bellas Artes, éste critica duramente a comerciantes de arte y galeristas, dirigiéndose a un hombre y una mujer allí presentes. La mujer es Inés Amor aunque no se proporciona el nombre, es factible que el otro agredido haya sido Carrillo Gil (Anónimo, “Arremete Diego contra damas que explotan pintores. Estos no reclaman, temerosos de que no se expongan sus obras”).
- ²⁷⁹ Carta de Diego Rivera a Carrillo Gil del 11 de mayo de 1955, publicada en Diego Rivera, *Obras. Correspondencia*, t. III, pp. 195-196, cursivas mías. No es posible conocer la reacción de Carrillo Gil ante esta carta de Rivera ya que en el AFCG no se conserva ninguna documentación relacionada con este pintor.
- ²⁸⁰ Cuando a raíz de la muerte de Orozco, Carrillo Gil fundó la Asociación “Amigos de José Clemente Orozco”, solicitó a Siqueiros y Rivera fungir como vicepresidentes, lo que aceptaron (véase Testimonio de la Escritura Pública de la Constitución de la Asociación “Amigos de José Clemente Orozco”, A.C., Libro o vol. 275, Acta núm. 19,295, Notaría núm. 27. Se solicitó el 24 de septiembre de 1952 y se firmó el 1º de octubre de 1952, 8 p. AFCG). Muchos años después, Carrillo Gil invitó a Rivera a una fiesta en su residencia en honor del escultor Henry Moore, el pintor asistió presumiblemente porque le interesaba departir con el homenajead. La reseña de tal evento la realizó el propio Carrillo Gil en “Henry Moore”, *op. cit.*
- ²⁸¹ Carrillo Gil, “Nota explicativa”, *op. cit.*
- ²⁸² Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, pp. 51 y 71.
- ²⁸³ Para el predominio de las obras de Rivera en el mercado véase a Frérot, *op. cit.*, p. 108.
- ²⁸⁴ Marte R. Gómez, el coleccionista especializado en la obra de Rivera, tuvo que buscar él mismo los cuadros cubistas —que logró incorporar a su colección— en los

sótanos de la galería parisina que aún los conservaba. Así lo hizo constar en *op. cit.*, vol. II, p. 623.

²⁸⁵ Esta pieza se registró en la GAM como *Retrato cubista de Volonchine*, óleo / tela, 110 x 91 cm. Carrillo Gil seguramente la adquirió en dicha galería porque, en diciembre de 1945, Inés Amor dirigió una carta a Pedro Corcuera Jr., de Galerías Internacionales, avisando que recibió este cuadro —de la colección de Pierre Colle— para venderlo.

²⁸⁶ Este cuadro estaba disponible en 1948 ya que fue llevado a una exhibición a la ciudad de Guatemala por la Galería Mont-Orendáin, sin registrar propietario, lo que indica que Carrillo Gil lo adquirió en fecha posterior. Véase el catálogo de la exposición *Pintura mexicana contemporánea*.

²⁸⁷ Esta pieza fue inicialmente vendida por Carrillo Gil al INBA pero después la pidió en préstamo para exhibirla como parte de su acervo. Algún conflicto hubo con los funcionarios culturales, tal vez que el Estado no le liquidó el dinero de la transacción, el hecho es que el coleccionista se lo quedó y lo negoció en 1972 dentro de un lote de riveras que incluían los otros seis cuadros cubistas que tenía en propiedad.

²⁸⁸ En el catálogo de la exposición *Three Contemporary Mexican Painters*, realizada entre octubre y noviembre de 1948, en el Museum of Fine Arts de Dallas, cuatro pinturas cubistas aún no pertenecían a Carrillo Gil: *El pintor en reposo*, *Retrato de un poeta*, *Maternidad* y *Mujer en verde*, allí registrada como *Seated Woman*.

²⁸⁹ Fernández González, “Revista de Arte. Guía extraoficial de un museo”.

²⁹⁰ En entrevista, la hija del coleccionista refirió que: “En Estados Unidos hubo, no me acuerdo su nombre, un señor [...] medio alemán, él le dio el norte a mi papá de que en Brasil estaban vendiendo las obras cubistas de Diego”. Explicó que los cuadros llegaron juntos de Brasil, vendidos por el Sr. Matarazo y que Carrillo Gil fue a recogerlos a Veracruz. Incluso, agregó que le parecía recordar que habían pertenecido a la colección de un alto dirigente nazi, Hermann Goering.

²⁹¹ La escasez de obras cubistas fue comentada por Inés Amor: “Angelina Beloff me contaba que Paul Rosenberg hizo un contrato con Diego muy poco antes de la Primera Guerra Mundial. Este contrato obligaba a Diego a entregarle 250 pinturas cubistas en el término de cinco años [...] Parece que durante la guerra Paul Rosenberg salió ‘pitando’ y que todos sus cuadros fueron escondidos y, más tarde, manejados por su hijo o pariente Leonce Rosenberg quien, ingenuamente, se dedicó a venderlos en unos pocos francos [...] Angelina pensaba que muchos de esos cuadros deben haberse perdido, pero yo conservo la esperanza de que algún día se reúnan un centenar y medio de pinturas cubistas y precubistas de Diego” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 97-98).

²⁹² Olvera, “Datos biográficos”, p. 121; y Flores Guerrero, “Una exclusiva: Los cuadros de Diego se vendieron como diamantes en Nueva York”, pp. 1 y 9.

²⁹³ Carrillo Gil, “Nota explicativa”, *op. cit.*

²⁹⁴ *El pintor en reposo*, 1916, es el retrato de un norteamericano, Paul Haviland, socio de Marius de Zayas en la Modern Gallery de Nueva York.

- ²⁹⁵ En el inventario que conserva la familia Carrillo Gil aunque hay algunos dibujos sin fecha, se registraron cinco de 1921 y cuatro de 1920, de ellos, la mayoría son dibujos a lápiz, aunque también hay a tinta, crayón y carbón. AFCG.
- ²⁹⁶ Esta litografía se exhibió como parte de la colección Carrillo Gil en París (*Art mexicain. Du précolombien a nos jours, op. cit.*, t. II).
- ²⁹⁷ Estas 12 obras se presentaron en una exposición realizada en 1955. Cabe destacar que todas las litografías exhibidas de Rivera son de Carrillo Gil y todas fueron pintadas en 1930 o 1932 (*Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*).
- ²⁹⁸ Se registró como *Niño*, dibujo a lápiz, firmado, sin fecha (“Del mismo tema pintado en un óleo en 1925, titulado *Retrato del niño Ignacio Sánchez*”. AGAM).
- ²⁹⁹ La primera versión es un dibujo a lápiz con toques de acuarela, firmado, 11.5 x 9.5 cms. La segunda lleva el mismo título pero aunque se registró como dibujo a lápiz con toques de acuarela, es posible que sea una litografía, firmado, 26.2 x 12.1 cms, ambas de *circa* de 1932 (“Del mismo tema pintado en 1923-1928 en la SEP”. AGAM).
- ³⁰⁰ Dibujo a lápiz con toques de acuarela, tal vez es una litografía; firmado, con monograma DR, *circa* 1932, 15 x 12 cms (“Del mismo tema pintado en 1929 en el Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos”. AGAM).
- ³⁰¹ La mayor parte de las obras están registradas en la GAM porque Carrillo Gil las entregó para su venta, sin embargo, sólo existen dos indicios de adquisiciones a través de Inés Amor y son cuadros cubistas: *Retrato de Maximiliano Volonchine* y *Retrato de un poeta* (AGAM). No tiene registrado ninguno de los dibujos que Carrillo Gil entregó al MACG, lo que nos hace pensar que no los compró allí.
- ³⁰² Aunque son imágenes diferentes tienen el mismo título, las dos son a lápiz y acuarela, miden 18.5 x 23.5 pulgadas, son de 1944 y en ambas se asentó que pertenecieron al Dr. Alvar Carrillo Gil; la diferencia es que sólo en la primera, en la GAM, se tachó este último dato y se registró su venta a un coleccionista de Canadá.
- ³⁰³ Raquel Tibol, después de una entrevista con el coleccionista, afirmó que Carrillo Gil vendió los “dibujos cubistas o académicos hechos en París por Rivera” (“Se dispersa la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*, pp. 7-9).
- ³⁰⁴ Los dibujos a lápiz son de entre 1918 a 1925 y, aunque hay algunos sin fecha, lo más factible es que también hayan sido elaborados entre estos años como: *Mujer de pie*, *Paisaje*, *Paisaje urbano*, *Hombre sentado* y *Niño desnudo*. De obras que llevan títulos iguales se encuentran dos con el nombre *Cabeza de mujer*, dos con el título *Cabeza de hombre* y cuatro retratos de hombre.
- ³⁰⁵ Litografías: los desnudos de Lola Olmedo y Frida Kahlo, así como *Mercado de flores* y *Mercado de Tehuantepec*, todas de 1930.
- ³⁰⁶ Se exhibió como colección Carrillo Gil en dos exposiciones internacionales de arte mexicano, una en 1948 y otra en 1952 (véanse los catálogos de las exposiciones *Three Contemporary Mexican Painters, op. cit.*; y *Art mexicain. Du précolombien a nos jours, op. cit.*, t. II).
- ³⁰⁷ *Insurrección chichimeca*, boceto para el mural en el Palacio de Cortés, Cuernavaca; dibujo al carbón, 1930, 84.5 x 101.5 cms.

³⁰⁸ Carrillo Gil prestó cinco obras para la exposición en Dallas, entre ellas: *Obreros*, 1928; *El entierro I —Funeral núm. 1—* y *El entierro II —Funeral núm. 2—* (*Three Contemporary Mexican Painters*, *op. cit.*).

³⁰⁹ Goldman, “La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965”, *op. cit.*, p. 31.

Construcción de una identidad pública

Promotor y difusor cultural

Una vez que con plena conciencia se asumió como coleccionista, Alvar Carrillo Gil se dio a la tarea de profesionalizar su pasión por el arte, esto es, desarrolló varios procesos paralelos: mientras acopiaba obra de artistas que le interesaban, rastreándola por galerías y colecciones privadas, tanto en México como en Estados Unidos y Europa, adquiría y estudiaba textos publicados sobre ellos y sobre el arte en general. No sólo recurrió a la lectura de revistas y libros especializados, sino que también aprendió a través del contacto con galeristas, historiadores, críticos de arte y de los propios creadores. Así, las décadas de los cuarenta y cincuenta corresponden a una fase de formación para la colección y para él como conocedor de arte. Esta educación informal lo convirtió en un *connaisseur*.¹

Otro proceso lo desarrolló al instrumentar una campaña permanente para difundir y promover el contenido de su colección. Desde mediados de los cuarenta hasta su retiro, hacia finales de los sesenta, dejó constancia de su decidida participación en espacios públicos relacionados con la exhibición y resignificación del arte en general y, en particular, de los artistas cuyos trabajos le interesaban.

Uno de sus objetivos fue publicitar su visión personal de la obra adquirida, convencido de que su selección había sido “adecuada” y “pertinente”. Esta campaña incluía gestionar montajes, no sólo facilitar la obra que le requerían; participar en la organización de muestras; escribir el texto del catálogo respectivo;² y dictar conferencias.

De diversas maneras, por más de 20 años, su nombre estuvo ligado a cuanta exhibición se llevó a cabo sobre los creadores de su colección, tanto en México como en el extranjero.³ Además, publicó una abundante cantidad de artículos en revistas y periódicos de circulación nacional,⁴ es decir, Carrillo Gil generó, y por tanto controló y dominó, buena parte de los discursos que se emitieron en torno a su colección. Ésa fue la estrategia que diseñó y afinó para posicionarse en el ambiente artístico mexicano;⁵ perfilarse como un coleccionista de avanzada, precursor, fue un propósito que cumplió.

En el México de mediados de siglo *XX*, los diferentes roles que Carrillo Gil articuló prácticamente no tenían antecedentes; en este sentido es un personaje atípico. Lo inusual de su actuación generó desconfianza en una época en que un crítico de arte sólo escribía y no gestionaba exposiciones, y un coleccionista privado se limitaba a presentarse engalanado a las inauguraciones en espera de recibir felicitaciones por las piezas de su colección ahí exhibidas. Carrillo Gil, de alguna manera, anunció lo intercambiable de las tareas realizadas por los diferentes personajes que tradicionalmente intervienen en el mundo del arte, desde curadores hasta coleccionistas.

Este fenómeno se generalizó en las últimas décadas del siglo *XX* y actualmente ya no sorprenden los múltiples roles que desempeñan los diferentes agentes involucrados en el mundo del arte: el crítico también es curador de exposiciones y asesor de políticos, empresas y fundaciones, además de su función tradicional de escribir y reseñar eventos culturales; los mercaderes se convierten en artistas o al revés; y los coleccionistas son descubridores, gestores, comerciantes, especuladores, mecenas, curadores, críticos e, incluso, creadores.

Por las iniciativas y gestiones que Carrillo Gil realizó en nuestro país a lo largo de varias décadas en el ámbito del arte y la cultura, podemos afirmar que cubre el perfil tradicional del promotor individual que es aquel que con su labor, iniciada por libre elección, complementa la acción de las instituciones públicas. Cabe señalar que el yucateco consideraba que la labor cultural debía recaer, de manera primordial, en el Estado.

Por su coincidencia con las políticas culturales gubernamentales y con las tendencias del mercado del arte, para su gestión dispuso de la colaboración de funcionarios federales, regionales y galeristas privados.

Tal es el caso de una ambiciosa exposición que se montó en un recinto dependiente del INBA, las Galerías Integrales de Chapultepec, donde fungió como coordinador general y contó con la participación destacada del Departamento de Artes Plásticas, de la galería de Inés Amor y de múltiples empresas privadas e instituciones estatales —me refiero a la muestra titulada *Visión de Yucatán*.⁶ Gracias a esta alianza con la burocracia cultural muchas de sus gestiones se destinaron a su estado natal, otras se realizaron en diversas ciudades del país, y muchas más en el contexto de exposiciones internacionales de arte nacional.

Aunque la mayoría de sus tareas estaban encaminadas a dar a conocer su colección de arte moderno, también se ocupó de la difusión de sus otros acervos como el de escultura maya,⁷ estampa japonesa⁸ y los de algunos creadores europeos,⁹ exhibiéndolos en uno de los recintos públicos más prestigiados del país, el Palacio de Bellas Artes, por aquel entonces habilitado como Museo Nacional de Artes Plásticas. La “sacralización” que los museos han otorgado a las piezas que exhiben no sólo lo prestigió, sino que, como siempre ocurre, contribuyó a elevar la cotización de sus posesiones.

Por su gestoría para colocar en el ámbito cultural mexicano a ciertos pintores cuyas obras formaban parte de su colección —como Cuevas y Kishio Murata—, es evidente que Carrillo Gil se concebía a sí mismo como una especie de agente o representante de artistas, ya que hizo todo lo que estuvo a su alcance para promocionarlos: coleccionar y prestar para exhibición su obra; curar exposiciones; escribir en catálogos, diarios y revistas; y hasta seleccionar al galerista que debía encargarse profesionalmente de colocar en el mercado la producción del pintor.¹⁰

Con algunos creadores ya reconocidos como Orozco y Siqueiros instrumentó un aparato de difusión ligado a su nombre. Una de las razones por las cuales era fundamental para Carrillo Gil establecer relaciones personales con los autores de las creaciones que adquiriría, era para contribuir a elaborar su personalidad pública, personalidad que conformaba según su propio criterio y que generalmente coincidía con lo que opinaban los conocedores y críticos de arte contemporáneos, o bien, sólo en escasas ocasiones, para oponerse incluso a sus sugerencias. No obstante, cabe la aclaración de que esta estrategia no la apli-

có de manera generalizada, ya que excluyó a aquellos cuya obra adquirió de manera aislada, aleatoria y asistemática.¹¹

Así pues, una primera fase de su *modus operandi* con sus artistas predilectos fue la acumulación de obra e, inmediatamente después, publicar sus adquisiciones.¹² Por ejemplo, en el caso de Siqueiros instrumentó cuidadosas estrategias de promoción que rebasaron el marco de lo artístico: como parte de la campaña proliberación del pintor, en 1960, Carrillo Gil gestionó una exposición con 20 piezas de su colección en la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana y dictó una conferencia en el acto inaugural;¹³ montó una exhibición de ese pintor en su espacio privado de la avenida Revolución, en el mismo edificio que después se transformó en el museo que lleva su nombre;¹⁴ y también, con piezas exclusivas de este acervo, organizó diversas muestras en recintos nacionales e internacionales.¹⁵ En más de una ocasión el mismo Carrillo Gil seleccionó las obras expuestas —óleos, piroxilinas, dibujos y litografías—, elaboró el guión curatorial y redactó el texto de presentación de los catálogos o folletos.¹⁶

El caso de Orozco es representativo porque fue el primero que coleccionó y en el que puso mayor interés; se ocupó de la difusión de su trabajo de manera ininterrumpida durante varios lustros. A partir de esto, Carrillo Gil reclamó para sí un lugar privilegiado dentro de la atmósfera cultural mexicana, y fue el principal agente activo en el proceso de mitificación de sus propios méritos al presentarse como el descubridor de Orozco en México, como el coleccionista solitario y visionario que se arriesgó a adquirir sistemáticamente obras que, aunque prestigiadas, no eran del gusto de sus contemporáneos. Articular la difusión de las obras de Orozco y, por tanto, de su colección y de él mismo como personaje protagónico, fue una estrategia que mantuvo a lo largo de toda su vida; poco antes de su primera crisis de salud, hacia 1965, aún dictó conferencias sobre este artista.¹⁷

Carrillo Gil se presentó por primera vez como coleccionista en 1945 con una exposición montada exclusivamente con su acervo de Orozco. Por la importancia política y diplomática de esa exhibición se editó un catálogo con un texto introductorio de Justino Fernández; se trata del primer ensayo que se escribió *ex profeso* sobre la colección de Alvar Carrillo Gil. Supongo que por razones de cortesía el historiador del arte atribuyó a la esposa del coleccionista una participación activa

en la configuración de la colección, aunque todas las evidencias indican lo contrario. El texto se caracterizó por funcionar como verdadero panegírico de los méritos de Carrillo Gil. Desde esa fecha, el historiador planteó la pertinencia de colocar el acervo en una institución cultural: “La colección Carrillo Gil podría ser orgullo de cualquiera de los mejores museos del mundo”.¹⁸

En este contexto cabe destacar que el evento más significativo dentro de la campaña de Carrillo Gil de autopromoción y difusión, sin lugar a dudas, fue la publicación de dos catálogos con sus orozcos, el primero de ellos de 1949. Al yucateco seguramente le entusiasmó la idea de publicar a partir de la aparición del catálogo que realizó Orozco, en colaboración con Justino Fernández, de un álbum con grabados, en 1945;¹⁹ también debió influir el éxito de la exposición retrospectiva que el jalisciense presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1947.²⁰

Cabe mencionar que en México el antecedente de editar en catálogos una colección privada de arte, aunque no único, fue la publicación de la colección, en dos tomos, de Alberto J. Pani, en 1921 y 1940, respectivamente; es una herramienta para la construcción de identidades, ya que formar una colección y darla a conocer proporciona estatus.²¹

El primer tomo fue el único que logró realizar bajo la colaboración conjunta de Justino Fernández y Orozco. En realidad, la pretensión de Carrillo Gil era la de formar un trío que diera salida a diferentes proyectos, y sobre esto le escribió a Orozco:

Me gustaría, como le he dicho a Justino [Fernández], embarcarnos en un trabajo de ediciones de arte, contando con la posibilidad de que usted se animara a editar con nosotros uno o dos libros de dibujos, su *Autobiografía* “corregida y aumentada” y, en fin, algunas cosas más.

Acerca de esto, Orozco respondió:

En cuanto a las otras ideas de ediciones de arte como láminas a color, dibujos, etcétera, me parecen magníficas. Todo ello es perfectamente posible a excepción de los *Veinte años después* de *Los tres mosqueteros*, o sea la *Autobiografía*, pues escribir es cosa que parece fácil pero no es tanto como parece y, además, el tiempo apremia.²²

De alguna forma los planes de Carrillo Gil representaban su respuesta personal ante la ineficiencia del Estado mexicano que en ese entonces no ponía en marcha una política editorial sistemática para difundir el arte moderno, la mayoría de las exposiciones temporales se acompañaban sólo con trípticos o folletos —*beuchures*—, y ni qué decir de la falta de una política de adquisiciones —por ejemplo, en el caso de Orozco, el Estado sólo efectuó consumos esporádicos y generalmente de piezas de menor costo.²³ Al mismo tiempo sufragar los gastos de esta edición revelaba la vocación pública del coleccionista quien intentaba crear las condiciones para que su participación en el ámbito cultural mexicano fuera insoslayable, para legitimarse como paradigma cultural.

En el primer volumen del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*,²⁴ Justino Fernández escribió notas e introducción, el pintor aportó datos sobre las obras, el coleccionista pagó todos los gastos y entre los tres diseñaron la edición.²⁵ La entusiasta colaboración de Orozco en el catálogo se manifestó en el hecho de que ofreció regalar el centenar de grabados originales de *La loca* entre los primeros cien compradores y firmar igual número de tomos;²⁶ tuvo la edición en sus manos 50 días antes de morir. Con un tiraje de 1500 ejemplares, el volumen ofrecía también la firma de Carrillo Gil en cada uno de ellos.

Un artista, un historiador y un coleccionista-inversionista-patrocinador podrían haber desarrollado más planes creativos, pero la sorpresiva muerte de Orozco los imposibilitó.²⁷ Al faltar el núcleo alrededor del cual giraban Justino Fernández y Carrillo Gil, no volvieron a realizar ningún proyecto conjunto; en tal secesión también debió haber influido la necesidad del coleccionista de autonomía y de perfilarse, él mismo, como un experto, lo que lo llevó necesariamente a cancelar la colaboración con el catedrático Justino Fernández.

Por ello, en el segundo volumen del catálogo, publicado años más tarde, el doctor Carrillo Gil asumió totalmente la responsabilidad en un evidente gesto de independencia.²⁸ Ahí incluyó diversos ensayos donde plasmó su propia visión acerca de la personalidad y la obra del pintor jalisciense, sin solicitar ayuda. Su intención, consciente o no,²⁹ fue dejar un testimonio permanente que trascendiera su tiempo y que le garantizara su ingreso a la historiografía oficial del arte del siglo XX; sin duda Carrillo Gil erigió este volumen para Orozco, pero también

para sí mismo. La galerista Inés Amor se refirió a este tipo de publicaciones como un “monumento”:

Algunos de nuestros más importantes coleccionistas han llegado al grado de publicar en vida volúmenes bien editados e ilustrados de sus colecciones, un poco con la intención de edificarse su propio monumento.³⁰

Dado que le dio una dimensión de libro de su autoría, inclusive incluyó una dedicatoria para su esposa e hija, es evidente el interés del yucateco por incursionar en tareas propias del historiador y del crítico de arte. A su vez, aunque estaba plenamente consciente de que su trabajo no podía compararse con los que Justino Fernández o Cardoza y Aragón le habían dedicado al artista jalisciense, en cuanto a análisis e interpretación, legitimó su aportación mediante la recopilación de materiales tempranos del pintor y aclaró puntos oscuros de esas primeras etapas, contradiciendo —de manera sutil— algunas aseveraciones hechas por Tablada y Justino Fernández.³¹ Sobre su revisión del periodo de producción de caricaturas de Orozco, el coleccionista explicó:

Hasta ahora no se había hecho una búsqueda formal de una obra que, con ser tan interesante, anda perdida en diversas publicaciones. El intento que ahora realizamos para reunir estas cosas no es seguramente completo; pero es el principio de una labor que esperamos que otros completarán, hasta donde sea posible, para integrar uno de los aspectos de nuestro gran artista.

Por su parte, Justino Fernández recomendaba el volumen justo para el estudio de los primeros dibujos y caricaturas de Orozco.³²

Si bien en este catálogo Carrillo Gil realizó una labor de investigación, lo que destaca es la vocación testimonial de la mayoría de sus textos que se enfocaron en presentar su propia visión,³³ cumpliendo así con lo que consideraba debía ser una de sus funciones en atención a su relación personal con el artista: “Aportar pues los datos que se conocen, y hacerlo con simpatía y respeto, es tarea de los que estuvieron cerca de los grandes hombres”,³⁴ así logró colarse dentro del grupo de los que convocaban para hablar de Orozco.³⁵ Con esto justifica su actuación pública; legitimación que vale para todas sus incursiones posteriores en el ámbito artístico mexicano de su época.

Con esa misma estrategia y sistematicidad dio a conocer su colección de otros pintores, tal fue el caso de la difusión de artistas extran-

jeros entre los que destaca Kishio Murata, pintor que descubrió en Tokio y al que le gestionó sus primeras exposiciones en la Galería de Arte Mexicano en 1956, 1958 y 1964; incluso convenció al pintor de la pertinencia de radicar en México dado el interés que su obra había despertado entre el público mexicano.³⁶ Al instrumentar todo un aparato promocional en que ya tenía experiencia y realizar una intensa campaña, Carrillo Gil alcanzó cierto éxito, aunque temporal,³⁷ y obtuvo ventas considerables de las primeras exposiciones, aunque no por parte de los coleccionistas locales, sino por los norteamericanos que representaban un porcentaje alto de los clientes habituales de la GAM. Así, a pesar de sus esfuerzos para promover al pintor japonés en nuestro país, el coleccionista se equivocó y México no fue el mejor mercado para sus obras, aunque sí le representó un escaparate para acceder a compradores más dispuestos a consumir arte abstracto.³⁸

Está documentado que al menos en dos ocasiones el coleccionista se introdujo en labores propias de un *dealer* o corredor de arte, ya que en 1947 celebró un contrato para vender piezas de Siqueiros a cambio de una comisión que no cobraría en efectivo, sino con algunos de los cuadros en exhibición.³⁹ Cinco años después, Carrillo Gil entregó a Inés Amor, a consignación, obra gráfica de dos autores —Picasso y Buffon— que recién había adquirido en París; la exposición en la GAM fue tan exitosa y los beneficios económicos tan cuantiosos que Carrillo Gil continuó adquiriendo piezas en Francia no sólo para coleccionarlas.⁴⁰ En consecuencia, las obras exhibidas en la GAM en enero de 1954, *Grabados de los maestros franceses*, que incluían trabajos de Picasso, Pissarro, Matisse, Chagall, etcétera,⁴¹ también pertenecían al yucateco;⁴² podemos afirmar que entre las negociaciones comerciales que ambos realizaron se encontraba, sin duda, obra de Tamayo.⁴³

Como es usual en las investigaciones sobre coleccionismo, los aspectos económicos son los más difíciles de documentar; no obstante, es evidente que el yucateco adquirió piezas para comercializarlas. Aplicar su gusto para proveer al mercado mexicano de objetos que a él le parecían interesantes o para colocar trabajos recientes de diversos artistas, es una más de las actividades que él relacionó con su coleccionismo; estas acciones no invalidan su pasión por la obra de arte. Como el empresario que era, conocía los aspectos económicos de su inversión artística y es probable que cuando tuvo oportunidad de ob-

tener beneficios económicos, no dudó en incursionar en ellos. Pasión-inversión son elementos intrínsecos al coleccionismo privado de arte y el caso Carrillo Gil no fue la excepción.⁴⁴

Además de la campaña de difusión y promoción que instrumentó en recintos privados, de índole comercial, el yucateco dedicó buena parte de su tiempo a desarrollar otra en espacios institucionales, utilizando para ello su cercanía con personajes clave de la política estatal, relación que estableció a partir del préstamo de sus colecciones. El periodo álgido de esta colaboración, en especial con funcionarios del INBA, ocurrió durante el sexenio de Ruiz Cortines, específicamente entre 1953 y 1957.

Así, la estrecha, aunque frágil alianza, entre el coleccionista privado y la burocracia cultural se manifestó con la realización de numerosas exposiciones en recintos estatales. Por ejemplo, durante su viaje a Japón, en 1955, el yucateco decidió adquirir un conjunto grande de estampa⁴⁵ y buscó establecer contactos con el pintor abstracto Kishio Murata. En un plazo muy breve, tan sólo un año después, el coleccionista ya estaba difundiendo sus descubrimientos a través de dos exposiciones: una en el Palacio de Bellas Artes —montada exclusivamente con su colección recién formada de estampa japonesa⁴⁶— y otra en la GAM —la primera exposición individual de Murata fuera de su país de origen.

Éste es un hábito de funcionamiento que se repitió incontables veces a lo largo de los años y para el cual el coleccionista contó con la ayuda de la burocracia cultural y de empresarios privados como Inés Amor.⁴⁷

En el año de 1956, hacia el mes de agosto, se montó otra exposición en el Palacio de Bellas Artes con un grupo de grabados también de la propiedad de Carrillo Gil, la cual obtuvo una crítica positiva,⁴⁸ presentó a tres artistas que consideraba intrínsecamente ligados: Rembrandt, Goya y Orozco, a través de este montaje confirmó una de sus ideas centrales en relación con el pintor mexicano y lo presentó como el glorioso remate de una tradición artística que incluía creadores de tal renombre.

Aunque existe la posibilidad de que un porcentaje de los trabajos de Rembrandt, presentados en esa ocasión, hayan sido adquiridos con anterioridad a 1956, me inclino a creer que algunos se compraron *ex*

profeso para la exhibición en el INBA. Es probable que durante el viaje a Holanda que realizó ese mismo año, durante el cual visitó la exposición *Año de Rembrandt*,⁴⁹ homenaje por el 350 aniversario del nacimiento de tan famoso pintor, haya adquirido nuevos grabados en un mercado reactivado por la celebración. No sabemos si a su regreso, ya como dueño de las piezas, haya propuesto a los directivos del MNAP la celebración inmediata de una exposición con el fin de que México formara parte de las festividades rembrandtianas; o bien, en vísperas de la exhibición, previamente convenida, Carrillo Gil haya viajado para adquirir aquellos grabados complementarios que incorporó en el último momento.

Si se trató de una compra *ex profeso*, Carrillo Gil repetía la misma maniobra que con la compra de estampa japonesa: después de adquirir, el paso inmediato era exhibir. No bastaba entrar en posesión de las series, era necesario difundirlas, colocarlas en el ámbito de lo público bajo el sello de su colección; operación que le proporcionaba identidad y distinción.

La celeridad en mostrarla revela su impaciente necesidad de posicionarse en el ámbito local; era factible exponerlas dado que en ese entonces la investigación para la elaboración de guiones curatoriales no era una práctica usual en los museos, por lo que una pequeña exposición no requería de un plazo largo de preparación, y tomando en cuenta que todas las piezas serían prestadas por el mismo coleccionista, con lo que se agilizarían todos los trámites, sólo se necesitaba contar con una sala desocupada o de fácil desalojo.

A raíz de una serie de incidentes con ciertos funcionarios culturales, hacia la primera mitad de 1958, Carrillo Gil rompió su colaboración con los directivos del Palacio de Bellas Artes y con la alta burocracia del INBA, pero se abrió paso en otras instituciones, algunas privadas y otras autónomas, como la UNAM. Fue así que en el mismo 1958, en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, se montó una exhibición de grabado con objetos de cinco artistas de su colección: dos “precursores” —Picheta y Posada— y tres contemporáneos —Orozco, Rivera y Siqueiros. Aunque el recinto seleccionado contaba con infraestructura para la difusión, Carrillo Gil se encargó de hacer llegar las invitaciones a los medios de comunicación,⁵⁰ lo que revela su participación activa en dichos certámenes.

A su vez, en el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM fue expuesto por primera vez un acervo acopiado desde principios de los años cincuenta⁵¹ bajo el título de *La obra grabada de Picasso*. Como era su costumbre, Carrillo Gil se mostró meticuloso y exigente durante todo el proceso de gestión, según narró en entrevista la directora de ese recinto en aquella época, Helen Escobedo.⁵²

En cuanto a su colección de obras de Braque, formada también durante los cincuenta, fue hasta 1963 que Carrillo Gil prestó la totalidad de las piezas para su exhibición en la Galería Universitaria Aristos, con la aclaración de que “nunca antes se presentó en México un conjunto tan completo y de tan elevada calidad estética de la obra gráfica de Braque”;⁵³ esto era cierto. Su afición por tan prestigiados artistas franceses contribuyó a posicionarlos entre el sector de jóvenes creadores que apuntaban su mirada fuera de las fronteras plásticas locales.

Gracias a su gestión mostró sus colecciones de artistas como Jacques Callot y Rodin en otros espacios universitarios; en 1962 exhibió facsímiles de acuarelas de Rodin en dos sedes: el MUCA y la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec. El texto del catálogo le sirvió a Carrillo Gil para justificar su decisión de coleccionar acuarelas a pesar de que lo más reconocido del artista era su escultura y, más aún, legitimar que su colección estuviera formada de facsimilares, argumentando que no perdían ni color ni fuerza en relación con los originales.⁵⁴ De esta forma, Carrillo Gil escribía para realzar el valor de sus series artísticas, insistía en autoproclamarse experto en arte, e intentaba inhibir cualquier crítica que desestimara sus selecciones.

A su vez, la obra de Callot se presentó en la sala de exposiciones de la Escuela de Pintura y Escultura del INBA, cuando el director era Fernando Castro Pacheco con quien, según comentó el artista en entrevista, lo unía una cierta amistad desde tiempo atrás. En dos párrafos, a manera de introducción no firmada, se anota en el catálogo que todos los grabados de Jacques Callot eran originales, propiedad de Carrillo Gil, y que esa sala, en casos especiales, también estaba abierta para presentar “creaciones de grandes artistas” y no sólo para presentar la obra de los alumnos.⁵⁵

En el texto del catálogo, Carrillo Gil destacó que no eran frecuentes las exposiciones de Callot debido a la escasa circulación de

su producción, generalmente resguardada “en grandes colecciones de museos”. Además, insistió en que él era uno de los privilegiados que poseían esa obra, y aclaró que no era para cualquier tipo de público y que sólo los iniciados podían comprenderla; a lo largo del texto insistió en presentarse como uno de esos “conocedores y estudiosos”.⁵⁶

Aparte de la evidente búsqueda de notoriedad, Carrillo Gil efectivamente realizaba una labor importante en el ambiente mexicano al introducir a ciertos públicos, en este caso jóvenes estudiantes de arte, a la producción de creadores hasta entonces conocidos mediante escasas publicaciones. El crítico de arte Antonio Rodríguez escribió:

El extraordinario dibujante y grabador francés del siglo XVII es realmente poco conocido en México. Nunca hasta ahora se había presentado en nuestro país una exposición del prodigioso artista y los libros que sobre él se han editado en Francia no han tenido la gloria de ser ampliamente conocidos en México.⁵⁷

Aunque al realizar estos eventos Carrillo Gil mantuvo su autonomía respecto del omnipresente Estado y utilizó con efectividad los espacios de exhibición alternativos a los del INBA, comprobó que ningún otro le proporcionaba el prestigio que un recinto perteneciente a dicha institución, en concreto el Museo Nacional de Artes Plásticas. Tal vez por ello se apresuró a reanudar la colaboración con la alta burocracia estatal, una vez reemplazados aquellos funcionarios con quienes había polemizado. El acto oficial de reconciliación ocurrió a raíz de *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva* que en 1963 se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes; en esa ocasión, Carrillo Gil no sólo facilitó 28 piezas⁵⁸ sino que además fue invitado a dictar dos conferencias sobre la obra del citado artista, entre agosto y septiembre de 1963. En dichas pláticas y de manera apasionada, el yucateco disertó sobre esta obra que lo llevó —con la intención de explicar, para tratar de convencer— a las razones de su fascinación.⁵⁹

Cabe reiterar que mantuvo por varios años la costumbre de dictar conferencias sobre los artistas de su colección, donde proyectaba imágenes y citaba los últimos libros editados sobre el tema o las críticas más novedosas de afamados especialistas internacionales; éstas se realizaban por lo general en el contexto de la exposición de alguno de los creadores,⁶⁰ en especial Orozco.⁶¹ Dos años después de reanudadas las relaciones con el INBA, Carrillo Gil aceptó prestar un conjunto de

10 cuadros de Gerzso para otro certamen oficial de carácter internacional.⁶²

Ahora bien, aunque a lo largo de los años Carrillo Gil recibió numerosos créditos por la curaduría de exposiciones, algunos de ellos fueron más bien honoríficos, sobre todo en los años sesenta. Otorgarle el título de coordinador o director de una exposición era otra manera de agradecerle por haber facilitado las piezas y por fungir como enlace, ya que por lo general echaba mano de sus contactos personales en las diversas instituciones, garantizando así la realización de los proyectos.

En este sentido, es ilustrativa una carta que Inés Amor dirigió al representante de una fundación cultural japonesa interesado en montar una exposición retrospectiva de Siqueiros en Tokio. La directora de la GAM le confía que, dada la importancia de las pinturas de Siqueiros en la colección:

Nos pareció prudente permitir que el Dr. Carrillo Gil fuera el director de la exhibición. Esto sólo sería una cuestión honorífica, ya que el trabajo sería realizado por mí u otra persona que la Sociedad de Arte de Japón designe para realizar el trabajo aquí en México.⁶³

Helen Escobedo, quien fue directora del MUCA desde un año después de su fundación en 1961 hasta 1978, atestiguó en el mismo sentido ya que en los casos en que ella participó, Carrillo Gil no realizó tareas de curador, aunque recibía los créditos; de la gestoría a alto nivel sí que se ocupaba. No obstante, tales nombramientos o encargos oficiales, siempre temporales, satisfacían la necesidad de prestigio del coleccionista.

En concordancia, durante una entrevista realizada con posterioridad a 1967, Carrillo Gil habló a su entrevistadora: “Hay un aspecto que no ha tocado, mi aspecto de propagador de todos aquellos de quienes colecciono cuadros”.⁶⁴ Introduce el tema con evidente orgullo, exigiendo el reconocimiento a su prolongada labor como “agente cultural”.⁶⁵

El reclamo de Carrillo Gil al final de su vida, indica claramente que estaba consciente de lo innovador que en el contexto mexicano había resultado el que un particular diseñara y manejara un aparato de promoción para publicitar no sólo a los artistas, sino también las obras que adquiría, contribuyendo así al desarrollo del arte de su época. Con tal percepción, demandaba el prestigio que consideraba le correspondía.

Patrocinador

Ser coleccionista no equivale necesariamente a practicar el mecenazgo.⁶⁶ Este es el caso de Carrillo Gil quien, aunque compraba con regularidad obras de arte, no ejerció el mecenazgo en su versión tradicional,⁶⁷ ya que no financió a artistas para que elaboraran obra de manera libre a cambio de una parte o del total de la producción.⁶⁸ No obstante, practicó una forma de patrocinio al brindar cierto tipo de protección económica a los artistas —lo hizo de manera irregular y bajo coyunturas concretas— como fue el adquirir la producción temprana de un joven pintor pagándole inmediatamente, con el fin de resolver alguna crisis financiera, temporal, de éste. Incluso es probable que haya otorgado préstamos a cambio de trabajos futuros.⁶⁹

Ejerció, aunque escasamente, una variante del patronazgo individual al demandar por encargo la realización de obras concretas, en especial retratos de los dos miembros de su familia, especificando los materiales, técnicas y medidas del objeto deseado.⁷⁰ Además, en ciertas ocasiones el coleccionista trató de fungir como asesor del pintor, ya que quiso intervenir no sólo en la temática sino en la manera de trabajar, con la intención de influir en la calidad del producto.⁷¹ En este sentido, el yucateco actuó como patrono, dada la tutela que buscó ejercer.⁷² Cabe reiterar que lo común fue que Carrillo Gil estableciera el acuerdo con el artista elegido sin mediar un contrato escrito.

Ahora bien, aunque estoy utilizando los conceptos de “patronazgo” y “mecenazgo” como sinónimos, hay sociólogos que los distinguen a partir de la idea de que el término “patrono” implica un ejercicio de superioridad al brindar ayuda y protección al artista, a diferencia del mecenazgo que tendría un perfil más desinteresado centrando sus objetivos en beneficiar, primordialmente, a los productores de arte.⁷³ Considero que en el caso de Carrillo Gil no puede aplicarse una diferenciación de esta naturaleza pues su actuación cubre ambos sentidos. Para otros especialistas, la única diferencia es que el concepto “mecenazgo” es una “versión terminológica actualizada” de “patronazgo”.⁷⁴

Carrillo Gil no se limitó a subvencionar eventos culturales o apoyar en lo económico a sus artistas predilectos, también invirtió, y no sólo monetariamente, en otros agentes involucrados en el ambiente cultural como críticos de arte y escritores;⁷⁵ por su interés en esta-

blecer relaciones personales con los creadores, financió viajes en los cuales fungió como anfitrión. Así, el mecenazgo indirecto de Carrillo Gil implicó acompañar al artista; no tengo indicios de que hubiera pagado sólo para que sus invitados hicieran viajes sin su compañía.⁷⁶

Tal es el caso de la invitación a Orozco en 1945 en la que incluyó a Justino Fernández, para unas vacaciones cortas en San Miguel de Regla, Hidalgo, con el argumento de garantizar el descanso del artista después de una crisis de salud.⁷⁷ Otro viaje por las tierras del sudeste mexicano, que remataron en su natal Yucatán, lo organizó para Paul Westheim⁷⁸ y el escritor Andrés Henestrosa.⁷⁹ De igual manera, invitó públicamente a Gerzso a una ex hacienda yucateca con la intención de que recibiera la inspiración artística que el coleccionista consideraba adecuada;⁸⁰ cabe aclarar que el pintor nunca aceptó. Es posible también que haya invitado a Yucatán a otros pintores al considerar que el desarrollo artístico local era muy deficiente.⁸¹

Carrillo Gil intervino, de igual manera, en el raquítico sistema de patronazgo que existía a mediados del siglo XX en México, al aportar subvenciones para diversos proyectos culturales o para la edición de alguna revista artística. Algunos de ellos, por sus características, necesitaban de aportaciones colectivas como ocurrió con el Patronato de Bellas Artes —nacido a instancias de la directiva del INBA y que originalmente se instrumentó para financiar la expedición de 1948 a Bonampak y que después se pretendió hacer extensiva a las diversas actividades desarrolladas por esta institución—, fue Carlos Chávez quien convenció a Aarón Sáenz y a Carlos Novoa de fungir como presidente y tesorero, respectivamente, y se invitó a participar a prominentes empresarios tales como Luis Legorreta, Emilio Portes Gil, Carlos Prieto y Carrillo Gil, etcétera.⁸² Otro es el caso de la exposición-concurso *La ciudad de México interpretada por sus pintores* que en 1949 organizó el periódico *Excélsior*, donde Carrillo Gil fue distinguido como patrocinador junto con otras 27 personas, incluyendo a Inés Amor.⁸³

Un proyecto de mayor duración donde colaboró el yucateco varios años fue el de la revista *Artes de México*; desde el número dos, el coleccionista recibió su crédito como miembro del patronato,⁸⁴ y cuando se dio una división entre patrocinadores y benefactores, en 1955, Carrillo Gil se inscribió dentro de la primera categoría,⁸⁵ hasta que en

el número 26, correspondiente a abril de 1959, junto con otras siete u ocho personas, desapareció su nombre de la lista de patrocinadores.⁸⁶ Como no era un proyecto liderado por él, sino que su contribución era una entre muchas otras, la revista siguió editándose a pesar de la cancelación de sus aportaciones.

El yucateco también formó parte de la Sociedad de Arte Moderno (SAM) creada en 1942, pero sólo se registró su contribución en las dos últimas exposiciones correspondientes a 1945 y 1946;⁸⁷ es probable que la invitación a colaborar haya sido vía Inés Amor.⁸⁸ Cabe mencionar que aunque era un personaje conocido en el medio artístico local, en ese entonces aún su acervo no se había presentado públicamente. El hecho de que haya participado, en compañía de personalidades como Marte R. Gómez, con una trayectoria bien conocida como coleccionista, indica su interés por aprovechar la oportunidad de ingresar al pequeño círculo de “amantes del arte”.⁸⁹

Dicha asociación fue una respuesta de particulares ante el descuido de los poderes estatales en materia de exposiciones artísticas. Fue creada a imagen y semejanza de las fundaciones privadas norteamericanas y contó con el apoyo de prominentes funcionarios y promotores de museos de Estados Unidos —MOMA, Museo de Arte de Filadelfia, Fundación Salomón Guggenheim, entre otras— quienes, incluso, integraron el grupo de fundadores.⁹⁰ Las exposiciones temporales de la SAM, organizadas en parte con patrocinio y préstamos de colecciones norteamericanas, tanto privadas como públicas, y con el respaldo de prominentes agentes culturales mexicanos, fueron realizadas con un elevado nivel de calidad por Fernando Gamboa, no sólo en cuanto a la selección de piezas sino también en relación con la museografía. De hecho, con base en su trabajo en la SAM es que se catapultó la carrera de museógrafo.

Al inicio de su coleccionismo, Carrillo Gil llevó a cabo una acción que lo distinguió de otros consumidores, según narró Arturo García Bustos en entrevista con la historiadora de arte norteamericana Nancy Deffebach: alrededor de 1942 o 1943, le compró un cuadro que había sido duramente cuestionado por algunos sectores de la sociedad que se sintieron agraviados —principalmente el clero católico—; la obra incluso estaba semidestruida.⁹¹ Según esta versión, cuando Carrillo Gil protegió el cuadro, aún no tenía una trayectoria visible como

coleccionista. Semejante rescate obedeció a razones ideológicas o políticas, pero no estéticas, ya que la obra estaba dañada y además se trataba de tres pintores adscritos al Taller de la Gráfica Popular por los que él no demostró interés alguno, pues en su colección no se registran de ellos más que algunos grabados incluidos en una carpeta colectiva.

Al parecer, su intención fue defender al arte de los agravios que juzgó injustificados y, peor aún, provenientes de un sector procatólico por el que el yucateco había demostrado animadversión;⁹² anticlerical sí era. Su rescate se consideró un acto político que lo dotó de prestigio y lo identificó como un ser sensible y bien intencionado; también le generó la simpatía de artistas y le proporcionó la visibilidad pública que necesitaba en esa fase inicial de su coleccionismo.⁹³

El ejemplo más claro del cúmulo de intervenciones culturales, en la esfera de lo público, está en relación con su estado natal. En el ámbito de sus intereses artístico-cultural-regional Carrillo Gil programó algunos eventos como la presentación de Siqueiros en 1948 en la Universidad de Yucatán;⁹⁴ al año siguiente organizó la primera exposición de la que tengo noticia, *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*, donde todas las litografías y aguafuertes exhibidos de Orozco y Siqueiros provenían de su colección y sólo las obras de Rivera pertenecían al ingeniero Marte R. Gómez.⁹⁵ Posteriormente organizó una exposición también en Mérida, en noviembre de 1950, con el título de *Yucatán visto por los grabadores*, para la cual el coleccionista pidió a Siqueiros el diseño de un cartel;⁹⁶ tiempo después gestionó otra muestra con su colección de José Luis Cuevas.⁹⁷

Con estas acciones podemos observar que predominó el papel de promotor y difusor cultural que a través de diversos enlaces obtiene financiamiento mixto, estatal y privado, aunque no es posible descartar que un porcentaje de dichos certámenes hayan sido costeados directamente por él.⁹⁸ No obstante, cumple con el perfil esbozado por la sociología del arte: el de “patrono” como sinónimo de “promotor”,⁹⁹ esto debido a la inversión de tiempo y energía, aparte por sufragar algunos de los gastos para la realización de los proyectos, así como por activar sus contactos y relaciones con miembros prominentes de la esfera artística local, del mercado del arte y de la infraestructura estatal en materia de cultura.

Es probable que por las condiciones adversas a las que se enfrentó al organizar estas actividades, cobró conciencia de que tales incursiones no tendrían la repercusión que él buscaba, por lo que fundar una sociedad de amigos yucatecos le podría proporcionar mejores resultados.¹⁰⁰ El proyecto se concretó de manera apresurada como respuesta a un asunto de índole político, el anuncio de un nuevo gobernador, Tomás Marentes, en 1952. Para organizar la campaña de repudio a dicho personaje, Carrillo Gil fundó la Asociación Cívica Yucatán (ACY) en la que invitó a participar a sus amigos radicados en el Distrito Federal. Su órgano de difusión fue la revista *Yucatán* que el médico costeara casi en su totalidad, según atestiguó en entrevista el pintor Fernando Castro Pacheco. Desde este foro el coleccionista se dedicó de manera sistemática a liderar los ataques en contra de Marentes;¹⁰¹ una vez lograda su renuncia, la revista dejó de publicarse.¹⁰²

Concluida esa primera fase, la ACY funcionó por más de una década¹⁰³ como instrumento de Carrillo Gil para la coordinación de sus acciones político-culturales en su estado natal. Una vez que comprobó que sus críticas y denuncias realizadas a través de esta asociación civil tenían la resonancia y efectividad que él buscaba, optó por continuar presentando un frente colectivo, principalmente para gestionar y promover actividades culturales.

A través de esta asociación logró organizar una serie de eventos ambiciosos y variados e incluso exposiciones de arte moderno y prehispánico, así como la publicación de libros. Aprovechó la experiencia que le proporcionó la edición de la revista *Yucatán* y continuó con una línea editorial que lo mismo imprimía textos políticos que históricos o literarios; por ejemplo, editó dos libros con dibujos del propio Carrillo Gil; *Entre la piedra y la flor*, poema de Octavio Paz¹⁰⁴; y *De la guerra de castas... de Manuel Antonio Ay, el primer indio maya rebelde fusilado en Valladolid el 30 de julio de 1847*;¹⁰⁵ también cuidó la edición de la *Relación de la ciudad de Mérida, hecha por el cabildo de la ciudad en 1579*,¹⁰⁶ entre algunos otros.¹⁰⁷

Al anunciar que su pretensión era propiciar un renacimiento cultural, y al partir de la creencia de que la educación y la cultura eran fundamentales para el desarrollo de un pueblo, Carrillo Gil se apoyó en un grupo de yucatecos entre los que destacaban Fernando Castro Pacheco y el ya afamado Antonio Mediz Bolio.¹⁰⁸

Otro de sus objetivos fue divulgar las manifestaciones culturales específicas de su región, además de llamar la atención de las autoridades centrales hacia su estado natal; en una búsqueda por mejorar las condiciones político económicas locales, Carrillo Gil planeó uno de sus eventos más ambiciosos: la exposición *Visión de Yucatán* que se llevó a cabo en la Ciudad de México a finales de 1957 y en la que se desempeñó oficialmente como secretario general del comité organizador.

Para esto, Carrillo Gil capitalizó su prestigio así como el de la ACY y propuso dicho evento al gobernador Víctor Mena Palomo.¹⁰⁹ Al mismo tiempo, y por la magnitud del proyecto, movilizó todos sus contactos en el ámbito cultural mexicano, ya se tratara de funcionarios estatales o negociantes privados en el sector de la cultura, fue el caso de Víctor M. Reyes,¹¹⁰ Álvarez Acosta, entonces director del INBA, y de la galerista Inés Amor. Otros fueron familiares, amigos¹¹¹ o empresarios destacados de Yucatán a quienes convocó a participar, por ejemplo Manuel Barbachano Ponce, conocido productor cinematográfico.¹¹² El cartel que anunció el evento fue elaborado por Siqueiros y la museografía la hizo Jesús Talavera, al que Carrillo Gil consideraba uno de los mejores museógrafos del país. Por supuesto, reunió los fondos necesarios para editar un catálogo.¹¹³

Las piezas mayas que se exhibieron en esta ocasión eran del INAH y de coleccionistas privados, como él —que prestó cerca de una treintena de ellas y un lote de collares antiguos—, Kurt Stavenhagen e Ignacio Bernal. Es probable que la selección de obra haya recaído en Carrillo Gil, quien optó por favorecer la presentación de su propia colección y, con ello, reafirmar su imagen pública de coleccionista multifacético. Otro acervo importante de la época fue el de un yucateco más enriquecido que él, Barbachano Ponce, sin embargo, ninguna de esas piezas fueron exhibidas; tal vez se trató de la usual competencia entre coleccionistas.¹¹⁴

En la sección de artes plásticas se presentaron pinturas y grabados inspirados en Yucatán o elaborados por artistas yucatecos: Picheta, Castro Pacheco, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano, Feliciano Peña, Julio Castellanos, Chávez Morado, Jorge Evan y otros; muchas de estas obras, en especial los grabados, eran propiedad de Carrillo Gil.¹¹⁵ En la sección de fotografía Barbachano Ponce comisionó a un grupo de camarógrafos para que tomaran imágenes del pueblo yucateco en su

vida cotidiana; se seleccionaron 200. La muestra concluía en una pequeña sala dedicada al arte popular.

Como se puede observar, echando mano de todos los mecanismos a su alcance, Carrillo Gil acumuló capital político. No sólo demostró su capacidad de convocatoria sino que el éxito del certamen legitimó su activa participación en proyectos artístico-culturales. El argumento esgrimido era difícil de cuestionar: su amor por la “patria chica”. Sin embargo, si bien este evento cumplió con el objetivo de posicionarlo en su territorio de origen, es cierto que el prestigio que le proporcionó trascendió las barreras de lo regional, lo que lo afianzó en el centro artístico del país. Más aún, en el México de la primera mitad del siglo XX, un promotor y esporádico patrocinador como Carrillo Gil destacaba precisamente porque el mecenazgo artístico no era un hábito de funcionamiento para la burguesía mexicana.¹¹⁶ En esa época, el Estado había asumido estas labores.

Escritor y crítico de arte

Desde los últimos años de la década de los cuarenta Carrillo Gil se inició en la escritura y publicación de artículos y ensayos que versaban sobre sus preocupaciones e intereses culturales.

El primer escrito que tengo registrado es de octubre de 1949 y no se trata de un texto aislado sino que forma parte de una columna que se tituló “Pro y contra”, publicada en uno de los periódicos más importantes de la época: *Excélsior*. En los dos primeros artículos el coleccionista informó al público sobre varios sucesos internacionales de actualidad, como la inauguración de exposiciones o la salida al mercado de un nuevo libro sobre arte, pronto abandonó este formato y optó por el ensayo de opinión donde analizó un sólo tema, generalmente la biografía de un artista, enlistaba sus obras más reconocidas y emitía un juicio sobre sus valores plásticos.

Esta faceta, como casi todas las actividades que emprendía, era mucho más que un pasatiempo o una distracción temporal, y no sólo porque fueron alrededor de 100 los textos que publicó, sino porque en sus escritos puso en evidencia su determinación de participar en los discursos sobre el arte en general y sobre su colección en particular.

Aunque inició su participación de manera coyuntural al enviar cartas públicas a los periódicos para aclarar o explicitar su posición sobre algún tema o noticia relacionada con su coleccionismo, queda claro que tenía un interés personal en incursionar en el periodismo. Lo primero que envió a la redacción de un periódico fue una aclaración que se publicó en septiembre de 1949, justo en el diario en el que 15 días después inauguraría su columna. Es factible creer que la pronta publicación y la atención que recibió lo hayan motivado a iniciar sus contribuciones formales en *Excélsior*. Todo indica la toma de conciencia del poder de su opinión y su voz pública.¹¹⁷

Cabe aclarar que la llegada de Carrillo Gil al periódico se dio sólo dos meses antes de la contratación de Margarita Nelken y un año después de que en el citado diario se creara la sección “Páginas de artes plásticas”, con lo que su inclusión formó parte del reforzamiento de ese suplemento; incluso Diana Briuolo ha hablado de una política de apertura hacia nuevas tendencias plásticas.¹¹⁸

A pesar de la imagen pública que Carrillo Gil se forjó, en parte a través de algunos ensayos donde defendió al arte abstracto como opción de exploración estética válida para cualquier pintor, incluso mexicano, así como en los que se ocupó de ciertos creadores europeos exitosos, como Jean Dubuffet o el italiano Enrico Baj,¹¹⁹ una buena parte de sus escritos versaron sobre dibujantes de su generación que se distinguieron por realizar una ácida crítica social y política, y cuya fase álgida de producción ya había ocurrido, tales como Alfred Kubin, Georg Grosz y Renato Guttuso, entre otros.

Dedicó 10 artículos a una serie que llamó “Grandes dibujantes contemporáneos”, publicada en el suplemento *México en la cultura* entre 1956 y 1958. La estructura de los textos fue muy similar, ya que incluyó datos biográficos mínimos, citas de sus biógrafos y, de ser posible, del mismo artista, además de la reproducción de algunas obras; las expresiones de admiración por parte del coleccionista las alternó con algunos comentarios o apreciaciones personales, sin embargo, el peso de la opinión recayó en las citas textuales de críticos especializados de reconocido prestigio que con profusión utilizó el yucateco; así, es a través de ellos que Carrillo Gil expuso las cualidades artísticas que distinguieron a cada creador.

Su autoimpuesta tarea fue la de introducir en México a los dibujantes que consideró más representativos de su siglo. Es notable que la mayoría de los incluidos hayan sido personajes que tanto en su obra como en su vida se pronunciaron contra la pobreza y las injusticias, con conciencia social y criterios humanistas; sus posiciones políticas oscilaban entre antifascistas, antinazis, republicanos y comunistas. Uno de los elementos a destacar fue la capacidad del artista de luchar por la libertad, la dignidad y los derechos del hombre. Algunos de ellos, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, tuvieron que emigrar a otro país.

La obra y la posición sociopolítica individual proveyeron al coleccionista de elementos para la identificación personal. Lo que subrayó de la biografía de cada uno de estos dibujantes fueron los mismos elementos que destacó de aquellos artistas, como Orozco, con los que tuvo relaciones personales de cierta intensidad.

¿Escribir para el medio ambiente artístico mexicano sobre dibujantes internacionales era su manera de invitar a los artistas mexicanos a emularlos, a realizar dibujos de calidad equiparable a ellos?, supongo que él coleccionaría las piezas producidas bajo ese influjo. Más aún, la relación entre el crítico de arte, el coleccionista y el pintor es innegable;¹²⁰ eligió lo que le gustó, estaba convencido de que sus selecciones —virtuales o materiales— eran pertinentes y procedió a difundirlas.

Carrillo Gil también se ocupó de reseñar muchos de los eventos montados en los espacios públicos, tales como exposiciones colectivas, retrospectivas de creadores locales reconocidos, y algunas exhibiciones traídas del extranjero que incluían artistas de incuestionable prestigio, aunque por lo general no presentaban sus piezas canónicas.

De esta manera, con sus artículos de divulgación o de crítica de arte, contribuía a la difusión de las actividades gestionadas desde las instituciones culturales estatales; no obstante, su colaboración no era acrítica ni estaba exenta de desencuentros o distanciamientos.

Incursionó en la escritura como práctica cultural¹²¹ y sus productos fueron publicados en catálogos de exposiciones temporales, periódicos y revistas. Sus objetivos eran diversos: dar a conocer su visión del arte a través de una cuidadosa campaña de difusión sobre sus artistas preferidos, convencer que sus selecciones de arte moderno eran legítimas y, con ello, prestigiar su colección.¹²²

Carrillo Gil se erigió a sí mismo como un crítico de arte con numerosas tareas que cumplir: proteger el patrimonio cultural de México, educar e introducir a los públicos mexicanos en el gusto por el arte contemporáneo, dialogar e, incluso, asesorar a los artistas en cuestiones estéticas. En esto secunda, en parte, las ideas de Paul Westheim quien consideraba indispensable el intercambio entre artista y crítico de arte, ya que esta comunicación contribuiría, de manera sustancial, al desarrollo del pensamiento y la expresión plástica de los pintores.¹²³ Publicar fue para él mucho más que un acto de legitimación personal como coleccionista, representaba el posicionarse dentro del reducido grupo de especialistas en el arte de su época, además de la posibilidad de incidir en el desarrollo artístico mexicano.

Carrillo Gil practicó la crítica de arte para justificar el ejercicio de poder que todo conocimiento lleva aparejado. Al respecto Foucault explicó:

Hay que admitir más bien que [...] poder y saber se implican directamente el uno al otro, que no existe relación de poder sin construcción correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga o constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder.¹²⁴

A través del discurso, escrito u oral, de las elecciones artísticas con las que constituyó su colección, y de las relaciones personales y profesionales con artistas, galeristas, funcionarios estatales, críticos e historiadores de arte, Carrillo Gil influyó en el universo artístico del México de mediados de siglo XX.

Sin embargo, el clima prevaleciente en esa época no facilitó el cumplimiento de sus ambiciones, el yucateco se encontró con un medio ambiguo que combinaba, por un lado, cierta hostilidad hacia los particulares —por juzgar casi como un acto de rapiña la apropiación de arte a través de su compra monetaria y su participación en cultura como una intromisión injustificada, producto de turbios intereses—¹²⁵ y por otro, una amigable complicidad que le permitió contar con el respaldo de agentes claves como Fernando Benítez, editor de uno de los suplementos culturales más importantes de aquellos años. Incluso se incorporó de manera oficial a un grupo dominante dentro de la crítica en México; se trató de la Asociación Mexicana de Críticos de

Arte que pertenecía a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), uno de los organismos consultores de la UNESCO.

Ante esta ambigüedad, Carrillo Gil logró hacerse escuchar desde cierta posición de liderazgo discursivo en el mundo de la cultura, fundamentalmente a través de su colección ya que por aquellos años sus posesiones eran, en la práctica, indispensables para cuanta exposición importante se realizaba sobre arte mexicano moderno, dentro o fuera del país.

Denunció todo aquello que consideró nocivo para la cultura mexicana y devolvió con rudeza cada golpe recibido, o que creía recibir, y por varias décadas mantuvo un perfil controvertido y apasionado; la prensa local fue uno de sus instrumentos favoritos para proclamar su posición personal o para ventilar sus polémicas con otros miembros del círculo artístico. Todo lo relacionado con su acervo y con sus opiniones estéticas o culturales se movía en el ámbito de lo público.

Al mismo tiempo, Carrillo Gil escribió para difundir lo que consideraba el “deber ser” del artista: producir en libertad y ejercer la crítica social; los ejemplos que presentaba iban desde Orozco hasta Daumier. Desde su punto de vista, tanto el creador como el coleccionista debían asumir ambas funciones dentro de la sociedad; así, era necesario que él se identificara con aquellos cuya obra coleccionaba y admiraba. No escribió sobre pintores que no cubrieran este perfil, por lo que ejerció su derecho de selección también en este aspecto.

Publicó con el fin de difundir su visión personal en cuanto a asuntos estéticos, para él, arte equivalía a verdad¹²⁶ y libertad;¹²⁷ uno de sus ejemplos preferidos fue la obra de Orozco. Al mismo tiempo, consideraba que lo trascendental del arte era la calidad; típica herramienta del *connaisseur* con la que evitaba la definición de criterios.¹²⁸

Estaba convencido que el arte era el medio ideal para proyectar una imagen oficial de México, a pesar de que disertó en contra de una corriente de Estado. Resaltó la trascendencia del movimiento muralista, pero criticó duramente que sus exponentes pretendieran excluir cualquier otra manifestación pictórica que no se identificara con ellos, así como el hecho de que su alianza con el Estado los hubiera convertido en un grupo artificialmente hegemónico.¹²⁹ Con esta actitud confirmó su vocación de exhibirse como un coleccionista que se enfrentaba a un Estado omnipotente; y pretendía erigirse como defensor de los ex-

cluidos al considerar que sus creaciones artísticas, opuestas a la corriente institucionalizada, representaban la actualidad en la plástica.

En consecuencia, el compromiso del yucateco siempre fue con la obra de un pintor y no con un movimiento en particular, al menos no de manera incondicional, razón por la cual incluyó a creadores mexicanos de diferentes tendencias, a la par que a artistas europeos —que mayoritariamente trabajaban en Francia— evitando así, en algún grado, ceñirse a los límites de la plástica mexicana.

En sus primeros artículos, Carrillo Gil utilizó un tono exaltado y adjetivado que no estaba muy distante de otros textos de escritores contemporáneos, periodistas, críticos de arte, pintores, etcétera. Al principio no mostró en ellos gran capacidad terminológica con la cual defender sus argumentos en cuanto a las evaluaciones estéticas. Se concretó, en consecuencia, a afirmar con entusiasmo y energía, apelando a su autoridad y a su prestigio para convencer a los lectores de sus aseveraciones. Por ejemplo, utilizó con frecuencia conceptos como “valor” y “calidad” sin definirlos cuando se refería a la producción de creadores tan divergentes como Orozco, Kishio Murata o Georg Grosz.¹³⁰

Desde sus primeros artículos dejó ver su admiración hacia los artistas y, en consecuencia, los argumentos los sustituyó con la emotividad y el uso indiscriminado de adjetivos. No obstante, a lo largo de los años buscó matizar su *involvement* pero sin proponerse eliminarlo del todo; no practicó el distanciamiento estético que privilegia el desapego, la distancia y la separación emocional, esto que Bourdieu ha llamado “distante distinción”.¹³¹

Cabe señalar que seguramente Carrillo Gil se adscribía al concepto de crítica —subjetiva y apasionada— que Baudelaire había practicado y promocionado;¹³² de hecho, en varios de sus textos lo citó con devoción. De esta manera, dejó patente tanto la admiración que sentía por sus creadores preferidos, como su posición crítica frente a algunos movimientos plásticos que no eran de su agrado como el arte *pop*¹³³ o la “semiabstracción”.¹³⁴

Una vez que desarrolló un discurso mucho más erudito y refinado abordó nuevas temáticas como las teorías sobre arte, las características de las disímiles corrientes estéticas en boga, y la trascendencia de las exposiciones del momento; así como disertó sobre pintores euro-

peos no muy conocidos en México, o sobre la necesidad de conservar el arte por considerarlo patrimonio nacional.

El tono de muchos de sus escritos oscila entre la pretensión por divulgar a un público no especializado las nuevas tendencias del arte, así como el emitir juicios de valor para consolidar su imagen de experto. Para ello, hacía gala de sus conocimientos artísticos al mismo tiempo que demostraba, una vez más, su actualización. Presentarse como un hombre informado sobre los acontecimientos contemporáneos fue una de sus preocupaciones permanentes: información-saber, es poder.

Carrillo Gil también se ocupó de problemáticas extra-artísticas que reflejaban su conciencia sociopolítica, y que iban desde la crítica por las condiciones de pobreza extrema en numerosas comunidades del interior del país, hasta la denuncia de fraudes y abusos de poder por parte de funcionarios federales o irregularidades en su estado natal.

Otra de sus demandas fundamentales fue exigir al Estado más compromiso en la protección de la cultura y el patrimonio nacional, solicitando, al mismo tiempo, no interferir en la producción plástica. Así, exhortaba al Estado a cumplir con los reglamentos y estipulaciones oficiales, muchos de ellos contenidos en el acta constitutiva del INBA, de asumir su papel de rector cultural y de diseñar políticas culturales de largo alcance basadas en la búsqueda del desarrollo artístico y no centradas en el *marketing* con la realización de magnos eventos de reducido alcance. A la par que persistía en sus reclamos, según él siempre desatendidos, hizo suyas en la medida de sus posibilidades esas tareas, supliendo, de alguna manera, las deficiencias estatales.

Muchos de sus escritos versaban sobre su peculiar posición en relación con las políticas culturales estatales,¹³⁵ tales como la defensa del patrimonio nacional frente a los saqueos y robos de objetos artísticos o bienes nacionales, la denuncia por irregularidades en la organización de eventos culturales o las quejas públicas frente a lo que consideraba una deficiente actuación de ciertos miembros de la burocracia del sector artístico.

Cabe destacar que ningún otro coleccionista de la época se ocupó, al menos no por escrito y con tal sistematicidad, por someter estas temáticas a la discusión pública. Así pues, Carrillo Gil cumplió una función importante dentro de la producción cultural de su tiempo. Más

aún, por su fuerte personalidad, se caracterizó por presentar sus argumentos y opiniones de una manera frontal, severa y provocativa. El estilo de sus textos le proporcionó distinción dentro de la atmósfera artística mexicana y lo alineó con algunos otros agentes culturales, en especial pintores, que también cultivaban la crítica ríspida y hasta escandalosa.

Sus contribuciones en la prensa fueron fundamentalmente en dos periódicos que dieron amplia cobertura a cuestiones artísticas contemporáneas: *Excelsior*, cabe recordar que la columna tenía el ilustrativo título de “Pro y contra”; y *Novedades*, ahí publicó sus textos y polémicas más destacadas en el suplemento *México en la cultura*, donde inició sus colaboraciones en 1954 a partir de la solicitud expresa que dirigió a Fernando Benítez para, inicialmente, hacer públicas sus impresiones de la Bienal de Venecia que en ese año había contado con un pabellón mexicano.¹³⁶ Cuando *La cultura en México* nació dentro de la revista *Siempre!*, Carrillo Gil también escribió ahí.¹³⁷

No fue casual que publicara su primer artículo en el suplemento más importante de México el mismo mes en que editó su primer catálogo como pintor.¹³⁸ Al iniciar su propia carrera artística, Carrillo Gil consideró indispensable tener un foro para reforzar su presencia pública, además, es evidente su necesidad de contar con un espacio propio desde el cual pudiera comunicar sus experiencias, propuestas e ideas estéticas, prácticamente sin restricciones de contenido y con cierta regularidad.¹³⁹ Ese foro se lo proporcionó Fernando Benítez de manera incondicional, apoyándolo en todos los conflictos y polémicas en los que se involucró. Llevar una columna o escribir habitualmente fue una tarea que se impuso hasta que se replegó a la vida privada por enfermedad, hacia 1968;¹⁴⁰ de hecho, desde 1965 Carrillo Gil había dejado de publicar en la prensa nacional.

Ahora bien, es importante destacar que los escritos del yucateco están destinados al ámbito cultural mexicano y, aunque conocía el panorama internacional del arte, no era esa la meta de su actuación pública. Utilizó sus saberes sobre arte internacional para presentarse en el mundo de la cultura interna como un conocedor actualizado de lo que sucedía en otras latitudes,¹⁴¹ a diferencia de algunos otros que, como tendencia general, se ocupaban de reseñar solamente el arte mexicano.

Por su fácil acceso a publicaciones y catálogos,¹⁴² y por la continua realización de viajes para recorrer galerías y museos internacionales,¹⁴³ Carrillo Gil conoció tanto las colecciones públicas y privadas de arte más destacadas de su época, como a los artistas y la crítica que de su trabajo se hacía; todo este cúmulo de información lo difundió en México e, incluso, en algunos casos, lo utilizó para comparar o ejemplificar con lo que sucedía en nuestro país.

En un contexto cerrado, casi insular, como el que prevalecía en el ámbito local, el hecho de que Carrillo Gil se presentara como un personaje informado, capacitado para elaborar reseñas de lo más representativo del arte joven, lo distinguió dentro del ambiente mexicano. Al respecto, en 1958, Alberto Gironella declaró que en México predominaba una “ignorancia general sobre el arte y los artistas de América”, y que no circulaban informes precisos sobre el desarrollo artístico internacional;¹⁴⁴ no le faltaba razón. También la galerista Inés Amor coincidió en señalar que “la crítica se ha dedicado específicamente a valorar la producción mexicana” y que sólo se ocupaba de la plástica contemporánea de carácter internacional cuando alguna exposición se montaba en territorio nacional.¹⁴⁵

El objetivo de Carrillo Gil, como ocurrió con las otras actividades que desempeñó, era la profesionalización de su crítica. Pretendió ser reconocido como un crítico de arte y no como un aficionado; buscó consolidarse como una opinión autorizada, como un interlocutor válido y prestigiado, a pesar de sus acostumbradas declaraciones en contra.¹⁴⁶ Por ello, ingresar a la Asociación Mexicana de Críticos de Arte debió significar para él ocupar un lugar oficial dentro del gremio y la consolidación de su posición. Incluso representó orgulloso a la sección de México en el congreso de la AICA que se llevó a cabo en Amsterdam, a mediados de los cincuenta.¹⁴⁷

Dentro de su estrategia legitimadora, Carrillo Gil se amparó en el amplio concepto de “crítica de arte” de Lionello Venturi,¹⁴⁸ quien llamó “críticos” a todos aquellos que formulaban evaluaciones y juicios de valor sin distinguir entre los que reconstruían biografías, los que buscaban sólo polemizar, los que publicaban con intención didáctica, los *connaissanceur* y los periodistas;¹⁴⁹ así, al emitir dictámenes, Carrillo Gil calculaba realizar crítica de arte.¹⁵⁰

Con la ambigüedad discursiva que caracterizó a los miembros de la esfera artística en México, uno de ellos, tal vez de los más promi- nentes, Justino Fernández, en un artículo dedicado al yucateco, en su faceta de pintor, dejó en claro que sus series de artículos equivalían a hacer crítica de arte pero desde la óptica del *connaisseur*, no del profesional.¹⁵¹ En cuanto al segundo volumen de *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, donde el yucateco se dio a la tarea de investigar sobre la caricatura de Orozco con la aspiración de publi- car por primera vez una antología completa, Justino Fernández reco- noció el esfuerzo realizado y declaró en un tono tan grandilocuente como vacío que había “hecho una contribución importante al estudio del gran pintor”, en concreto, sólo aceptó que “amplió la información gráfica y literaria sobre otros aspectos de la obra de Orozco”.¹⁵² Se negó a considerar que, a pesar de sus deficiencias, lo que Carrillo Gil había hecho era incursionar en labores propias de los historiadores de arte al definir un *corpus*, reunirlo, describirlo y estudiarlo.¹⁵³

Pareciera que las ambiciosas expectativas de Carrillo Gil al editar ese volumen no se cumplieron, pero su trabajo sí fue leído y resultó de utilidad para algunos como Luis Cardoza y Aragón quien no emitió jui- cio general sobre los textos del yucateco dentro de dicho catálogo, pe- ro tomó nota de sus aportaciones cuando reseñó un libro dedicado a la caricatura mexicana, donde resaltó la corrección que hizo Carrillo Gil de una pieza atribuida de manera errónea a Siqueiros, ya que evi- dentemente los autores del libro reseñado no estaban al tanto.¹⁵⁴

En cambio, Paul Westheim sí le dio a Carrillo Gil un amplio re- conocimiento como crítico de arte, teniendo con él cierta cercanía personal y profesional¹⁵⁵ y no tan sólo en el discurso, sino en un acto concreto: cuando en 1958 decidió crear un premio para la crítica jo- ven y lo invitó como uno de los tres miembros del jurado. Cabe des- tacar que los otros participantes fueron Octavio Paz, con amplia trayectoria en la publicación de escritos sobre artes plásticas pero siempre desde la literatura, y Fernando Benítez, cuyo perfil se incli- naba más hacia la escritura y las labores editoriales; esto evidencia que Westheim no siguió un criterio académico en la selección del jurado.¹⁵⁶

La iniciativa del estudioso de origen alemán —quien vivía preca- riamente de la publicación de sus numerosos artículos y sostenía una

columna sobre arte moderno en el periódico *Novedades*—,¹⁵⁷ intentaba descubrir a quienes debían hacer el recambio generacional de la crítica en México. Para ello, convocó a los nacidos después de 1910 bajo la pregunta: “¿Dónde están en México los jóvenes críticos de arte dedicados a defender los valores que representan los esfuerzos de su propia generación e identificados con sus finalidades?”¹⁵⁸

Westheim había previsto otorgar sólo un primer premio, para el cual donó \$1,000.00; poco después, la directiva de *Novedades* decidió aportar \$500.00 más para un segundo lugar. Aunque estaba consciente de que el premio ofrecido era simbólico por lo reducido del monto, la iniciativa fue bien recibida, al menos por cuatro jóvenes críticos entrevistados por Tibol quienes coincidieron en que “la convocatoria de ese premio vino a señalar una necesidad”.¹⁵⁹

Debido a las “numerosas solicitudes” se prorrogó la fecha de recepción de los ensayos,¹⁶⁰ y finalmente se entregó un doble primer lugar a Jorge Alberto Manrique¹⁶¹ y a Beatriz de la Fuente, quienes se desempeñaron profesionalmente en la historia y la crítica de arte; con esto se cumplió el objetivo de Westheim de detectar a dos personas que se ocuparían de realizar el recambio generacional en estas áreas.¹⁶²

Desconozco los motivos por los que este premio se emitió por única ocasión¹⁶³ o si de esta manera estaba contemplado por Westheim.¹⁶⁴ Carrillo Gil no aportó dinero y no tomó previsiones para garantizar la continuidad del concurso. Una acción de este tipo hubiera fortalecido su presencia y su intervención en el círculo de la crítica mexicana; sin embargo, en esta decisión hay congruencia ya que, como se vio antes, su perfil no incluye el financiamiento económico de proyectos o artistas, salvo por excepción.

Justino Fernández también se refirió a Paul Westheim en reiteradas ocasiones y declaró que era imposible considerarlo como un crítico profesional y que el valor de su trabajo era tan sólo literario.¹⁶⁵ Al respecto, es probable que en la actitud de Justino Fernández, no como individuo sino como representante de un gremio institucionalizado, se encuentren algunas de las claves del conflicto entre lo que en la época se consideraba un aficionado, en oposición a un profesional.

De igual manera, existían discrepancias en cuanto a considerar a Carrillo Gil como un crítico de arte, en un artículo de prensa que dio cuenta de la celebración por el vigésimo aniversario de la GAM, en el

mismo párrafo en el que se reseñó la asistencia de críticos de arte, se anotó que Carrillo Gil se había presentado en el evento, pero no se le menciona dentro de este grupo. El periodista, después de una pausa señalada por tres puntos suspensivos, con él empieza a destacar a otros personajes difíciles de ubicar y se refiere al yucateco tan sólo como “el” coleccionista de Orozco.¹⁶⁶

También, en una serie de encuestas que Tibol se dio a la tarea de realizar en 1958, para la cual entrevistó a personajes destacados del mundo cultural mexicano acerca de “los múltiples sucesos y problemas que afectan a la crítica, los críticos y la producción artística”, ante la pregunta de “¿quiénes pueden ser considerados críticos de arte en México?”, en especial para el arte del siglo XX, la respuesta, con matices y aclaraciones, generalmente incluía a Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Antonio Rodríguez, Ceferino Palencia, Paul Westheim, entre otros que provenían de la poesía o la literatura.¹⁶⁷ Uno sólo de los entrevistados, Inés Amor, mencionó a Carrillo Gil de manera espontánea; salvo esta excepción, la opción de coleccionista-crítico de arte prácticamente no estaba contemplada por los entrevistados; para averiguar su opinión sobre la crítica del yucateco se hubiera tenido que plantear una pregunta específica. Ante el cuestionamiento de Tibol acerca de “¿cuáles son los logros mejores de la crítica en México?”, Inés Amor respondió:

Se puede recordar la exposición de arte francés que [...] fue una pobrísima muestra de lo que es en realidad esa gran pintura. La crítica de arte —y en especial el doctor Alvar Carrillo Gil: artista, coleccionista y crítico de arte— escribió muy francamente sobre esta exposición, situándola en su justo valor.¹⁶⁸

Con congruencia, en sus memorias, ella misma señaló:

Para mí, la crítica de arte es de importancia vital en la formación del criterio y del gusto del público. Es terrible constatar que aun los grandes coleccionistas, excepción hecha del doctor Carrillo Gil, pecan de tener una revoltura de bueno y malo inexplicable.¹⁶⁹

De esta forma, el gusto y la crítica son dos conceptos estrechamente relacionados, según la galerista, y todo indica que Carrillo Gil coincidió con ella. Sin embargo, en el libro *Historia de la crítica de arte*, Lionello Venturi hace hincapié en esta diferencia:

Una preferencia en arte es siempre el inicio de una crítica de arte. No obstante, una crítica sin concepto universal, un juicio sin pretensión universal, constituyen una tendencia a la crítica, un deseo de crítica, un juicio de los sentidos. Aún no es ni arte ni crítica, es un proceso y no un resultado; es individual y puede pertenecer a un grupo de individuos. No es crítica, es *gusto*.¹⁷⁰

Carrillo Gil, al formarse como conocedor y desarrollar un gusto estético definido, pero no estático, y al emitir juicios de valor con base en las “obras testigo” de que habla Bourdieu¹⁷¹ —que para el coleccionista se concretaban, en cuanto a Orozco, primordialmente en la producción de Rembrandt-Daumier-Goya—, consideraba que cumplía con los requisitos señalados por Venturi acerca de lo que debía ser un crítico de arte. No obstante, como el yucateco no desarrolló una capacidad argumentativa que explicitara sus ideas, preferencias y selecciones artísticas a través de un aparato crítico y conceptual preestablecido,¹⁷² es probable que Bourdieu lo hubiera clasificado como un personaje con gusto, pero no como un crítico:

El gusto es una disposición, adquirida, para “diferenciar” y “apreciar” [...] o, si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción*, [...] asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad.¹⁷³

Los pocos comentarios en la hemerografía de la época en cuanto a artículos y escritos de Carrillo Gil sobre arte, le otorgaron un reconocimiento público a cuentagotas. Lo más común es encontrar generalizaciones como la de un periodista quien, al referirse al yucateco, lo describió como “industrial, pintor, investigador de asuntos históricos yucatecos, editor, coleccionista, mecenas y escritor”.¹⁷⁴ Como excepción, se escribió contra las aspiraciones de crítico de Carrillo Gil en una columna anónima: “No es lo mismo ser comerciante en pinturas que crítico de arte, como no es lo mismo vender libros a ser escritor” —este duro comentario se publicó al reseñar la conferencia del yucateco “Raíces en el arte de Orozco”, en el Palacio de Bellas Artes.¹⁷⁵ Lo que predominó fue el silencio del sector especializado en arte; es factible que las exiguas alusiones indiquen cierto fracaso de los esfuerzos discursivos de Carrillo Gil,¹⁷⁶ al menos en el terreno de la prensa escrita.

Aun cuando sus gestiones para montar exposiciones con diversos conjuntos de su colección y sus labores de difusión del arte al impartir conferencias en diversos recintos del país, le generaron visibilidad ante los demás agentes culturales que conformaban el ámbito artístico local, fueron mínimas las evaluaciones de sus múltiples facetas que se filtraron a los medios impresos. Cuando se hizo referencia a Carrillo Gil, generalmente se invocó o su generosidad al prestar su colección o a lo “simpático” de su pintura; sus otros roles se comentaron poco dentro del periodismo cultural.

Los indicios son tan escasos que no permiten evaluar la recepción del yucateco al ejercer tareas propias del crítico de arte. Aquí, debo mencionar que aunque en su momento Carrillo Gil fue un activo y audaz participante en las diversas polémicas que se suscitaron en el ámbito artístico del México de mediados de siglo, la historiografía actual no lo ha incluido en las diversas revisiones y estudios ya publicados. Es casi inexistente el registro contemporáneo del papel que desempeñó.¹⁷⁷

Ahora bien, considero que no fue casual la insistencia de Carrillo Gil en legitimar su quehacer como crítico profesional. En su época, es posible observar una cierta desconfianza en el ambiente mexicano hacia la crítica de arte en general, misma que se recrudecía cuando se trataba de crítica de “aficionados”, *amateurs* o *connaisseurs*.

Por ejemplo, en 1953, el dramaturgo Rodolfo Usigli —él mismo crítico esporádico de artes plásticas—, al protestar públicamente por la indiferencia con la que se había recibido la exposición de un artista que estimaba, denunció el “exceso de voces sin autoridad, de aficionados y fisgones que diariamente desconciertan al público”, ya que para él, estrictamente hablando, los críticos “son nones y no llegan a tres”. Fustigó en especial la improvisación de los supuestos críticos a quienes les señaló, como un deber fundamental, el reseñar todas las exposiciones y no seleccionar sólo las de su interés: “Para improvisarse crítico [...] no se requiere sino una gran dosis de inconsciencia sumada a otras iguales de ignorancia y de audacia”.¹⁷⁸ Tales objeciones podrían ser aplicadas al desempeño de numerosos personajes de la época, sin excluir a Carrillo Gil, sobre todo porque aun cuando ejercían la crítica de manera frecuente, en diarios y revistas de amplia circulación, ésta no era su ocupación primordial.

Coincidió con esta apreciación una figura protagónica dentro del círculo artístico, Miguel Salas Anzures, quien no sólo distinguió entre críticos y aficionados, sino que aseveró que el ejercicio de la crítica de arte en México de mediados de siglo XX presentaba un rezago en comparación con el desarrollo alcanzado por el arte local.¹⁷⁹ Ciertamente la profesionalización de quienes cultivaban la crítica artística estaba en fases iniciales; predominaba la intervención de los literatos y escaseaba la de los académicos.¹⁸⁰ Justo fue Salas el único que denotó públicamente los artículos de Carrillo Gil al referirse a ellos como “sus mal pergeñadas notas”.¹⁸¹ Cabe la aclaración de que este comentario lo hizo en el contexto de una polémica entre ambos que se dirimió en los diarios mexicanos.

Una de las aportaciones más sólidas de Carrillo Gil fue la de introducir a México a pintores desconocidos, antes incluso de que su obra llegara a nuestro país, acción que no fue percibida por ninguno de sus contemporáneos.¹⁸²

Finalmente, es notoria la necesidad del yucateco de clasificar a cada personaje con la mayor nitidez posible, no me refiero sólo a los artistas, por ejemplo, al enlistar a diversas personalidades del arte en México los catalogó, ordenó y distinguió anteponiendo a su nombre una identificación: “los profesores” Paul Westheim y Justino Fernández, “los críticos de arte” Jorge Juan Crespo de la Serna y Ceferino Palencia, “los poetas” Octavio Paz y Carlos Pellicer y “el escritor” Andrés Henestrosa.¹⁸³ Al adjudicarles un sitio es evidente que en la cúspide colocó a “los profesores”, categoría a la que probablemente no aspiraba.

Si a cada uno le correspondía un lugar ¿en dónde se ubicaba él mismo? “Carrillo Gil = a crítico de arte” era una ecuación que le interesaba. Más aún, buscaba ser visto como el hacedor de una crítica “informada, sensible y estimulante” que se caracterizara por su apertura hacia las nuevas manifestaciones artísticas y que, por tanto, pudiera exponer a la luz pública el anquilosamiento de la crítica tradicional mexicana.

Por ejemplo, en el contexto de una exposición con obras del italiano Aquiles Perilli, montada en la galería Antonio Souza, y ante la descalificación de algunos de sus congéneres, despectivo, se refirió a:

Cierta “crítica” de una pobreza lastimosa, de una incomprensión absoluta y de tal insensibilidad que no merece más que compasión. Esta clase de crítica es-

clerosada, incapaz de una generosa comprensión para las corrientes modernas del arte, no sólo pone en ridículo a su autor sino a todos nosotros, nos sigue cerrando las puertas para esas corrientes.¹⁸⁴

Su combativa actitud, tanto como su deseo de perfilarse como un innovador, son ingredientes que también en esta faceta estuvieron intrínsecamente ligados a su nombre.

Pintor autodidacta

Cuando Carrillo Gil empezó a pintar tenía alrededor de 52 años, a pesar de su edad la producción fue numerosa, cerca de un millar de piezas. A diferencia de lo que sucedió con su otra pasión —coleccionar—, dejó explicaciones detalladas sobre sus motivaciones y contenido de su pintura; de hecho, escribió gran parte de las presentaciones de los catálogos de sus exhibiciones. Entre sus textos que explican y legitiman su producción plástica se ocupó en algunos párrafos de sus colecciones de arte, pero no existen escritos enfocados exclusivamente a este tema; en cambio, a sus pinturas dedicó por lo menos dos artículos, dictó dos conferencias y se regodeó en un par de entrevistas.¹⁸⁵

Como en sus otras facetas, Carrillo Gil fue un agente activo que tenía la imperiosa necesidad de explicar, a través de la escritura, tanto sus motivaciones como el sentido que imprimía a sus ejercicios plásticos; con esto rompió una de las posibles reglas de la crítica: el distanciamiento. En parte, el hecho de que sus escritos acompañaran a sus exposiciones, obedecía a su dificultad para aceptar pasivamente que quienes practicaban la crítica de arte en México fueran los encargados de verificar la comunicabilidad de su quehacer estético.

Es posible abordar, a través de dos aspectos fundamentales, su perfil de pintor: en primer término, le interesó marcar de manera radical una distinción entre sus colecciones y sus trabajos artísticos, argumentando que eran actividades independientes; en segundo lugar, se polemizó acerca de si su plástica era la de un aficionado o la de un pintor profesional. En cuanto al primer punto, es evidente que con su colección Carrillo Gil encontró una manera de expresión individual; más de 10 años después descubrió una segunda vía, la pintura. En 1954, en el catálogo donde dio a conocer su trabajo, escribió:

Hace muchos años que me interesaban indirectamente las artes plásticas: una prueba de ello es que he padecido esa “enfermedad incurable” y fatídica del coleccionismo.¹⁸⁶

En cambio, parafraseando a Kandinsky, anunció que en la pintura encontró “un verdadero placer espiritual”, un escape para sus problemas cotidianos; en consecuencia, describió el acto creador como “un deleite positivo”.

Adjudicó a su coleccionismo cierto tinte de sufrimiento, mientras que el pintar no lo tenía, por el contrario, cumplía para él una función terapéutica —contra angustia, ansiedad, enojo e impotencia ante personajes y sucesos contemporáneos— además de representarle un goce. Así, Carrillo Gil pretendía distanciarse de la que había sido su principal actividad cultural hasta ese momento.

Cabe destacar que Carrillo Gil explicó su inicio en la pintura como producto del azar;¹⁸⁷ igualmente le atribuyó a la casualidad su introducción al coleccionismo al entrar a una librería y descubrir la obra de Orozco. Es decir, en su propia construcción biográfica los dos actos más importantes de su vida pública los ubicó en el territorio inextricable del destino. Con esto no quiere decir que coleccionar y pintar hayan surgido de la nada. Para ambos actos Carrillo Gil enunció antecedentes válidos,¹⁸⁸ lo que se infiere de su versión oficial es que no fueron eventos premeditados, realizados a conciencia, con objetivos previamente fijados.

Considero que a pesar de su desmentido, al menos en una primera etapa, el yucateco hizo confluír coleccionar y pintar al utilizarlos como medios complementarios para manifestar su posición personal frente al arte de la época. En sus inicios buscó afanosamente representar un talante expresionista que se podía apreciar en su colección; si bien sus principales posesiones fueron de artistas nacionales, no dejó de comprar arte europeo, en especial francés, lo que puso de manifiesto las influencias que recibió en su producción personal —Orozco,¹⁸⁹ de manera primordial entre los mexicanos; Matisse, Braque y Picasso, como individualidades; y el fauvismo y el cubismo en cuanto a movimientos.

Una vez que se definió como artista abstracto, después de haber realizado recorridos plásticos por diversas propuestas estéticas —desde Feininger,¹⁹⁰ Léger, el futurismo,¹⁹¹ la estampa japonesa¹⁹² y otras más¹⁹³—, menos se comprendió la relación entre sus creaciones y su

acervo. La crítica de la época lo que vio fue una contradicción: pintura nacional *versus* europea y figuración *versus* abstracción.¹⁹⁴

No obstante, tales dicotomías no significan que sus facetas prioritarias no se hayan complementado una a la otra. Desde mi punto de vista son prácticas articuladas: compró y pintó piezas relacionadas con las primeras vanguardias del siglo XX y desdeñó la producción estética hegemónica de mediados de siglo, tales como el expresionismo abstracto o el *pop art*. Incluso, si se revisan las numerosas influencias de algunos creadores específicos o corrientes artísticas que diversos críticos percibieron en la pintura de Carrillo Gil, se constata una imbricada relación. De igual manera, el humor y la crítica social, dos elementos que el yucateco siempre consideró importantes, se encuentran tanto en sus adquisiciones como en sus producciones plásticas.¹⁹⁵

Reitero entonces que en sus primeros trabajos la presencia de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX es tan visible que incluso él lo reconoció al afirmar que el arte abstracto, el cubismo, el futurismo y el expresionismo, todo eso junto “me seduce por ser el ejercicio de la imaginación y de la inteligencia”.¹⁹⁶ Al reiterar la vigencia de tales corrientes artísticas e intentar justificarse por preferirlas a pesar del tiempo transcurrido, el yucateco puso en evidencia que su pretensión de actualidad, predominante en sus discursos, en sus selecciones como coleccionista y en su propia producción plástica, no implicaba seguir las tendencias hegemónicas, norteamericanas, de los años cincuenta y sesenta.¹⁹⁷ Así, su “actualidad” no era estrictamente la de mediados de siglo sino que resignificó búsquedas estéticas de prestigiados movimientos del pasado reciente.

En una segunda fase su trabajo se volcó hacia la abstracción y en un periodo importante se centró en una técnica que también procedía de las vanguardias y que se revitalizó hacia mediados de siglo XX, el *collage*. Informado acerca del desenvolvimiento del arte en el ámbito internacional, lo que hizo Carrillo Gil fue transportar las búsquedas contemporáneas a México, siguiendo los pasos de lo que Matisse, Dubuffet y otros habían realizado cinco años antes en París.¹⁹⁸

En este contexto cobra sentido el testimonio de Siqueiros, quien destacó la importancia de los viajes de Carrillo Gil y sus visitas a museos y galerías internacionales para su conversión hacia el arte abstracto; incluso, afirmó que abandonó la pintura figurativa porque “pensó

que el camino era por demás largo y que éste exigía una gimnasia cotidiana excesiva”.¹⁹⁹ Según la visión siqueiriana, practicar el arte abstracto era más fácil.

Otro aspecto a considerar es que a través de su trabajo el médico yucateco realizó homenajes públicos a creadores europeos por quienes mostró un interés especial: Duchamp, Chagall, Braque, Miró, Picasso, Bissier, Dubuffet, Schwiters, entre otros; no parece ser una coincidencia que la mayoría de ellos hayan sido pintores cuyas piezas no formaron parte de su colección, ya que, principalmente por razones económicas, esto no había sido posible. Al pintar, como compensación a sus limitaciones de coleccionista, Carrillo Gil entrelazó ambas actividades y las complementó. Esto de ninguna manera significa que el coleccionista haya plasmado lo inasequible; su manera de yuxtaponer ambas actividades fue mucho más sutil. Incluso la crítica contemporánea aceptó que no copiaba a los artistas por los que manifestaba pública admiración.²⁰⁰

Presentar un panorama del arte del siglo XX, “su” panorama, era uno de los objetivos tanto en su coleccionismo como en su producción pictórica; a partir de una revisión personal en la cual dejó fuera un gran bloque de la obra que no consideró “de primer nivel”, Carrillo Gil fue construyendo, en paralelo, ambas prácticas culturales. Es por ello que la resonancia de artistas y corrientes que se sucedieron en su pintura fue aceptada como lógica por la crítica de ese momento, dado los conocimientos y aficiones que éste había publicitado aun desde antes de iniciar su trabajo pictórico. Al respecto un periodista escribió:

Tiene, como muy pocos entre los nuestros, una plena conciencia del vasto panorama de la historia plástica nacional e internacional. Quiere solamente, y lo logra, dejar testimonio de un espíritu que no ha permanecido ajeno a las conmociones de nuestro tiempo y a las búsquedas que éstas imponen, pero que ha logrado [...] preservar y desarrollar una sensibilidad capaz de producir los mejores frutos.²⁰¹

A su vez, Westheim justificó las sucesivas fases de la pintura de Carrillo Gil como una necesidad de experimentar por sí mismo aquello que los pintores de las vanguardias de principios del siglo XX habían descubierto.²⁰²

En otro orden de ideas, es importante recordar que en las colecciones de Carrillo Gil predominaron las obras de artistas de su generación y, en parte, su criterio para seleccionarlas fue que representaran la actualización del arte. Ya en una segunda fase de su pintura y de sus escritos dejó claro que su opción era el arte abstracto, sin duda el que representaba la avanzada en los años cincuenta y sesenta. Así, su búsqueda de “lo último” en el arte estuvo presente tanto en sus adquisiciones como en su fase más importante de producción personal. Este lazo no fue visible en la época, por ejemplo, Justino Fernández escribió:

Resulta curioso que sus inclinaciones sean por el “arte abstracto”, en sentido general, no obstante su largo trato con artistas como Orozco, Rivera, Siqueiros y sus obras. Por otra parte, muestra también su universalidad, puesto que es capaz de gozar y estimar obras y corrientes artísticas de muy variados tipos.²⁰³

Con estas palabras, el historiador del arte tomó distancia —al calificarlo como “curioso”— de uno de los pilares más sólidos en los intereses de Carrillo Gil, su “universalidad”, su marcada vocación internacionalista; esta actitud destacó en una época en que la mayoría de los coleccionistas privados y muchos artistas, pregonaban la necesaria continuidad y apoyo a una pintura de corte nacionalista.

El deseo de actualidad es lo que definió y caracterizó a Carrillo Gil, en tanto pintor y coleccionista, pretensión muy debatida por algunos críticos que de manera extemporánea pugnaron por mantener vigentes a los pintores del movimiento, que no escuela, de pintura mexicana, defendida a ultranza por Carrillo Gil. No obstante, como ya mencioné, no es prioritariamente la vanguardia internacional de los años cuarenta a los sesenta lo que más le interesó, y en consecuencia más favoreció, sino aquellos movimientos de principios de siglo y, a veces, sus prolongaciones y resignificaciones de mediados de centuria. En esto es congruente: el mismo proceso de selección que siguió para la adquisición de obras de arte se tornó evidente en las influencias que se observan en su producción plástica. Al respecto Ceferino Palencia, escribió:

Nosotros nos atreveríamos a considerar a este temperamento como un incondicional sumiso a toda novedad. Pero dicha sumisión, en modo alguno, supone carencia de propia personalidad, muy al contrario; el gran mérito de Carrillo Gil

radica en la ciencia de elección y sumisión, o lo que es lo mismo, en su acertado tacto para elegir y seleccionar lo más afín a su temperamento de inagotable sutileza.²⁰⁴

Aunque Carrillo Gil reconoció que pintar le produjo “intimo placer”, no se conformó con vivirlo en la intimidad, sino que decidió compartirlo y, para ello, lo transformó en un “placer público”; la “exposición” de su personalidad tuvo congruencia con su trayectoria. En parte eso explica su primer montaje y el pagar por la publicación de un catálogo con las reproducciones de sus piezas; recordemos que este mecanismo lo había practicado con la edición de libros de sus posesiones de Orozco.

Así, este afán de socializar sus descubrimientos, de hacerlos colectivos —ya que con la difusión de su obra pretende “dar un estimulante ejemplo” a los demás—, está ligado estrechamente a un coleccionismo que se caracterizó por el mismo afán de socializar sus adquisiciones al prestarlas en exposiciones temporales, exhibirlas en su museo privado y venderlas-donarlas al Estado, con lo que garantizaría la conmemoración permanente de su nombre dentro de la cultura nacional; por tanto, la vocación pública de Carrillo Gil estuvo presente en ambas prácticas culturales. Esto demuestra la libertad de movimientos de que gozaba un *amateur* adinerado, con prestigio y con los contactos indispensables para moverse con holgura dentro del ambiente cultural mexicano.

Dado que Carrillo Gil ya era un connotado coleccionista cuando empezó a pintar, en 1950, ambas actividades se consideraron estrechamente relacionadas; la mayoría de sus contemporáneos, que dejaron constancia escrita de sus opiniones, así lo consignaron. Destaca una declaración de Inés Amor en la que explícitamente colocó a Carrillo Gil en el primer lugar del *top ten* mexicano y agregó: “llegó hasta el grado de pintar para comprender mejor”.²⁰⁵ Así, para la galerista, la plástica personal de Carrillo Gil fue una consecuencia de su coleccionismo y, como ella argumentaba, ser “un verdadero coleccionista” equivalía a intentar diversas estrategias de apropiación y poner a prueba constantemente un conocimiento profundo de las diversas manifestaciones artísticas de su momento y del pasado; de este modo, para complementar su formación como conocedor de arte, acudió incluso a producir él mismo.

Carrillo Gil declaró en entrevista algo semejante a lo mencionado por Inés Amor: “Ha habido muchos coleccionistas, y los hay de primera, que no sienten el arte nada más por la vista; son raros los coleccionistas que aman el arte hasta intentar hacerlo”. La prueba máxima de amor era pintar, trascender el acto pasivo de la percepción y actuar, crear. Éste fue un excelente indicio de la importancia que concedía Carrillo Gil a su pintura, un tema indisolublemente unido a su perfil como coleccionista.

En ambas declaraciones los autores parecieran seguir a Venturi quien, al referirse a los críticos Edmond y Jules Goncourt, escribió: “Fueron tan amantes del arte que incluso sabían pintar, es decir, estaban en las mejores condiciones para comprender el arte de su tiempo y, sin embargo, no lo entendieron”:²⁰⁶ incluso coincide la opinión desfavorable que Inés Amor tiene de la pintura de Carrillo Gil con la de Venturi respecto a los Goncourt. A su vez, Paul Westheim, consciente de la relación entre pintura y coleccionismo, escribió:

Carrillo Gil es el gran coleccionista ¿Por qué lo menciono? Para que por un momento se olvide todo ello, exactamente como yo mismo procuro olvidarlo, [...] para que se contemple la exposición [...] simplemente como se contempla la obra de un pintor que se presenta por primera vez ante un público.²⁰⁷

Ni él ni los demás miembros del ámbito cultural mexicano, incluyendo el propio Carrillo Gil, siguieron esa recomendación. Por ejemplo, cuando Helen Escobedo, en su calidad de directora del MUCA, lo visitó en su casa para pedirle algunas obras en préstamo, Carrillo Gil aprovechó para explicarle que no solamente era coleccionista sino también pintor, mostrándole alguna de sus creaciones.

En diversas oportunidades, Carrillo Gil hizo hincapié en el carácter autodidacta e independiente de su formación como coleccionista. Aplicó la misma argumentación para su proceso de aprendizaje como creador plástico y se autodefinió como:

Una persona que ha visto con apasionado interés muchas pinturas, que tiene sus artistas predilectos y que, antes que nada, nunca ha oído a un maestro ni sabe absolutamente nada de lo que se enseña en la escuela de arte.²⁰⁸

Así, apoyándose en el discurso antiacadémico de la época, refrendó que se construyó a sí mismo al no recibir ningún tipo de educación artística, ni formal, ni informal. Tal reiteración buscó destacar la independencia de sus investigaciones plásticas y, con ello, engrandecer su imagen. No obstante, Carrillo Gil no fue un individuo aislado; adquirió buena parte de sus conocimientos a través de su interrelación con sus congéneres, aquellos iniciados en el universo de lo contemporáneo.

En cuanto a la infraestructura que empleó para publicitar su trabajo, es un hecho que Carrillo Gil se apoyó en su reputación como coleccionista, en sus relaciones públicas y su conocimiento del ambiente artístico del momento; explotó todas sus conexiones con el mundo del arte, utilizó sus lazos amistosos y contactos profesionales con funcionarios culturales. La estrategia que había instrumentado para prestigiar sus colecciones fue, en esencia, la misma que para la difusión de su pintura.

La mayor parte de sus exposiciones se montaron en las galerías de dos cercanos colaboradores y cómplices: Inés Amor²⁰⁹ y Antonio Souza,²¹⁰ quienes entre 1955 y 1960 le organizaron siete exposiciones individuales y lo incorporaron en varias colectivas.²¹¹ No es casual que hayan sido las dos galerías en las que sus adquisiciones de arte eran más elevadas. En ninguna otra casa de arte de la época tuvo exposiciones individuales, como fue el caso de la Misrachi o la Juan Martín; con los dueños de éstas su relación no fue tan estrecha como con Amor y Souza.

Incluso es probable que las motivaciones de estos montajes hayan sido diferentes para cada galerista. Es probable que Souza haya sido más sincero en su entusiasmo por la obra de Carrillo Gil, ya que este tipo de exhibiciones estaban más a tono con el perfil incluyente y con su convencimiento de la necesidad de brindar espacios de exhibición a manifestaciones plásticas alejadas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. No ocurrió lo mismo con Inés Amor, quien aclaró que no le había convencido la pintura de Carrillo Gil, lo que sugiere que sus montajes obedecieron más al deseo de complacer al influente y asiduo cliente. Una periodista de la época escribió:

Descubrió Antonio Souza que en México existía un grupo de pintores que [...] encontraban en el abstraccionismo su forma de expresión. Pero descubrió también que [...] no eran tomados en cuenta. Al comprobar que en ese grupo de

artistas había auténticos valores, se rebeló ante el hecho de que fueran postergados. Así, por ayudar a aquel grupo y sin percibir ganancia económica alguna, empezó a vender sus cuadros.²¹²

Además de ellos, otras personalidades poderosas con quienes tuvo relaciones cercanas le proporcionaron sus espacios²¹³ o le gestionaron exposiciones aprovechando sus contactos internacionales. Fue así que en 1962 Fernando Gamboa llevó a París las obras de Carrillo Gil para buscarle galería y exhibirlas,²¹⁴ contó con la ayuda de Octavio Paz quien se desempeñaba en ese entonces como diplomático.²¹⁵ Siqueiros también le organizó una retrospectiva-homenaje tardío, en 1971. Por supuesto, el mismo Carrillo Gil montó su obra en recintos de su querido Yucatán,²¹⁶ y en hospitales infantiles y asociaciones de médicos.²¹⁷ De igual manera llegó a tener algunas exposiciones individuales en Estados Unidos²¹⁸ y Brasil²¹⁹ —probablemente haya sido la misma que itineró—²²⁰ y en diversas ocasiones participó en colectivas internacionales.²²¹ A pesar de esto, considero que la obra del yucateco tuvo escasa proyección nacional e internacional, no obstante su pertinaz lucha.

Exponer en galerías acreditadas y escribir sobre ello en catálogos o folletos editados en el marco de dichas exhibiciones, volverlos a publicar en periódicos y revistas de circulación nacional, y traducirlos en caso de que el original estuviera en otro idioma, fue parte de la estrategia del yucateco para dar a conocer sus trabajos en el ámbito local.

Amigos, colegas, colaboradores y sus contactos en el arte se encargaron del resto. Todas aquellas personas con las que lo unió un cierto tipo de relación afectuosa o profesional en México, escribieron sobre su producción: Paul Westheim, Crespo de la Serna, Justino Fernández, Celestino Gorostiza, Andrés Henestrosa y Siqueiros,²²² entre otros; también hubo quien escribió a solicitud expresa de Carrillo Gil para incluir sus textos en los catálogos como Octavio Paz, Carlos Pellicer y el escritor francés Pieyre de Mandiargues.²²³ Más aún, puede verse su mano o la de un amigo, probablemente Fernando Benítez, en una nota anónima en el suplemento *México en la cultura* con el encabezado: “La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos”.²²⁴

Además de exhibir, a Carrillo Gil le importó comercializar su trabajo, a pesar de las declaraciones explícitas que hizo en contra; es obvio que quería vender porque era una señal de que una pieza en particular interesaba a alguien al grado de pagar por ello.²²⁵ Vender no

necesariamente significaba tener éxito, pero estaba relacionado, y él, como coleccionista, lo sabía. Por ello, en algunas entrevistas o en sus textos este dato siempre lo incluyó, aunque le restaba importancia: “Alguna vez he expuesto, cuando se empeña algún hombre de arte, e incluso se han vendido cosas mías”.

Carrillo Gil no buscó, en primer término, los beneficios económicos que tales ventas pudieran representar, además de que invirtió con prodigalidad en costear sus exposiciones, sino que persiguió esencialmente el reconocimiento que le reportaría. Por añadidura, se aseguró que los críticos de arte más importantes y amigos en general tuvieran sus trabajos vía los regalos que sistemáticamente realizaba.²²⁶

¿Pintor profesional o amateur?

Hay una constante a lo largo del desarrollo plástico de Carrillo Gil: su deseo, presentado como necesidad esencial, de legitimarse como un pintor profesional; esta aspiración desató la resistencia de sus contemporáneos. Respecto a este asunto, aunque fue de vital importancia para él, sólo se refirió en la fase inicial de su producción; en su primer catálogo explicó que sólo tenía el “estimulante deseo de tratar de hacer algo interesante” y que se consideraba un *amateur*, un aficionado.²²⁷ Después, sin que mediara una declaración pública, cambió de opinión. En el texto citado, Carrillo Gil se asumió como aficionado desde su profesión de galeno, es decir, a través de una ciencia ajena, la medicina, presentó al creador, ya que explícitamente arguyó que, en parte, pintaba para motivar a sus colegas, con la esperanza de que siguieran su ejemplo, y reiteró:

Nada nuevo hay en mi caso de pintor aficionado [...] me animó el ejemplo de otras personas que han tenido y tienen el entretenimiento del arte, el *hobby*, para evadirse de sus ocupaciones y preocupaciones.²²⁸

Tal cautela —en este primer texto a través del cual se presentó “en sociedad”— indica que buscó protegerse de posibles críticas, por la calidad de su obra o por considerarlo demasiado pretencioso; su estrategia, planeada escrupulosamente, obedeció también a que estaba consciente de que con su proceder violaba las reglas no escritas del sistema

artístico: pasar de coleccionista a presentarse como asesor de artistas, promotor cultural, crítico de arte y de allí a pintor, todos ellos tránsitos poco usuales en la época y no sólo en México.²²⁹ También es probable que en sus inicios sinceramente se haya considerado sólo un aficionado y que después de los primeros años ampliara sus aspiraciones, en parte por la excelente fortuna crítica que su obra recibió, de manera no unánime pero sí generalizada.²³⁰

De hecho, aunque desde varias décadas atrás se había desligado en definitiva de la práctica pediátrica, conservó siempre en su firma el título de doctor y recurrió a su condición de médico en todas aquellas circunstancias en que le pareció conveniente.²³¹ La crítica resaltó asimismo la relación entre el pintor y el médico, encontrando influencia de la observación microscópica, en particular, en algunas de sus obras.²³²

Si bien Carrillo Gil se asumió como aficionado en su primer catálogo, su aclaración de que procuró crear pintura “interesante” podría evidenciar que ya desde ese momento acariciaba la idea de ser aceptado, con el paso del tiempo, como un “profesional”.

Lo vasto de su producción —cerca de mil piezas actualmente en manos de sus descendientes— así como su indudable interés por exhibirlas a nivel nacional e internacional, revela que tuvo esperanzas de constituirse en profesional y trascender la categoría de *amateur*. Así, cuando él declaró en entrevista “cuelgo mis cuadros en lugar de los de Siqueiros”, no lo advirtió como un juego o una broma, lo hizo porque con esto señalaba que su obra también era arte y que, por tanto, tenía el mismo derecho de ocupar las paredes de su casa que las piezas de su colección. Su esperanza de obtener reconocimiento como pintor “verdadero”, se percibe en una frase que escribió en 1958 para el catálogo de su exposición *Vigencia del pequeño formato*: “Estas obras pequeñas, sin embargo, quizá sirvan para cosas mayores”.

El hecho es que modificó su estrategia inicial y, después de mediados de los años sesenta, optó por el arquetipo biográfico que todo creador construye: ubicó los “orígenes” de su interés por el arte en la etapa infantil. He aquí lo que declaró en una entrevista:

Muchos años después de empezar mi labor de coleccionista comencé a pintar. Pinto desde 1950, aproximadamente, y mis cuadros nada tienen que ver con lo que he coleccionado. He pintado una barbaridad, me paso el tiempo pintando [...] me interesa mucho el color. Ya desde chico me daba por pintar, en la es-

cuela yo hacía, sobre todo en geografía, los cuadros con muchos colores; en geometría aprendí a hacer los cuerpos y lo hacía muy bien, al extremo de que muchos compañeros me encargaban sus trabajos.²³³

Ésta es una argumentación clásica a través de la cual buscó legitimar su trabajo plástico: “siempre tuvo inclinaciones artísticas”. La estrategia fue presentar su tardío acercamiento al arte como el cumplimiento final de una vocación engendrada desde la infancia pero que germinó en el momento adecuado. Entonces, su obra no era producto de la casualidad, como declaró en un inicio, ni fue una sorpresa para él; simplemente dio rienda suelta a una necesidad de expresión latente desde siempre. Esta nueva versión que apela al mito de la precocidad del “genio” artístico, contradice la anterior.

Por ser un personaje destacado en el sector cultural, inicialmente su pintura recibió numerosas críticas, la mayoría positivas.²³⁴ Sus amigos y numerosos conocidos escribieron acerca de sus creaciones con indulgencia y amabilidad, lo que contribuyó a fomentar sus aspiraciones.²³⁵ No obstante, la pregunta que desde ese momento y hasta el fin de su carrera flotó en el ambiente, era si él podía clasificarse como pintor profesional. Sobre los “usos y costumbres” de la crítica mexicana, bien intencionada, declaró Inés Amor:

La crítica por amistad es de lo menos válido del mundo; porque aún y cuando la amistad presuponga comprensión, no necesariamente de allí deriva aprobación incondicional.²³⁶

Carrillo Gil opinaba lo contrario: suponía y esperaba que la amistad implicara apoyo absoluto.

En esa primera exposición —montada en su mayoría con cuadros de tipo figurativo entre los que se encontraban un autorretrato, un óleo registrado en la prensa como *Nosotros los críticos de arte*, donde mostró con evidente ironía a un grupo de simios, y otro titulado *Nosotros los pintores*, con pollos desplumados colgados en un tendedero—²³⁷ predominaron los apoyos de críticos importantes como Paul Westheim, Crespo de la Serna, Margarita Nelken y Ceferino Palencia,²³⁸ entre algunos otros,²³⁹ quienes reseñaron positivamente su pintura. Por su parte, Crespo de la Serna declaró entusiasmado:

Ya sabíamos antes que a tiempo estaba urdiendo esta travesura, una jugada, pero ¡amigos míos! una jugada muy seria; el secreto de esta aventura tan extraordinaria consiste en que Carrillo Gil, aparte de sus éxitos como profesional de la medicina infantil, etcétera, es en el fondo un artista de verdad.²⁴⁰

En este tipo de crítica amigable lo que predominó fue la búsqueda de los elementos mejor logrados en la pintura del yucateco para darles realce. Pero también la crítica ambigua se hizo presente desde el inicio, por ejemplo, Margarita Nelken, quien acababa confundiendo al lector a fuerza de usar una prosa neobarroca vertiginosa, escribió: “¿Que hoy todavía Carrillo Gil no es una gran personalidad creadora? Pero ya es un pintor”. En otra sección del mismo artículo se retractó y destacó el “ejemplar ‘sentido de las proporciones’” del yucateco, ya que se declaró “pintor de domingo”, lo que indica que ella coincidió para finalmente clasificarlo como “aprendiz de pintor ‘en serio’”.²⁴¹ Algún otro crítico lo ubicó en el terreno del aficionado²⁴² y sólo recibió una crítica negativa, incisiva:

En la calle Milán núm. 18, en la galería más antigua de México, expone un coleccionista aficionado. Sus pinturas son de un aficionado y su antología [se refiere al catálogo] demuestra o quiere demostrar lo contrario. DOCTOR ALVAR CARRILLO GIL, CON DINERO NO SE HACE BUENA PINTURA Y SI SE ES AFICIONADO NO SE EXPONE EN UNA GALERÍA.²⁴³

La evidente contradicción entre las declaraciones de Carrillo Gil y sus actos no pasaron desapercibidas; en esta reseña no fue la pintura lo que se impugnó, sino la pretensión.

En vista de sus magros resultados dentro del arte figurativo, según sus propias declaraciones, y no sólo por sus deficiencias como dibujante sino porque también tomó en cuenta el giro artístico que en el ambiente internacional, desde hacia algunos años, se había dando hacia la abstracción, Carrillo Gil optó por expresarse utilizando, precisamente, la pintura abstracta.²⁴⁴

Así, en su segunda exposición, también en la GAM, entre marzo y abril de 1957, presentó pocos óleos y *gouaches*, muchos *collages* —algunos de los cuales llamó *merz* en homenaje a un artista para entonces ya consagrado por la historia del arte, Kurt Schwitters²⁴⁵— y cristales “irrompibles” intervenidos por él. Al realizar estos experimentos el yucateco demostró, una vez más, estar al tanto de las innovaciones

artísticas internacionales, pues aunque se trataba de propuestas estéticas y de creadores ya históricos, sabía que el gusto por el *collage* se había reactivado a mediados de siglo gracias a los trabajos de varios franceses, incluyendo a Jean Dubuffet de quien probablemente tomó la idea de incorporar a sus obras “materiales insólitos, poco apreciados, incluso ‘despreciados’”, como sebo, grava, basura, etcétera.²⁴⁶

De esta segunda exposición escribieron Westheim, Crespo de la Serna, Nelken y Palencia, añadiéndose un nombre tan connotado en la época como Justino Fernández. A la par hay una entrevista a Siqueiros exclusivamente para hablar de la pintura de Carrillo Gil. Asistieron a esta inauguración más personalidades que en la primera exposición: Víctor M. Reyes, de Bellas Artes, Susana Gamboa, Andrés Henestrosa; los pintores Enrique Echeverría, Juan Soriano, Mathias Goeritz; los críticos Ceferino Palencia, Margarita Nelken, Justino Fernández, Octavio Paz y Pepe Romero que escribía en *The News* de México, entre otros. De hecho, este evento recibió casi tanta atención como la siguiente exposición de agosto de 1958.

Se confirmó la crítica positiva y se ampliaron las expectativas con artículos efusivos que le dedicaron Justino Fernández y Westheim. El primero lo anunció como “un nuevo artista mexicano”²⁴⁷ y el escritor de origen alemán reiteró que lo consideraba “un nuevo valor”:

Carrillo Gil —lo digo sin exagerar, consciente de la responsabilidad del crítico ante un público ansioso de orientación— es, dentro del multifacético panorama de la pintura mexicana, un nuevo valor. En su primera exposición, hace dos años, se presentó con excesiva modestia, como un aficionado. Pero es más y es otra cosa [...] Es un auténtico artista.²⁴⁸

Entusiasmado por la buena acogida, para la clausura de su exhibición, Carrillo Gil dictó una conferencia en la GAM sobre la historia del *collage* como técnica pictórica;²⁴⁹ a través de ésta buscó, aparte de presentarse como un experto en historia del arte, legitimar sus experimentos plásticos.

Mucho más moderadas fueron las reseñas de Crespo de la Serna,²⁵⁰ Palencia y Nelken, entre otros, así como los comentarios de Siqueiros, moderación no exenta de cuestionamiento sobre todo por el tipo de pintura predominante en Carrillo Gil. Crespo de la Serna y Palencia lo reseñaron amistosamente, aunque con ambigüedad, des-

tacaron los elementos que les parecieron pertinentes y omitieron las objeciones; así, Palencia puso el acento en el papel de pionero en México al introducir los *collages*,²⁵¹ y Crespo recalcó su “ingenio” y sus habilidades colorísticas.²⁵²

En cambio, Nelken hizo más explícita su opinión crítica al reiterar que sólo consideraba “divertimentos” sus trabajos, mismos que, a pesar de reconocerles imaginación y sensibilidad, los encontraba en el límite de lo aceptable.²⁵³ Otras reseñas de la época, como las de Fernández Márquez,²⁵⁴ a pesar de tratar a Carrillo Gil como un pintor profesional, también lamentaron sus preferencias abstractas.²⁵⁵

Aquí es necesario destacar una tendencia: existe cierto nexo entre una evaluación positiva de la pintura del yucateco y una mayor cercanía en el ámbito de lo personal. En este sentido, los casos representativos serían los de Justino Fernández y Westheim, personajes relacionados estrechamente con el yucateco y que le dedicaron elogiosas reseñas a sus primeras exposiciones; lo que contrasta con la actitud adoptada por Nelken con quien pareciera que no existió un lazo amistoso. No considero que el compromiso afectivo, de índole personal, haya sido el único elemento que obró a favor de Carrillo Gil, pero indudablemente tuvo un peso a la hora en que los críticos escribieron su opinión para la prensa.

Para la tercera exposición individual de Carrillo Gil, esta vez en la galería de Antonio Souza, se escribieron alrededor de 10 reseñas, incluidos los textos del catálogo reproducidos por la prensa. Por última vez, los más reconocidos críticos de la época se ocuparon de la pintura de Carrillo Gil; la noche de la inauguración de *Vigencia del pequeño formato* debió de haber sido la más importante en su carrera como pintor.

Desde Octavio Paz hasta Westheim, Carrillo Gil recibió los más elogiosos comentarios acerca de sus trabajos pictóricos; no obstante, siguió debatiéndose entre si era pintor o no. Mientras Westheim explicaba que si antes había dicho que Carrillo Gil era un nuevo valor en el arte mexicano, ahora, gracias a una veloz evolución, se “ha convertido en un gran maestro de la Escuela Mexicana”;²⁵⁶ Palencia se sumó a la refinada salida que encontró Octavio Paz quien clasificó como pintor profesional sólo a aquel que buscaba el aspecto comercial de su

trabajo, e hizo votos porque Carrillo Gil se mantuviera al margen de ello.²⁵⁷

También para manifestarle su apoyo escribieron personajes importantes del ámbito cultural como Martha Foncerrada de Molina—quien deseaba ver en la pintura abstracta de Carrillo Gil justamente un signo de renovación de la pintura mexicana—²⁵⁸ y otros con quienes el yucateco tuvo una relación cercana como, por ejemplo, el escritor Andrés Henestrosa.²⁵⁹ La voz discordante corrió otra vez a cuenta de Nelken quien sostuvo, ahora sí de manera invariable, que eran sólo divertimentos aunque “de refinada elegancia”.²⁶⁰ A su vez, Antonio Rodríguez se centró en el desagrado que le produjo su dedicación al arte abstracto.²⁶¹

Esta exposición, realizada en una galería privada, permitió a numerosas personalidades mostrarle su apoyo ante la polémica que había sostenido poco antes con el director del INBA. En este sentido interpreto la nutrida asistencia a la inauguración: Westheim, Inés Amor, Crespo de la Serna, Paz, Soriano, Pellicer, Chucho Reyes, Ceferino Palencia, Juan Rulfo, entre muchos otros;²⁶² empero, fue un respaldo efímero.

La polémica inició públicamente cuando Carrillo Gil escribió un artículo que cuestionó la organización de la primera bienal mexicana, los funcionarios respondieron que tal crítica obedecía a la cancelación de una exposición programada para ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes, para aquel entonces “el” recinto público consagratorio de la época.²⁶³ No obstante, la acusación principal del director en turno del INBA fue la vanidad desmedida y el intento de chantaje, ya que el yucateco permitiría que su colección se exhibiera en la bienal sólo si previamente se montaba una exposición con sus *collages*.

Carrillo Gil negó todos los cargos,²⁶⁴ aunque su explicación fue poco sólida; invocó como testigo a la señora Inés Amor para que lo respaldara en que él no había tenido intenciones de exhibir su obra en el Palacio de Bellas Artes como la culminación de una trayectoria, sino que la cantidad de objetos que pensaba presentar en su tercera exposición en la GAM era tan grande que se requería un recinto mucho mayor, razón por la que “de acuerdo con Inés Amor, trataría yo de ver si en el Palacio de las Bellas Artes podrían darme una

sala".²⁶⁵ Las autoridades accedieron, por lo que se empezaron a hacer los preparativos en el Salón Verde, anexo al Salón Nacional.

[Incluso], de manera espontánea y por mi parte ofrecí al Jefe de Artes Plásticas del INBA que en el acto de apertura yo explicaría que la exposición se debía a falta de espacio en la GAM y que no significaba en modo alguno ni un reconocimiento ni menos una consagración del INBA.²⁶⁶

Según esto, ¿el Palacio de Bellas Artes supliría las deficiencias de amplitud de una galería privada?, ¿el prestigiado museo se convertiría en una sala más de la GAM?

Igualmente burdo fue el pretexto que dieron las autoridades para orillar a olvidarse de dicha exposición. Una semana antes de la inauguración, Miguel Salas Anzures, Jefe de Artes Plásticas, le envió una carta notificándole que se tenía que posponer porque no había luz en las salas debido a la restauración y remodelación del palacio.²⁶⁷ No fue la única ocasión en que los funcionarios recurrieron a una justificación tan sosa.²⁶⁸ Ante la humillación e indignación del yucateco, algún amigo se apresuró a conseguirle una galería privada en San Antonio, Texas para la exposición *El mundo misterioso de la basura*²⁶⁹ y la de *Texturas vegetales* se montó en enero de 1959 en la GAM;²⁷⁰ así, parte del premio de consolación consistió en su primera exhibición individual en el extranjero.

En este contexto, una de las preocupaciones más evidentes de Carrillo Gil fue la de dejar claro que tan penoso incidente no obedeció a cuestionamientos sobre la valía de sus creaciones. Para ello, reiteró hasta el cansancio que quien tomó la decisión de suspender su exposición no conocía la obra en cuestión, por lo que ¿cómo podría descalificarla? Dejó ver que Álvarez Acosta, director del INBA, tenía otros motivos para su proceder, y cuando invitó a diversos especialistas a conocer sus trabajos (Salas Anzures, Westheim, Fernández, Crespo de la Serna, Palencia, Paz, Carlos Pellicer, Andrés Henestrosa e Inés Amor), no lo invitó a él —se entiende que fue porque no lo consideraba un experto en arte— y su “arbitraria” reacción obedeció a este desdén. Así, Carrillo Gil no sólo desplazó un posible cuestionamiento a la calidad de su producción hacia la esfera de lo emocional, sino que además revirtió la impugnation y quien ocupaba el puesto más

alto en la infraestructura cultural estatal de ese entonces, resultó, por lo tanto, no ser un conocedor de arte.

Orgulloso de reaccionar, como él mismo dijo, “con la violencia que me caracteriza”,²⁷¹ Carrillo Gil lanzó una advertencia y un amago de rencor perpetuo: “aunque resulte inmodesto”, aclaró, que “si hay una persona a quien el director del INBA no podía tratar en la forma inamistosa y desleal que he mencionado esa persona soy yo”. Si el asunto se reduce a una “falta de seriedad”, afirmó, era una “falta que en lo personal no debo pasar por alto”.²⁷² Por tanto, desde una posición de liderazgo anunció que no estaba dispuesto a disculpar el incidente y que actuaría en consecuencia.

El *quid* de la cuestión es ¿por qué tendría que serle leal el director del INBA? La respuesta opera en la esfera de las complejas relaciones de poder establecidas entre un coleccionista con vocación pública y un Estado que no contaba con acervos artísticos suficientes para el montaje de las exposiciones oficiales que por aquellos años se realizaban incesantemente en el exterior.²⁷³

Seguro no era una cuestión de espacio lo que estaba en juego sino que se estaban negociando diversas aperturas: una en lo tocante a las políticas culturales preestablecidas que habían definido límites estrictos a la intervención privada, pero que tenían la presión de flexibilizarse ante las exigencias de un influyente agente particular, en su doble modalidad de coleccionista y de creador plástico; otra solicitada por Carrillo Gil en cuanto al tipo de trabajo que se exponía, ya que a finales de los cincuenta la abstracción, el *collage* y las nuevas tendencias artísticas que los creadores mexicanos, en su mayoría jóvenes, estaban realizando, aún no habían ingresado al Palacio de Bellas Artes ni en exhibiciones individuales ni colectivas. Su objetivo era inaugurar ese espacio para un arte diferente a la corriente oficializada, la así llamada Escuela Mexicana de Pintura, pero no lo logró. Además, ésta era la forma en que Carrillo Gil opuso resistencia a los dictados de quienes ejercían el dominio cultural institucional.²⁷⁴

La carrera artística del yucateco sufrió graves consecuencias, aunque es necesario aclarar que la lucha arriba reseñada no explica sino un factor del fracaso como pintor. De esta forma, a pesar de que después de la polémica inauguró tres exposiciones individuales más, en galerías privadas de México, sus montajes dejaron de ser objeto de

crítica en la prensa de la época;²⁷⁵ prácticamente sólo Margarita Nelken publicó reseñas,²⁷⁶ además de algún otro periodista.²⁷⁷

El desaire de la burocracia cultural y su consecuente altercado público representó una explícita descalificación hacia el trabajo pictórico de Carrillo Gil que se amplió a casi todo el círculo artístico mexicano. La correlación de fuerzas se inclinó hacia la burocracia oficial y los diversos agentes que interactuaban en el candente ambiente local optaron por el silencio; sólo le fueron “leales” sus gentes más cercanas. Fue en este clima que se montaron dos exposiciones más con Souza: una en 1959, *Presencia del espacio*,²⁷⁸ y al año siguiente, *Pastas y graffitis*;²⁷⁹ y en la GAM, *Resaca de Yucatán*, en 1960.²⁸⁰ Por esas fechas, en diferentes lugares de Estados Unidos se presentaron sus obras, es probable que por gestiones realizadas por sus amigos galeristas.²⁸¹

Si bien inicialmente la balanza había favorecido a Carrillo Gil, la continuidad del conflicto hizo que la presión estallara del lado más débil, el de un particular, al que se le acusaba de engreído, enfrentado al poder estatal. Así, justo después de la exposición compensatoria de Carrillo Gil en una institución privada, el funcionario Salas Anzures publicó en *México en la cultura* un texto que había presentado como conferencia en el Palacio de Bellas Artes, donde, al inicio denunció a aquellos que por el afán de presentarse como innovadores, optaban por la pintura abstracta,²⁸² después se refirió directamente a las técnicas empleadas por Carrillo Gil:

Sería interesante referirme a cómo la basura ha sido exaltada a categoría estética, y de cómo el “*collage*” hecho con inmundicias, ya no sólo con pedazos de periódicos, hace exclamar con gritos de histeria a todos los que se la dan de modernos. El desprecio a las técnicas por considerarlas “pequeño burguesas” ha traído todos estos arrebatos, propios de una época llena de angustia ante el diario temor de que nos despertemos tostados por la bomba atómica. Del arte como puro ornamento cultural para gentes incultas, obras inútiles que sólo resistirán el tiempo que dure una exposición.²⁸³

Efectivamente, la pretensión de Carrillo Gil fue demostrar su modernidad, y no sólo como pintor. Esta cruda descalificación trajo consigo la renovación de la polémica, ya en los últimos días de 1960 e inicios de 1961, con una serie de mordaces respuestas del yucateco, esta vez centró su atención en Salas Anzures y en Crespo de la Serna.

De hecho, es probable que una de las razones por las cuales no expuso más que en los espacios que sus amigos galeristas le habían brindado, fue la desfavorable evolución de un conflicto que ventiló los resentimientos mutuos y puso por escrito los puntos de divergencia. Como ya expliqué, la principal acusación fue su ambición de exponer en el recinto público más prestigiado del México de mediados de siglo XX.

La polémica fue de tal virulencia que se amplió a diversos personajes del medio artístico y obligó a muchos de ellos a tomar partido, incluyendo a prominentes miembros del mercado del arte como Souza e Inés Amor.²⁸⁴ Las estrechas relaciones profesionales que desde décadas atrás existieron entre Inés Amor y la burocracia cultural, y que en buena parte explican la supervivencia inicial de la GAM, así como su éxito posterior, contribuyeron a la derrota del yucateco; en este sentido, fue mayor la independencia de Souza.

Divididos entre las presiones de Carrillo Gil por mantener de su lado a los influyentes personajes que lo habían apoyado hasta ese momento y la postura oficial queregonaba que éste se había excedido en sus pretensiones como pintor, la mayoría de los galeristas, escritores y críticos de arte optaron por el silencio público, sin circular textos al respecto. El vacío alrededor del coleccionista fue la respuesta indirecta, pero contundente, que recibió. Se trató de un hábito de funcionamiento usual en México.²⁸⁵

Una vez pasada la fase más dura Alvar Carrillo Gil tuvo, al menos, una idea más definida de lo que se pensaba acerca de él como artista; aparentemente se mantuvo inalterable y continuó trabajando. Buscó con ímpetu internacionalizarse, impulsado por la crítica favorable que aún recibía de algunos amigos, incluso de allegados influyentes y con reputación de expertos. Tal es el caso de una carta privada enviada por Octavio Paz en 1962, después de recibir los cuadros que Carrillo Gil envió a París en busca de un lugar para exhibirlos:

La serie me ha maravillado. Es un prodigio de pintura, poesía, sensibilidad, imaginación. Es usted un verdadero poeta y un gran pintor de pequeñas obras maestras. Lo digo con entusiasmo pero con lucidez y dándome cuenta de lo que digo. ¡Qué hermoso llegar a la madurez con esa sensibilidad tan joven y con esa seguridad y maestría! Lo envidio (en el peor sentido de la palabra). Le debo, le debemos todos, una gran alegría. Tenía (y tengo) gran afecto por el hombre y profunda estimación por el artista: hoy esa estimación se ha transformado en admiración.²⁸⁶

Es probable que por estar ya prácticamente al final de su trayectoria como pintor, Carrillo Gil no haya buscado la manera de dar a conocer al público tan elogiosos comentarios. Así, a pesar de la motivación que el apoyo epistolar de Octavio Paz podría haberle representado, Carrillo Gil volvió a exponer en México hasta 1965 en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí.²⁸⁷ De esta exhibición sólo se publicó una nota escrita por la única crítica que reseñó todas sus exposiciones, Margarita Nelken,²⁸⁸ aunque en cada una de ellas reiteró que consideraba esas obras como “divertimentos”. Incluso en el recuento anual de Juan García Ponce titulado “La pintura en 1965”, no se mencionó este evento.²⁸⁹ Ante el fracaso, ésta se convirtió en su última exposición.

Luego de una grave crisis de salud,²⁹⁰ cuando las secuelas de su enfermedad le impidieron desempeñar sus actividades con la energía acostumbrada, se refugió en el taller de su casa y pintó con dedicación, como terapia ocupacional. Durante ese interludio, que terminó con una nueva crisis que lo dejó prácticamente paralizado,²⁹¹ declaró: “Yo ya no aspiro a nada en la vida que me pesa un poco [...] Ahora prefiero sentarme ante un cuadro para hacer esas cosas que hago”.²⁹² A pesar de todo, pintar se mantuvo como la última actividad estética de su vida.

Fue durante estas precarias condiciones cuando Siqueiros le organizó un homenaje en la Sala de Arte Público, en 1971, que consistió en una retrospectiva de sus piezas.²⁹³ En realidad, se trató de un acto público de agradecimiento a un amigo con graves problemas de salud y no un tardío reconocimiento al artista.²⁹⁴ Las reseñas que en este contexto se publicaron tienen el común denominador de aseverar, erróneamente, que Carrillo Gil pocas veces había expuesto su trabajo;²⁹⁵ esto refleja no sólo la ignorancia de los periodistas de la época, sino el que ya a inicios de la década de los setenta, y es probable que desde antes,²⁹⁶ se habían olvidado las siete exposiciones montadas entre 1955 y 1965 en la Ciudad de México en galerías tan prestigiadas como la Souza y la GAM.²⁹⁷

Una posdata a la faceta de Carrillo Gil como artista fue la exposición colectiva en la que sólo participaron personajes famosos en su calidad de aficionados a la pintura —Edmundo O’Gorman, Manuel González Galván y Salvador Elizondo, entre otros— con el título *La otra cara de...*²⁹⁸ Es irónico e incluso cruel para Carrillo Gil que su última exposición en vida haya tenido estas características, sin embar-

go, para estas fechas, estaba tan enfermo que difícilmente hubiera podido tomar él mismo la decisión de participar.

Con este anticlimático cierre de su faceta de pintor se constata claramente el fracaso de sus ambiciones artísticas, aspiraciones por las que fue acusado en diversas ocasiones de arremeter contra aquellos que emitieron por escrito una crítica no del todo favorable a su obra o contra aquellos que obstaculizaron la exhibición de su producción en recintos estatales. Así, además de algunos enfrentamientos directos, y muchos indirectos, que protagonizó con personalidades del ámbito cultural en México, llegó incluso a romper con antiguos amigos; éste fue el caso de su ruptura pública con Salas Anzures y Crespo de la Serna, y del distanciamiento con Inés Amor.

Cuando en 1961 Salas Anzures denunció que las críticas de Carrillo Gil a su persona y su trabajo como director de Artes Plásticas, encubrían su enojo por la cancelación de su exposición programada en el Palacio de Bellas Artes,²⁹⁹ Crespo de la Serna publicó, por su parte, que Carrillo Gil lo había involucrado en su pleito contra Salas Anzures porque en un artículo acerca de su pintura hizo explícito que los elogios se debieron a que lo consideraba un aficionado con interesantes y novedosas propuestas, pero nunca un pintor profesional. Si bien es factible que Crespo de la Serna tuviera razón —aunque en los textos a que hace alusión más bien prevalecen la ambigüedad y la cordialidad—,³⁰⁰ Carrillo Gil también tendría otros motivos.³⁰¹

A su vez, Inés Amor le contó a Jorge Alberto Manrique y a Teresa del Conde que los lazos de amistad que los habían unidos por años, prácticamente se rompieron cuando ella no quiso mentir a Carrillo Gil acerca de la valía de su pintura:

Tuvo en su trabajo preferencia sobre todo por el *collage*. En ese campo no logró nada, y por desgracia tampoco lo admitió. Siempre creyó haber hecho cosas que valían la pena; yo nunca pude adularlo como otros lo hicieron, y eso enfrió nuestra amistad.³⁰²

Cabe destacar que la galerista emitió tal evaluación sin explicitar sus criterios. Ella estaba convencida de que no se habían cumplido las grandes expectativas que él abrigaba; según su testimonio, éste reaccionaba con violencia ante las impugnaciones. Es probable que, en parte, esto obedeciera a que Carrillo Gil basó su identidad en su faceta

de pintor más que en la de coleccionista, al menos entre 1955 y 1965. En el contexto de esta polémica, un crítico anónimo que salió en defensa de los trabajos pictóricos de Carrillo Gil, destacó:

No se trata de una obra notable. No es su pintura de las que revolucionan. Tampoco es de las que provocan escándalo. Las pequeñas obras de Carrillo Gil son, en su gran mayoría, muy bellas. Muchos de los pequeños cuadros están magníficamente logrados. El entusiasmo creador, que en él sin duda ha provocado el contacto con el gran arte, ha encontrado una bella realización plástica.³⁰³

El comentario bien intencionado y honesto, sin duda resume la posición de una buena parte de críticos y periodistas de la época que gustaban de la obra del yucateco, aunque no lo consideraran un profesional. Sin embargo, esto no era lo que Carrillo Gil buscaba.

Un elemento que también incidió en la recepción negativa de su pintura fue su insistencia en ensayar técnicas y materiales que se ubicaban fuera del *mainstream* local: experimentó con papel, seda, terciopelo, vidrios para automóviles, cortezas de árboles, plantas marinas, chapopote, arenillas de mármol, etcétera. Sus piezas abstractas y sus *collages* lo pusieron fuera del interés de críticos especializados en la pintura figurativa, en especial de aquellos que fungían como voceros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Aunque de manera tangencial, la pintura de Carrillo Gil participó en otra discusión vigente en aquellos años: si se debían abrir los espacios públicos para exhibir el arte abstracto o no. No sólo hubo controversia sobre si era artista o aficionado, sino también sobre el tipo de pintura que realizó; no obstante, lo que nunca se cuestionó fue su sincero interés por la pintura.

Sus ensayos con diversas técnicas y diferentes materiales no fueron recibidos como una aportación. Incluso, a pesar de que fue, en términos estrictamente cronológicos, uno de los introductores en México de tales opciones creadoras, sus propuestas no tuvieron repercusión en el imaginario artístico local. Por ejemplo, todos los artistas contemporáneos, salvo Siqueiros, ignoraron su pintura, tendencia que continuó hasta finales del siglo XX.³⁰⁴

Es probable que cierta línea teórica que predominó en su trabajo, como las frecuentes citas a Wörringer, Fitzsimmons, Henri Michel, entre otros, haya dificultado su recepción.³⁰⁵ En el México de mediados de siglo muchos agentes de la atmósfera artística calificaron la erudición

que el yucateco desplegó como “esnobismo”.³⁰⁶ Por otra parte, considero que Octavio Paz se equivocó al escribir:

Alvar Carrillo Gil [...] no muestra sus cuadros para obtener la ilusoria consagración de una crítica de ciegos [...]. Y así, con un gesto mitad amistoso, mitad indiferente [...] Carrillo Gil nos enseña sus cuadros. No busca nuestra aprobación sino la alegría de nuestros ojos. Alegría del descubrimiento, alegría del reconocimiento.³⁰⁷

Mayor alegría le hubiera proporcionado obtener el prestigio que consideraba le correspondía como uno de los artistas más importantes de México.

Mucho daño provocó a Carrillo Gil el haber recibido críticas favorables a su pintura, la mayoría de ellas publicadas por amigos bien intencionados, pues le hicieron concebir esperanzas de un éxito público que no se concretó. Más aún, cuando en la prensa se dirimió su polémica contra Salas Anzures, que incluyó a Crespo de la Serna y a la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, Carrillo Gil minimizó el rechazo a su trabajo pictórico, y argumentó que tales descalificaciones sólo eran motivadas por los enojos de esos días y que tomaba mucho más en cuenta las críticas favorables de los años pasados.³⁰⁸ Incluso publicó extractos de una carta que las autoridades del INBA le habían enviado, poco antes de reiniciarse la polémica, en la que se le solicitaba obra para una exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes,³⁰⁹ destacando la contradicción:

Esos mismos señores que hacen una crítica escatológica de mis cosas, ayer las consideraban entre la obra artística más valiosa que se produce en México [...] ¿No es esto para reírse, de la actitud de estos señores? Pero, con imaginable hilaridad, les agradezco sus demoleadoras críticas y también su gentil invitación.

Orgullosa y empecinada prefirió responderse a sí mismo con sus típicas provocaciones: “Con la egolatría y la vanidad que me adornan, yo creo como ellos, que estas obras están entre ‘las más valiosas que se producen en México’”.³¹⁰ No obstante, esta actitud retadora sólo quedó en el discurso, ya que después de esta discusión pública dejó de exhibir sus obras por varios años. Sin embargo, cuando llegó el tiempo de la institucionalización de su colección, dentro del acervo original del MACG, incorporó sus creaciones; consideraba que ese era su sitio.

Las alabanzas fáciles o la crítica ambigua, complaciente, son marcas de operatividad ampliamente practicados en el mundo artístico mexicano de mediados de siglo XX;³¹¹ el fenómeno es evidente cuando se trata de casos semejantes a los de Carrillo Gil, donde siempre está presente el tema de la profesionalidad del pintor y, por tanto, si sus creaciones se pueden considerar arte o no. Por ejemplo, los comentarios sobre la pintura de Ceferino Palencia, por parte de Crespo de la Serna son, en esencia, similares a los que por los mismos años recibió Carrillo Gil:

Ceferino Palencia es un ser proteico. Lo mismo hace una exégesis crítica de los más ilustres maestros de la literatura y del arte en general, que inventa imágenes y construye obras de teatro. Lo mismo nos edifica con sus juicios certeros sobre pintura, escultura y artes menores del mundo, que él mismo predicando [...] con el ejemplo pueda compaginar estas maneras de quehacer intelectual que le personifica, con el ejercicio de una de las ramas de las artes plásticas, [...] la pintura. Estamos frente a un hombre [...] dotado por la naturaleza de dotes extraordinarias para entender y hacer “cosas de arte”.³¹²

Cierto es que Palencia —igual que José Moreno Villa— y Carrillo Gil, antes de exponer en público sus obras, ya participaban en el ámbito de la cultura en México, razón por la que amigos y colegas estuvieron comprometidos para escribir favorablemente. Encontramos la misma complacencia en cuanto a prominentes personajes, en nada ligados al arte pero sí a altas esferas políticas, como por ejemplo el militar Ignacio Beteta —hermano del Secretario de Hacienda durante el sexenio de Miguel Alemán³¹³— de quien se escribieron múltiples reseñas por sus acuarelas como las de Crespo de la Serna³¹⁴ y Palencia,³¹⁵ con lo que se cerró el círculo de las complacencias mutuas.³¹⁶

En el caso de Carrillo Gil, la crítica favorable que recibió entre 1955 y 1958 fomentó su anhelo de consolidar su carrera exponiendo en el Palacio de Bellas Artes. La negativa oficial y la posterior polémica propició una tensión mayor en las ya de por sí inestables relaciones entre el coleccionista y la burocracia estatal. Las consecuencias fueron devastadoras para el yucateco quien no sólo fracasó en su profesionalización como artista, sino también vio menguado el reconocimiento a sus otras facetas: difusor cultural, crítico de arte y, sobre todo, coleccionista.

No obstante, no sólo en México se observaba con suspicacia la conversión de un coleccionista en artista, por la misma época, en Estados Unidos, la recepción de este tipo de acto fue ambigua y contradictoria, al menos en el caso de un coleccionista de arte abstracto norteamericano que resolvió trascender la categoría de pintor aficionado. Al anunciar su determinación, atestiguó la suspicacia con que un artista reaccionó: “frecuentemente un buen coleccionista se pierde por un mal pintor”.³¹⁷

El análisis de los prejuicios preconcebidos, con independencia del tipo de pintura de que se trate, por no profesionales involucrados en la atmósfera artística —tales como coleccionistas, críticos de arte, galeristas, etcétera—, amerita un estudio específico que excede los márgenes de este libro.

NOTAS

- ¹ Desde inicios del siglo XVIII, en Francia, un *connaisseur* se define a partir de la capacidad para juzgar las obras que observa con base en categorías estéticas (Olivier, *Curiex, Amateurs and Connaisseurs, Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, p. 35).
- ² Algunos textos de Carrillo Gil dentro de catálogos de exposiciones son: “Orozco”, 1955, texto del catálogo de la exposición de Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo; y “Nota explicativa”, 1969, texto del catálogo de la exposición *Orozco y la Revolución Mexicana*.
- ³ De entre las realizadas en México se encuentran: *Exposición Nacional Retrospectiva*, 1947, en el Palacio de Bellas Artes; y *Orozco y la Revolución* en 1951, en el Museo Nacional de Historia, con la misma obra, en 1969, expuso en el Centro Cívico Cultural de Cuernavaca, Morelos. En cuanto a exposiciones en el extranjero destacan: la de 1946 en la Habana, Cuba; la exposición itinerante de 1952 a 1953 por Boston, Cambridge, Toronto, Wilmington, Delaware, Detroit, San Francisco, Minneapolis, Cleveland y Los Ángeles, donde facilitó 50 obras; y la del Instituto de Arte McNay de San Antonio, Texas, en 1959, donde prestó más de 25 pinturas y dibujos, al parecer la exhibición compuesta de 50 piezas, giró en torno al tema de la Revolución Mexicana.
- ⁴ Algunos artículos de “México en la cultura”, suplemento cultural de *Novedades*, escritos por Carrillo Gil son: “En memoria de José Clemente Orozco”, 1954; “Orozco, ilustrador y caricaturista”, 1955; “Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco”, 1959; y “Otro mural de Orozco que desaparece”, 1960.

- ⁵ Estrategia: “Para que una cierta relación de fuerzas pueda no sólo mantenerse, sino también acentuarse, estabilizarse, extenderse, es necesario que haya una maniobra” (Foucault, *El discurso del poder*, p. 195).
- ⁶ Las únicas fotografías que conozco de la muestra *Visión de Yucatán* se encuentran publicadas por el INBA en su libro *Memoria de labores. 1954-1958*.
- ⁷ La exposición se montó en el Palacio de Bellas Artes, donde Carrillo Gil anunció la donación de estas piezas al Estado para que formaran parte de un museo de arte maya en Mérida, Yucatán. Este acto fue celebrado por la prensa (Palencia, “Carrillo Gil dona hermosas piezas de arte maya”, p. 6).
- ⁸ También en el Palacio de Bellas Artes se articuló la colección de estampa japonesa antigua *Ukiyo-e*, formada por Carrillo Gil (Tibol, “1956 en las artes plásticas”, p. 6; y Palencia, “La estampa japonesa”, p. 4).
- ⁹ La exposición homenaje *Año de Rembrandt: grabados de Rembrandt, Goya y Orozco* se llevó a cabo en el contexto del homenaje por los 350 años del nacimiento del pintor. Estuvo acompañada por piezas de Goya y Orozco dado que éstos se vinculan a Rembrandt “por la manifestación emotiva, por el vigor de la realización plástica y de la ejecución gráfica” (*Memoria de labores. 1954-1958, op. cit.*, pp. A-172).
- ¹⁰ Como intentó hacerlo fallidamente con Cuevas y de manera certera con Murata al gestionar que Inés Amor los incluyera en su galería (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 126; y Anónimo, “GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas”, p. 6).
- ¹¹ Pintores como Nishizawa, Soriano o los agrupados en el TGP no sostuvieron relaciones personales con Carrillo Gil ni fueron objeto de sus estrategias de difusión.
- ¹² Baekeland distingue entre un coleccionista y alguien que sólo acumula: “Un interés activo se opone a un interés pasivo y crítico. Además, un coleccionista está realmente interesado en sus objetos, éstos les proporcionan placer; es usual que consideren a sus colecciones también como inversión y que les agrade exhibirlas. En cambio, un acumulador puede tener los objetos escondidos y cuando se reencontra con ellos puede sentir cierto desagrado; sus posesiones rara vez tienen un claro significado simbólico y generalmente no buscan exhibirlos” (Baekeland, “Psychological Aspects of Art Collecting”, p. 205).
- ¹³ La prensa registró la presencia del gobernador del estado así como del rector de la universidad (Lizardi, “Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana”, p. 14-A).
- ¹⁴ Suárez, “Siqueiros, 70 años”. Como “Sala Revolución” bautizó Carrillo Gil su galería privada ubicada en el último nivel de un edificio que había construido con la ilusión de dedicarlo a museo; las exposiciones que allí montó, al menos una dedicada a la obra de Orozco y otra a la de Siqueiros, duraron entre dos y tres meses.
- ¹⁵ Catálogos de las exposiciones *Siqueiros. Exposición Retrospectiva. 1911-1967*; y *David Alfaro Siqueiros. Paintings 1935-1967*. Sobre ésta última, contó Inés Amor: “El Center for Inter-American Relations de Nueva York tuvo una exposición de

- Siqueiros bajo la dirección de Stanton Catlin, casi en su totalidad prestada por el doctor Carrillo Gil” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 225).
- ¹⁶ Catálogo de la exposición *José David Alfaro Siqueiros. An Exhibition of Paintings, Drawings and Lithographs*.
- ¹⁷ Constancia del Club Rotario de la Ciudad de México, título de la conferencia “La pintura de J. C. Orozco”, 9 de febrero de 1965. AFCG.
- ¹⁸ Introducción de Justino Fernández en el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*.
- ¹⁹ Después de la exposición de Orozco en El Colegio Nacional, en agosto de 1945, se reunieron Justino Fernández y Orozco para seleccionar los 20 dibujos para el álbum que el pintor había ideado; todas las obras pertenecían a la serie *La verdad*. Justino Fernández cuidó la edición (José Clemente Orozco, *Textos de Orozco*, p. 127).
- ²⁰ Se exhibieron más de 650 obras entre dibujos para murales y pinturas (*ibid.*, pp. 132-133).
- ²¹ En Europa, sobre todo en el siglo XVIII, era una arraigada tradición que ya una centuria después se trasladó a Estados Unidos.
- ²² Carta de Carrillo Gil a Orozco, 22 de diciembre de 1948, AFCG; carta de Orozco a Carrillo Gil, 25 diciembre 1948, anexo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, vol. 2.
- ²³ Entre 1954 y 1958 el INBA sólo adquirió un óleo de Orozco con un valor de \$30,000, de otros artistas compró obra diversa cuyo costo individual fue menor a \$10,000; de hecho, la tendencia fue realizar adquisiciones de gráfica (*Memoria de labores. 1954-1958, op. cit.*, pp. A54-A66).
- ²⁴ *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*
- ²⁵ Explicó Justino Fernández: “El doctor Carrillo Gil me ha encargado la organización y el texto del catálogo de su colección de obras de Orozco para hacer una publicación. La colección es magnífica y el catálogo una buena oportunidad para hacer algo que valga la pena. A Orozco le ha gustado el proyecto y juntos los tres hemos decidido varios aspectos del asunto” (José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 136).
- ²⁶ *Ibid.*, p. 138.
- ²⁷ Sin saber que sería la última vez que estaban juntos, los tres se reunieron en una comida en casa de Carrillo Gil el 27 de agosto de 1949 y el 7 de septiembre Orozco moría. Justino Fernández y el yucateco fueron de los primeros en ser notificados (*ibid.*, pp. 139 y 141).
- ²⁸ El segundo tomo tuvo un tiraje de mil ejemplares; ofrecía también la firma del Dr. Carrillo Gil en cada uno de ellos (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, op. cit.*).
- ²⁹ La búsqueda de distinción puede ser una intención consciente o inconsciente (Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, p. 29).
- ³⁰ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.
- ³¹ Explicó: “Un aporte insignificante, aunque documental, se encuentra en un libro [...] del que esto escribe, libro sin ninguna pretensión filosófica ni magistral, escrito con la sinceridad y sencillez”. Es imprescindible destacar el hecho de que

Carrillo Gil lo consideraba un libro y no un catálogo comentado, cuidándose de aclarar que la información registrada era de tipo “documental”, o sea, de fuentes visibles, no invenciones sin fundamento (Carrillo Gil, “En memoria de José Clemente Orozco”).

³² Justino Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, p. 95; y *Orozco: forma e idea*, p. 32.

³³ En otro texto, en el cual publicó algunos de los ensayos contenidos en el citado catálogo, asume que como sus conocimientos no son suficientes, no se atreve a analizar la obra de Orozco, por lo que sólo va a contar “en un tono menor, casi familiar” anécdotas biográficas y reflexiones personales: “Permítanme referirles brevemente las impresiones generales que de él logré formarme a través de algunos años de conocerle y tratarle, impresiones que he entresacado de un libro dedicado al gran artista y que está por salir al público” (Carrillo Gil, *En memoria del artista J. C. Orozco*).

³⁴ “La vida de los hombres célebres, como lo es el Sr. Orozco (tanto la pública como la privada) son cosas que por mil razones pertenecen ya a la humanidad y no pueden quedar confinadas entre las cuatro paredes de sus casas; tienen que conocerse tarde o temprano: sus pasiones, sus complejos, sus fobias, sus odios, sus amores, sus costumbres, sus prejuicios, sus enfermedades, etc., etc., son elementos necesarios para juzgarlos, para explicar sus reacciones y su obra [...] Me refiero a la investigación seria de la vida de los grandes hombres para conocer la verdad y explicar la influencia de ésta en su vida y en su obra” (*ídem*).

³⁵ Por ejemplo, en el suplemento que se editó a raíz de la muerte de Orozco, Carrillo Gil escribió uno de los textos. En esa ocasión participaron o se reeditaron textos de Fernando Gamboa, Villaurrutia, Cardoza y Aragón, Antonio Rodríguez, Justino Fernández, Siqueiros y Rivera.

³⁶ Fumiko Turu, “Expondrá aquí el pintor japonés Murata”, pp. 1B y 4B; Carrillo Gil, “Presentación”, en *Kishio Murata, 1958*; carta de Kishio Murata a Carrillo Gil, fechada en Tokio el 3 de abril de 1964, mecanuscrito en inglés, AGAM.

³⁷ En la prensa de la época se hizo constar el papel activo que Carrillo Gil desempeñó en la carrera americana de Murata (Anónimo, “GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas”, *op. cit.*, p. 6).

³⁸ En las fichas que Inés Amor elaboraba sobre cada transacción, es evidente el predominio de adquisiciones de piezas de Murata por norteamericanos; pocos casos localicé de compras realizadas por mexicanos o residentes en este país.

³⁹ En octubre de 1947, meses antes de la inauguración de la exposición *Setenta obras recientes de David Alfaro Siqueiros*, el artista delegó en Carrillo Gil la venta de sus cuadros, acordando una comisión de 40% (Carrillo Gil y Siqueiros, “Contrato de compra-venta”, 30 de junio de 1947. ARGM).

⁴⁰ Declaró Inés Amor: “Otra gran exposición, aunque únicamente de grabados, fue la que llevé a cabo en 1952, creo con 100 grabados de Picasso, entre ellos muchos de la serie de *El artista y su modelo*, varias aguatinas de *L'histoire naturelle*, de Buffon, y litografías sueltas como los *Retratos de Pablo y Roma*, casi todos en blanco

y negro. Fue una buena muestra del arte gráfico de Picasso. Para mi gran sorpresa tuvo un éxito resonante de visitantes y ventas. El doctor Carrillo Gil, que me había proporcionado todos los grabados adquiridos ese mismo año en París, se sintió impulsado a seguir comprando obra gráfica no sólo de Picasso sino también de Miró, Zao Wuo-ki, Matisse y la colección estupenda de Braque” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 222).

- ⁴¹ En la relación de exposiciones de la GAM se enlista esta exposición de grabados, objeto de ocho reseñas en la prensa de la época (Romero, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, pp. 326-327).
- ⁴² En el archivo de la GAM existe un listado que lleva por título “Lista de obras pertenecientes a la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil”, con cerca de 80 piezas gráficas de diferentes autores. Cabe señalar que varias de ellas son obras repetidas, lo que me indica que estaban destinadas a la venta. Se incluyen trabajos de Braque, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Villon, etcétera.
- ⁴³ En el documento arriba citado se incluyeron grabados de Rufino Tamayo en cantidades variadas, por ejemplo, se registran cuatro ejemplares de *Comedor de sandías*, seis de *Hombre en la noche* y dos de *Hombre con pájaros*, entre otras.
- ⁴⁴ Los coleccionistas oscilan entre la racionalidad y la pasión; en cada colección ambas coexisten. Por ejemplo, la racionalidad está presente cuando un coleccionista fija el precio de una de sus piezas, sopesando su calidad y rareza. A pesar de la pasión que la obra pueda despertar en ellos no dejan de lado que al incorporar nuevas adquisiciones el valor de la colección aumenta. No se olvidan del arte en su aspecto de inversión financiera (Danet y Katriel, “No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting”, p. 222).
- ⁴⁵ Es probable que Carrillo Gil ya haya comprado piezas aisladas de *Ukiyo-e* antes de ese viaje. “El Dr. Carrillo acaba de llegar [de Japón] [...] Que todos los japoneses impresionadísimos con el Mexican Art. No tienen dinero para comprar. Los pintores de allá son muchos y malos. En industrias populares y estampas antiguas hay maravillas” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 2 de diciembre de 1955. AGAM).
- ⁴⁶ Este conjunto recibió buena crítica (véase Tibol, “1956 en las artes plásticas”, *op. cit.*; y Palencia, “La estampa japonesa”, *op. cit.*).
- ⁴⁷ La estrecha colaboración entre Carrillo Gil y la dueña de la GAM no pasó desapercibida: “Inés Amor [...] ha puesto a disposición del doctor Alvar Carrillo Gil, afortunado viajero y presentador del artista [Murata] [...] el crédito y local de su galería para ofrecer una sensación más de arte contemporáneo universal” (Palencia, “Kishio Murata y Germán Horacio”, p. 4).
- ⁴⁸ Palencia, “Rembrandt... Goya... Orozco...”, p. 4; y Tibol, “1956 en las artes plásticas”, *op. cit.*, p. 6.
- ⁴⁹ En la prensa se reseña una cena organizada por Gaby Carrillo y su esposo a la que asistieron, entre otros, Inés Amor, Susana Gamboa, Andrés y Alfa Henestrosa, Angélica Arenal y Siqueiros, para despedir al matrimonio Carrillo Gil por su próximo viaje a Europa para asistir a la conmemoración del aniversario del nacimiento de Rembrandt (véase Frasquita, columna “Comadres”, en *Hoy*, 21 de julio de 1956, pp. 56-57).

- ⁵⁰ Anónimo, “Su mesa de redacción”, 15 de junio de 1958, p. 2.
- ⁵¹ Adquirió grabados de Picasso tanto para formar un conjunto dentro de su colección como para venderlos vía la GAM. Esto a pesar de que aún existían cuestionamientos por parte de algunos artistas mexicanos y de un sector de la crítica. Por ejemplo, véase a Tibol, “Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa”, p. 4.
- ⁵² *Picasso grabador*, catálogo de la exposición homenaje a los 80 años de Picasso. Carrillo Gil era extremadamente estricto en cuanto a los trámites para el préstamo temporal de sus propiedades artísticas, exigía que el seguro fijara un precio adecuado, que se estipulara la fecha de devolución, el tamaño del catálogo, etcétera.
- ⁵³ Carrillo Gil, “Obra gráfica de Braque”, 1963. Conocedor de su interés por Braque, Paul Westheim le dedicó a Carrillo Gil un artículo titulado “Braque” (pp. 1 y 5).
- ⁵⁴ Escribió Carrillo Gil: “Cuando un escultor tan poderoso como Rodin sabe dibujar [...] lo que hace en este campo suele ser de primera calidad. Sus dibujos y acuarelas están a la altura de su obra esculpida” (“Dibujos y acuarelas de Rodin”, 1962). El mismo Carrillo Gil ofreció a la entonces directora del MUCA, Helen Escobedo, escribir el texto introductorio.
- ⁵⁵ Alfonso Soto Soria hizo el montaje de esta exposición seguramente por petición de Carrillo Gil a quien le gustaba su trabajo como museógrafo en el MUCA. La línea del gusto de Carrillo Gil se explica así: primigenio interés por Orozco, de quien dijo que en algo seguía a Goya, a su vez, Goya ronda a Callot, lo que explica, en parte, su interés por coleccionar al francés.
- ⁵⁶ Carrillo Gil, “Jacques Callot (1592-1635)”, 1963.
- ⁵⁷ Antonio Rodríguez, “Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda”, p. 9.
- ⁵⁸ No fueron 28 piezas la máxima cantidad de *gerzso*s que Carrillo Gil llegó a tener, es factible creer que además de estas piezas exhibidas en 1963, en su bodega tenía otras que no fueron seleccionadas para dicha exposición.
- ⁵⁹ Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”, 1963.
- ⁶⁰ Por ejemplo, durante la exposición del Palacio de Bellas Artes de estampas japonesas, para la cual prestó su colección, Carrillo Gil dictó una conferencia (Anónimo, “Su mesa de redacción”, 15 de abril de 1956, p. 5).
- ⁶¹ En 1954, en la sala “Manuel M. Ponce” del Palacio de Bellas Artes dictó la conferencia “Raíces en el arte de Orozco” (Anónimo, “Panorama de la cultura”, p. 9). Otra conferencia sobre Orozco se llevó a cabo en el Instituto de Arte Marion Koogler McNay (Anónimo, “Art Lecture Set in Spanish”, p. 8).
- ⁶² *Gunther Gerzso*, catálogo de la exposición realizada en Brasil, 1965.
- ⁶³ Carta de Inés Amor a Shinichi Segui, 25 de julio de 1964, original en inglés. AGAM.
- ⁶⁴ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG.
- ⁶⁵ Aquel que [...] interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales. Actúa más frecuente aunque no exclusivamente en el área de difusión [...]

Organiza exposiciones, muestras y conferencias, prepara catálogos y folletos, realiza investigaciones de tendencias, estimula individuos y grupos para la autoexpresión, en fin, tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos (Teixeira, *Diccionario crítico de política: cultura e imaginario*, pp. 50-51).

⁶⁶ “El coleccionismo de arte no es todavía, *per se*, una acción de mecenazgo” (Loeffelholz, “La economía alemana occidental, como mecenas”, p. 35).

⁶⁷ Mecenas: “El término deriva del nombre propio de Mecenas, aristócrata romano de Arezzo [...] Cayo Clinio Mecenas sirvió al emperador Augusto [...] El reino de Augusto marcó uno de los momentos más brillantes de la historia romana [...] Horacio, Virgilio y Ovidio fueron algunos de los nombres protegidos por Augusto mediante la acción estimuladora de Mecenas, que apoyó también la arquitectura [...] Como se comprueba en muchas políticas culturales, también la de Mecenas no era desinteresada: su propósito al estimular el arte y la cultura era glorificar el régimen de Augusto” (Teixeira, *op. cit.*, p. 325).

⁶⁸ El patronazgo tradicional es el de tipo doméstico, en el cual un mecenas mantiene bajo su servicio a un artista por tiempo prolongado; el financiamiento se da a través de alojamiento, manutención, sueldo y regalos. A cambio, el artista produce lo que su mecenas le solicita y, generalmente, éste ejerce un monopolio sobre su producción y sólo con autorización puede vender obra a otros clientes. A este arquetipo se le ha llamado “artista de corte” (Furió, *Sociología del arte*, p. 186). Dentro del panorama mexicano, por ejemplo, un personaje que cumplió con el prototipo de coleccionista-mecenas fue Francisco Iturbe, quien financió por décadas a Manuel Rodríguez Lozano. En el último tercio del siglo XX, Sergio Autrey representó otro ejemplo, ya que, a diferencia de Carrillo Gil, se caracterizó por su disfrute en el ejercicio de labores tradicionales de patronazgo. Son tipos de coleccionismos diferentes (Schneider, “Sergio Autrey: Patron Saint”, pp. 111-112).

⁶⁹ El patrocinio, una de las diferentes formas en que se realiza el patronato, “es propio de una época en la que las obras de arte y de cultura surgen en el mercado como objeto de negocio. Se caracteriza por la oferta de un apoyo inicial a artistas principiantes a cambio, muchas veces, de la propiedad de las obras así producidas (o de parte de ellas) que, por otra parte, no eran encargadas” (Teixeira, *op. cit.*, p. 376).

⁷⁰ Furió, *op. cit.*, p. 186. Sólo pidió a Siqueiros un retrato de su esposa e hija, y a Orozco y Tamayo retratos de su esposa.

⁷¹ Contra la intervención de los mecenas en el proceso creativo se pronunció un artista de la época y calificó de vanidosos a quienes: “creen mejorar la obra del genio con sus consejos, por lo general impertinentes; y a cambio de su colaboración económica más o menos parsimoniosa pretenden compartir el mérito de la realización artística, cuando no se la atribuyen íntegra. No es raro oírles decir: ‘Los artistas no piensan. Yo le di la idea. Yo le sugerí el estilo. Yo le hice corregir tal o cual defecto’” (Leal, *El derecho de la cultura*, pp. 28-29).

⁷² Por ejemplo, a Siqueiros le encargó un cuadro y especificó tanto la técnica como el contenido. Con Gerzso y Cuevas, el coleccionista fue más lejos, pidió que para su siguiente fase creativa se inspiraran en las ruinas históricas yucatecas, en

el caso del primer pintor, y en la obra de Rembrandt y Orozco al dibujante. Incluso a Orozco le sugirió que pintara temáticas alegres, ya que sus últimas obras le parecían exageradamente pesimistas. “Etimológicamente, la palabra ‘patronato’ implica la idea de tutelaje que permea las nociones de protección, pero también de orientación, de imposición de rumbos; la tutela en este sentido caracterizó prácticamente a todas las formas históricas del patronato, inclusive a la contemporánea (la del público como patrón)” (Teixeira, *op. cit.*, pp. 377-378).

⁷³ Furió, *op. cit.*, p. 190. Para Rita Eder y Mirko Lauer, patronazgo y mecenazgo son sinónimos (*Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, p. 66).

⁷⁴ “Los textos contemporáneos de política cultural optan, en su mayoría, por la expresión ‘mecenazgo’, siguiendo quizá la postura de Francia, que tiene gran influencia en el campo de la política cultural y optó por el ‘mecenazgo’ puesto que, en ese país, la palabra ‘patron’ posee una fuerte connotación comercial: ‘patron’ indica al dueño de un bar o de una empresa, mientras ‘mecenaz’ evoca aspiraciones más subjetivas” (Teixeira, *op. cit.*, p. 378).

⁷⁵ A Octavio Paz le publicó un libro en 1956, *Entre la piedra y la flor*, ilustrado con viñetas del propio coleccionista.

⁷⁶ Es probable que el viaje que Siqueiros realizó a Yucatán, a invitación de Carrillo Gil, y que incluyó a sus respectivas esposas, también fuera financiado por el coleccionista (Carrillo Gil, texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, mecanuscrito, [febrero de 1948], 4 p.).

⁷⁷ Carrillo Gil, “La amistad de Orozco”, en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 213-217.

⁷⁸ Sobre Westheim, Inés Amor declaró: “Era uno de los que mejor había captado el arte mexicano de todos los tiempos. Literalmente lo vi en años posteriores dar saltos de júbilo cuando alguna cosa le interesaba [...] El Dr. se lo llevó a Palenque y me contaban que en una ocasión estuvo a punto de matarse desbarrancándose” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 259-260).

⁷⁹ Que en el recorrido también había participado Henestrosa, lo indicó la viuda de Westheim, Mariana Frenk, en entrevista. Henestrosa escribió sobre este u otro viaje que realizó con Carrillo Gil (Sin título, en *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958).

⁸⁰ Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”, *op. cit.*

⁸¹ Carrillo Gil llevó a diversos artistas a Yucatán para que pintaran el paisaje, las ruinas, etcétera, según Carlos García Ponce en entrevista. Estos actos tendrían su equivalente en el encargo que hizo Marte R. Gómez a Rivera para que dibujara la erupción del volcán Parícutín (*Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera. 1886-1957*).

⁸² Fernando Gamboa, Informe del Departamento de Artes Plásticas, AFG, s.f., prueba de imprenta.

⁸³ Anónimo. “Nuestro concurso”, p. 7. Cabe destacar que en la nota periodística no se aclara en qué sentido se utiliza el término “patrocinador” o a qué hace referencia; tal vez sólo indique el préstamo temporal de obras de arte, sin implicar algu-

na otra contribución económica. Ni en el comité de selección ni en el jurado se menciona a Carrillo Gil.

⁸⁴ El número 1, extraordinario, salió a la venta en el bimestre octubre-noviembre de 1953.

⁸⁵ Un patrono regularmente participa con menor cantidad de dinero que un benefactor.

⁸⁶ Miguel Salas Anzures era el director gerente con quien Carrillo Gil sostuvo una agria polémica, lo que tal vez tuvo como repercusión no continuar apoyando la revista. Es probable que hubiera cubierto con antelación a su desencuentro, en 1958, la cuota correspondiente a ese año, por lo que se registra su disociación hasta el año siguiente. Si esto es así, la pregunta es ¿por qué en ese mismo año salen otros patrocinadores y benefactores?

⁸⁷ Sobre este tema véase mi artículo “Lo privado en lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947)”.

⁸⁸ Declaró la galerista: “Acababa de fundarse la Sociedad de Arte Moderno, cuya formación auspicié con el objeto de traer a México la exposición de Pablo Picasso que estaba varada en Nueva York por la guerra. Me había parecido posible traerla aquí siempre y cuando existiera una institución lo suficientemente seria para manejarla. Invité para patrocinarla a personas de la talla de Jorge Enciso, Marte R. Gómez, Raúl Valdés Villareal, Ignacio Bernal, etcétera y quedó instituida como Asociación Civil [...] En muy poco tiempo se reunieron los \$75,000.00, que era lo que costaban en aquel entonces el flete, seguros e instalación de una exposición de esa importancia [...] No recuerdo a cuánto cobramos la entrada, pero sí que en pocas semanas se recuperó el dinero invertido” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 251). En la primera muestra de la citada asociación, la Sra. Inés Amor fungió como directora (véase la entrevista a Fernando Gamboa en Romero Keith, *op. cit.*, p. 56).

⁸⁹ Para los miembros se diseñaron tres modalidades: suscriptor, patrocinador y benefactor. Los artistas estuvieron poco representados, en general contribuyeron empresarios, funcionarios culturales y coleccionistas particulares: María Asúnsolo, Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Justino Fernández, Marte R. Gómez, Pablo Martínez del Río, John MacAndrew, Alfonso Reyes, Miles Beach Riley, Daniel Rubín de la Borbolla, Juan Soriano, Frances Toor, Salvador Toscano, Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle, Xavier Villaurrutia y Alvar Carrillo Gil, entre otros. El presidente fue Jorge Enciso y la secretaria fue Susana Gamboa (folleto editado por la SAM. AFG).

⁹⁰ Fue un intento de importar a México las estructuras institucionales que en Estados Unidos estaban funcionando para reglamentar la participación de los privados en asuntos culturales (Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, t. III, pp. 821-827).

⁹¹ “Yo tenía 16 años cuando se hizo una exposición en la Alameda Central y entonces pintamos tres alumnos de Frida [...] un gran cuadro que se llamó *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*, mostraba a la burguesía, a los militares y al clero, al centro estaba la Virgen de Guadalupe. Este cuadro se exhibió en la Alameda y

entonces los creyentes o fanáticos lo atacaron echándole ácido porque estaba a la intemperie, era en el jardín nuestra exposición [titulada *20 de noviembre*] y entonces se hizo un gran escándalo [...] pasado ese suceso que fue sensacional, el cuadro lo compró el Dr. Carrillo Gil a última hora, cuando empezaba apenas su colección”.

- ⁹² En diversas declaraciones públicas de los años cincuenta, Carrillo Gil dejó constancia de su oposición hacia las relaciones oficiales entre Iglesia-Estado. Su anticlericalismo —elemento presente en su colección a través de algunas piezas de Orozco y Siqueiros, principalmente— lo llevó a denunciar el contubernio que observaba entre ambos sectores; en 1951 dirigió una carta abierta al arzobispo de Yucatán (Carrillo Gil y Amaro Gamboa, “Carta al Sr. Arzobispo”, p. 5, 1952; y Carrillo Gil, “Éste es el gobierno ‘revolucionario’ de Marentes”, 1953, p. 15).
- ⁹³ El rescate de Carrillo Gil fue narrado por su hija, aunque atribuye la autoría de la pieza a Diego Rivera: “Una vez rescató un cuadro enorme de Diego Rivera que atacaba a la religión y estaba [representada] la Virgen de Guadalupe [...] la expusieron no sé donde y los estudiantes pasaron y tiraron huevos y jitomates. No sé cómo hizo mi papá, pero acababa de suceder aquello cuando el cuadro ya estaba en la casa. Después se deshizo de él pero estuvo en la casa un año. Y era una cosa que iba del piso al techo, un cuadro enorme [...] Esto debe haber sido alrededor de 1940 y 1946, en la época en que Rivera pintó el mural del Hotel del Prado [...] Por protegerlo lo compró pero no era cosa que le gustara”.
- ⁹⁴ En febrero de 1948, la familia Carrillo Gil viajó a Mérida en compañía del matrimonio Siqueiros-Arenal; viaje que a pesar de realizarse con fines recreativos y de descanso fue aprovechado por el yucateco para presentar a su amigo a la comunidad universitaria estatal (Carrillo Gil, Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán).
- ⁹⁵ Catálogo de la exposición *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*.
- ⁹⁶ La obra, en gouache/papel, siempre formó parte de la colección Carrillo Gil y ahora pertenece al MACG. No se conservan carteles que documenten que efectivamente se imprimió.
- ⁹⁷ *Diario del Sureste*, Mérida, 25 de marzo 1954; *Diario de Yucatán*, Mérida, 4 de abril de 1954.
- ⁹⁸ Castro Pacheco afirmó que Carrillo Gil costeaba la mayor parte de los gastos que representaban sus diversas actividades de promotoría cultural. Por ejemplo, él cubría casi el total del costo de edición de la revista *Yucatán*, a pesar de que oficialmente la financiaba la Asociación Cívica Yucatán.
- ⁹⁹ Furió, *op. cit.*, p. 183.
- ¹⁰⁰ También a principios de la década de los cincuenta el coleccionista formó la asociación civil Amigos de José Clemente Orozco. Este tipo de fundación privada, enfocada a promover la obra de un pintor, en el contexto de mediados de nuestro siglo, no tenía antecedentes. Dentro del organigrama, Carrillo Gil incluyó a Rivera y Siqueiros y se reservó el puesto de presidente. Testimonio de la Escritura Pública de la Constitución de la Asociación “Amigos de José Clemente Orozco”,

A.C. Libro o volumen 275, Acta núm. 19,295. Notaría núm. 27. Se solicitó el 24 de septiembre de 1952 y se firmó el 1º de octubre de 1952, 8 p. AFCG.

¹⁰¹ Incluso Carrillo Gil realizó varias piezas artísticas con este tema: “Pasé por un agitado periodo espiritual a consecuencia de ciertos acontecimientos políticos de 1952 que me afectaron y creo que muchas de las cosas que entonces pinté llevaban el sello fuerte de las pasiones agitadas de aquellos días” (“Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, 1954).

¹⁰² Marentes asumió la gubernatura el 1º de febrero de 1952, a pesar de las muestras de repudio, acusado de no ser de origen yucateco, se le impuso desde la capital del país; abandonó el cargo el 17 de junio de 1953.

¹⁰³ Una de las últimas fechas que tengo registradas para la Asociación Cívica Yucatán es 1965 (Carrillo Gil y Magaña Mezo, “Entre Cordemex y Torres Mesías ponen a Yucatán en la cruz”, 1965, pp. 5 y 70). Al parecer la revista *Yucatán*, después de muchos años de ausencia, volvió a editarse en 1968, año en que desapareció de manera definitiva (Peniche, *La caricatura en Yucatán*, p. 40).

¹⁰⁴ Octavio Paz, *op. cit.* La edición, con 600 ejemplares, estuvo bajo el cuidado de Carrillo Gil y Luis Correa Sarabia. El tomo contó con siete ilustraciones, incluyendo la portada, de la autoría de Carrillo Gil. El poema es de 1937 y la primera versión la elaboró durante una estancia de varios meses en Yucatán durante la cual le impactó la miseria de los campesinos.

¹⁰⁵ Como parte de su campaña de difusión, Carrillo Gil enviaba sus publicaciones a revistas y periódicos, a la espera de reseñas favorables. Tal fue el caso de este libro (Anónimo, “Su mesa de redacción”, 8 de julio de 1956, *op. cit.*).

¹⁰⁶ En esta edición le auxilió su asistente el Dr. Conrado Magaña; Carrillo Gil seleccionó la parte dedicada a Mérida de las *Relaciones histórico-geográficas de las provincias de Yucatán*, que por aquellos años sólo habían sido publicadas en Madrid en 1898. Una breve mención a la publicación de este libro se encuentra en Anónimo, “Su mesa de redacción”, 12 de mayo de 1957, p. 4.

¹⁰⁷ Otro libro publicado bajo el sello de la Asociación Cívica Yucatán fue el de Max Salazar II, *Testamento del optimista*.

¹⁰⁸ Con Mediz Bolio ocurrió lo mismo que con otras muchas personas: primero una relación cercana y después una grave ruptura. En 1953 Carrillo Gil le organizó un homenaje al poeta y en 1957 la amistad se rompió a raíz de la publicación del libro de Mediz Bolio, *A la sombra de mi ceiba*, donde defendió a su amigo Edward H. Thompson de la acusación de haber robado objetos arqueológicos durante sus excavaciones en el cenote de Chichén Itzá. Ante esto, Carrillo Gil respondió, en 1959, con la publicación de *La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén Itzá*, donde sostuvo y demostró que Thompson había sido un saqueador y que había defraudado la confianza depositada en él.

¹⁰⁹ Carrillo Gil, “Visión de Yucatán”, 1957, p. 7. Por su apoyo, el gobernador fue nombrado miembro del comité de honor (Carrillo Gil, *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, 1963, p. 58). Durante la inauguración, quienes presentaron la exposición fueron el empresario Miguel Barbachano Ponce y por el INBA su director ge-

- neral Miguel Álvarez Acosta. En el catálogo los “reconocimientos” los firmó Carrillo Gil y la “nota preliminar” la escribió Víctor M. Reyes.
- ¹¹⁰ Reyes se desempeñaba hasta esa fecha como Jefe del Departamento de Artes Plásticas; poco después fue reemplazado por Salas Anzures y la provechosa colaboración que había establecido con Carrillo Gil se rompió. En el catálogo se le agradeció a Reyes su participación en la organización.
- ¹¹¹ De entre las 21 personas que auspiciaron la exposición se agradeció a su hermano, Arturo Carrillo Gil, su cercano colaborador Conrado Magaña, y personalidades ligadas a Yucatán como Antonio Mediz Bolio, Carlos Loret de Mola y Víctor Manzanilla Shafer, además de Pablo González Casanova, entre otros.
- ¹¹² Todos ellos recibieron su crédito como miembros del comité organizador no como individuos sino como representantes de sus respectivas instituciones, empresas o asociaciones; así se agradeció al INBA (Miguel Álvarez Acosta), Tele-Producciones S. A. (Manuel Barbachano), GAM (Inés Amor) y Asociación Cívica Yucatán (Alvar Carrillo Gil); participaron también el INAH (Eusebio Dávalos) y el Gobierno del Estado de Yucatán (Víctor Mena Palomo). En el comité de honor también se incluyó al Secretario de Educación Pública José Ángel Ceniceros.
- ¹¹³ La portada del catálogo fue elaborada a partir de un cartel que Siqueiros había realizado para la exposición de noviembre de 1950, en Mérida, titulada *Yucatán visto por los grabadores*; siempre le perteneció a Carrillo Gil. Otra pieza de Siqueiros fue colocada en las primeras páginas de dicho catálogo, con el fin de realzar su importancia: *Chichén Itzá*, 1948; también propiedad del coleccionista.
- ¹¹⁴ Incluso es probable que la ausencia de esa colección se deba a que aún no hubiera sido formada, ya que este evento se realizó en 1957 y fue hasta 1969 que se concretó una exposición, con 65 piezas, en el Museo Nacional de Antropología con la colección Barbachano (*Cerámica maya de la colección Manuel Barbachano Ponce*). La coordinación fue de Graciela R. Cantú y Manuel Carballo, asesoría técnica de Román Piña Chan y museografía de Mario Vázquez. Además de la breve presentación de Barbachano se incluyeron textos del arqueólogo Piña Chan y del poeta Carlos Pellicer.
- ¹¹⁵ Cuatro pinturas de caballete y 27 grabados eran suyos (Carrillo Gil, *Visión de Yucatán*, *op. cit.*).
- ¹¹⁶ Manrique ha explicado que esta situación ya prevalecía en México desde el siglo XIX y “tiene que ver con el hecho de que la nuestra es una sociedad que ha tenido constantes relevos sociales y, en consecuencia, ha carecido de una aristocracia pudiente y culta que en Europa suele ser el prototipo del mecenas y ha carecido también de una burguesía suficientemente asentada” (“El mecenas”, t. 16, p. 2405).
- ¹¹⁷ “Carta del Doctor Alvar Carrillo Gil”, 1949, pp. 5 y 7. Su primer artículo fue: Sin título, columna “Pro y Contra”, 1949, p. 7. La columna concluyó en abril de 1950. Publicó 18 artículos en total.
- ¹¹⁸ “Margarita Nelken: una crítica y su tiempo”, ponencia presentada en el seminario Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas, mecanuscrito, Buenos Aires, IIE-UNAM, octubre de 1999.

- ¹¹⁹ “Algo sobre Jean Dubuffet...”, manuscrito, s.d., 4 p.; Carrillo Gil, “Gorilas del mundo, unidos por el arte de Enrico Baj”, 1965, pp. VIII a XIII.
- ¹²⁰ Para otro caso de congruencia entre coleccionista y artista contemporáneo diferente a Carrillo Gil, aunque no desarrollado en México sino en Estados Unidos, véase Brown, “Notes on the Formation of my Collection”, vol. 7, pp. 40-47.
- ¹²¹ Las prácticas culturales son “actividades relacionadas con la ‘producción cultural’ propiamente dicha” (Teixeira, *op. cit.*, p. 408).
- ¹²² González Mello anotó que Carrillo Gil “se dedicó a la difusión de su propia colección y de dibujantes poco conocidos, casi todos satíricos y, por lo tanto, emparentados a sus ojos con Orozco: Ben Shahn, Grosz, Guttuso, Topolsky y otros” (“Alvar Carrillo Gil, coleccionista”).
- ¹²³ Ségota, “Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal”, p. 328.
- ¹²⁴ Citado por García Canal, *Foucault y el poder*, p. 58.
- ¹²⁵ Una posición radical contra la lógica de participación de la iniciativa privada en cultura la representó Fernando Leal, quien editó un libro con el compendio de sus artículos publicados en *Excelsior* en 1949: *El derecho de la cultura* (*op. cit.*).
- ¹²⁶ El concepto de “verdad” es probable que haya sido la recepción de Heidegger, vía Paul Westheim, ya que el crítico radicado en México participó en cierta moda existencialista de los años cincuenta.
- ¹²⁷ Para Carrillo Gil uno de los elementos a resaltar es la capacidad del artista para luchar por la libertad, la dignidad y los derechos del hombre. Por ejemplo, de Ben Shahn acentúa que “su apasionado amor por el pueblo, por la verdad y la justicia, lo han convertido en un pintor dramáticamente realista, con un sentido polémico indeclinable que no ha hecho concesiones ni al dinero ni a la tiranía” (“Grandes dibujantes contemporáneos: Ben Shahn”, 1956, p. 1); “El artista debe gozar de toda la libertad para realizar su obra” (“Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas”, 1960, p. 6).
- ¹²⁸ Enrico Castelnuovo ha explicado que “la calidad es un concepto inefable” y que quien emplea ese término considera que se aplica de manera independiente del gusto o la percepción del observador, ya que la calidad es “innata en las obras” (*Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, pp. 15-16). Descubrir la “calidad” artística también se considera una capacidad innata del *connoisseur*. Según el comerciante de arte Henri Kammer: “Sentir la calidad de un objeto es tener un sexto sentido” (citado en Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, p. 27).
- ¹²⁹ Sobre el muralismo expresó: “Este gran arte ha provocado la admiración de México y del mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país [...] hay un abismo. Yo no puedo creer que el arte de México deba limitarse a copiar, a imitar o seguir la pintura de la Revolución. Por haber hecho esto [...] el arte mexicano se ha estancado en fórmulas que no tienen la misma resonancia que antes” (Carrillo Gil, “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último”, 1960, p. 7; y “La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crí-

tico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros”, 1960, p. 7). Por sus conocimientos de la historia del arte, Carrillo Gil conocía el caso del impresionismo francés en el que los pintores académicos gozaban del apoyo oficial, mientras que en los rechazados se encontraban los gérmenes de la vanguardia artística. Aunque no menciona estos hechos, sus textos indican que consideraba que un fenómeno similar estaba ocurriendo en México.

¹³⁰ Carrillo Gil no es un caso aislado: “Calidad, término siempre recurrente en el discurso de los conocedores pero nunca perfectamente explicitado [...] Posee un temible poder discriminante” (Castelnuovo, *op. cit.*, p. 14).

¹³¹ Bourdieu, *op. cit.*, p. 32.

¹³² “Respecto al grado de objetividad o de subjetividad de la crítica, puede oscilar desde la subjetividad y parcialidad conscientemente asumida y defendida —Baudelaire afirmaba que la crítica debía ser parcial, apasionada y política— hasta el deseo de valorar la obra con la máxima objetividad posible” (Furió, *op. cit.*, p. 316).

¹³³ El arte pop “quizá parezca extravagante, ‘feo, pedestre o bastardo’ como se le ha llamado [...] extravagante y fuera de razón [...] un arte que tiene muchos detractores [...] y que por otra parte cuenta con el decidido apoyo de importantes dueños de galerías” (Carrillo Gil, “El Pop Art triunfa en la Bienal de Venecia”, núm. 584, 1964, pp. IV a VI).

¹³⁴ Carrillo Gil, “Semiabstracción o semifiguración I”, p. 7; y “Semiabstracción o semifiguración II y último”, pp. 5 y 9, 1960.

¹³⁵ Por ejemplo: Carrillo Gil, “Murales abandonados”, 1949, p. 7; “El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano”, 1950, pp. 7 y 12; “Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta”, 1958, p. 6; “Carta abierta a José Luis Cuevas”, 1960, p. 8.

¹³⁶ Carrillo Gil, “La XXVII Bienal de Venecia”, p. 5. En sus siguientes colaboraciones alternó artículos sobre temas diversos con la publicación de su texto del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, vol. II, que aún no salía a la venta.

¹³⁷ En 1962 el suplemento cultural concluyó en *Novedades* por la renuncia del director y se reubicó en la revista *Siempre!*

¹³⁸ Carrillo Gil, “Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas, 1950-1954*, *op. cit.*

¹³⁹ Su primera columna salía semanalmente, lo que debe haber agobiado a Carrillo Gil. En otros periódicos y revistas la periodicidad de sus contribuciones fue mucho más flexible, ausentándose por meses e incluso por años de acuerdo al ritmo de sus viajes, compromisos, necesidades y hasta enfermedades. En *México en la cultura* sus contribuciones, a pesar de ser esporádicas, tuvieron cierta regularidad al escribir un artículo por mes en sus épocas más estables.

¹⁴⁰ Uno de los últimos textos que publicó fue en 1969: “Nota explicativa”, en *Orozco y la Revolución Mexicana*, *op. cit.*

¹⁴¹ Por ejemplo, escribió sobre los “generales” de Enrico Baj en 1965, después de haberse exhibido con gran escándalo en la Bienal de San Paulo de 1963 y de que fueron censurados en la Bienal de Venecia de 1964 (“Gorilas del mundo, unidos por

- el arte de Enrico Baj”, núm. 610, pp. VIII a XIII). Sobre la polémica y posterior censura de estas piezas véase el texto de Huber, “La exposición Generales: Iconoclastas y censura durante las bienales de São Paulo de 1963 y 1964” (pp. 691-707).
- ¹⁴² Obtenía materiales actualizados en arte debido a su suscripción a revistas internacionales y al contacto permanente con galerías y librerías que le enviaban catálogos y listados de obras recientes, además por sus intermitentes viajes al exterior.
- ¹⁴³ Los museos son para los coleccionistas como iglesias para los cristianos (Baeckeland, *op. cit.*, p. 210).
- ¹⁴⁴ En entrevista con Tibol, originalmente publicada como “Primeros truenos en la tormenta de la bienal”, 25 de mayo de 1958, y reproducida en Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano* (pp. 91-95).
- ¹⁴⁵ Tibol, “De la crítica, los críticos y las artes plásticas”, 23 de febrero de 1958, p. 6.
- ¹⁴⁶ Por ejemplo, en 1954, durante una charla pública que después envió a la prensa, declaró: “Sólo podría explicar mi presencia en este homenaje a la memoria del gran artista José Clemente Orozco con mi admiración sin límites [...] No podría venir naturalmente a hablar de la obra de Orozco, que apenas conozco superficial y fragmentariamente”. Cabe mencionar que cuando afirmó esto ya tenía cinco años escribiendo con regularidad para diferentes medios impresos y no sólo se había ocupado de Orozco, sino también de diversos artistas nacionales e internacionales (Carrillo Gil, “En memoria de José Clemente Orozco”, *op. cit.*).
- ¹⁴⁷ La AICA se fundó en 1949 y es probable que la sección mexicana también se haya creado en esa fecha. Crespo de la Serna escribió que fue él quien invitó a ingresar a Carrillo Gil, prueba de que no había “subestimado muchas de sus opiniones escritas”, tal vez hacia principios de los cincuenta. Además hizo constar que le pidió al yucateco que representara a la AMCA en el congreso de la AICA a celebrarse en Amsterdam, aprovechando que el coleccionista viajaría a esa capital por las mismas fechas (es probable que esto haya ocurrido en 1956 cuando visitó Holanda para una importante conmemoración dedicada a Rembrandt). Carrillo Gil atestiguó que, en parte por la molestia que le generó el hecho de que Crespo de la Serna le hubiera solicitado el pago de cuotas atrasadas, correspondientes a 1957 y 1958, en mayo de 1959 renunció formalmente a dicha asociación con el argumento de que “en los varios años que llevo en este organismo, no he visto que tenga para mí el más insignificante provecho” (Crespo de la Serna, “Dios los cría y ellos se juntan”, p. 10).
- ¹⁴⁸ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, pp. 42-43.
- ¹⁴⁹ Véase Olivier, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁵⁰ “Si entendemos el término como sinónimo de formulación de juicios de valor sobre el arte, como hizo Venturi en un texto clásico sobre el tema, la historia de la crítica se inició con los griegos” (Furió, *op. cit.*, p. 309).
- ¹⁵¹ El historiador del arte no enuncia sus criterios para evaluar. Es probable que la falta de educación formal de Carrillo Gil en el área artística haya sido uno de sus indicadores. “Las actividades del Dr. Carrillo Gil se han extendido a la crítica de arte y ha logrado formarse un criterio de verdadero conocedor, adquirido en sus frecuentes viajes al extranjero, donde ha estudiado especialmente la pintura contem-

poránea, que conoce con amplitud y detalle” (Justino Fernández, “Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil”).

¹⁵² *Ídem.*

¹⁵³ Al finalizar el siglo XX, Tibol calificó la labor del yucateco en el tomo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, como: “Valiosa e insólita aportación que le permitió corregir, en el segundo volumen, una lamentable deficiencia en la historia del arte contemporáneo de México: la labor de Orozco como caricaturista, trabajo pionero que debió esperar treinta años para tener una digna continuación en Sainete, drama y barbarie, exhaustiva muestra de las caricaturas de Orozco que presentó en el MUNAL de la Ciudad de México, en el centenario de su nacimiento como lo que era: una impostergable y necesarísima evaluación de un capítulo polifacético que sólo Alvar Carrillo Gil no había olvidado entonces” (“Mosaico de convergencias entre José Clemente Orozco y Alvar Carrillo Gil”, p. 45).

¹⁵⁴ “En la pagina 81 está atribuida a David Alfaro Siqueiros la caricatura de Luis N. Morones: ‘El ministro agente de Wall Street’ [...] El doctor Carrillo Gil la identificó con ayuda del propio Siqueiros como de José Clemente Orozco. Así figura en el segundo volumen de la colección de obras del gran jalisciense formada por el doctor Alvar Carrillo Gil” (Cardoza y Aragón, “Un siglo de México en caricatura”, p. 6).

¹⁵⁵ La importancia que Carrillo Gil concedía a Westheim se percibe en la dedicatoria que le escribió: “Para el Dr. Westheim con todo el crédito que merece para mi el hombre que sabe del arte mucho más que yo” (*Catálogo de sus pinturas. 1950-1954, op. cit.*). Westheim también hizo deferencias públicas a Carrillo Gil, por ejemplo, le dedicó un artículo en el que se ocupó de uno de los artistas preferidos del coleccionista (“Braque”, *op. cit.*, pp. 1 y 5). Inés Amor constató: “Varias veces corrí con él [Westheim] a casa del doctor Carrillo Gil quien gustaba de mostrarle sus tesoros” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 259).

¹⁵⁶ Mariana Frenk-Westheim explicó que Benítez no sólo fue uno de los más íntimos amigos de Paul Westheim sino que además fue un importante protector y benefactor, ya que fue de los primeros que ofrecieron trabajo al alemán en México, y siempre procuraba recomendarlo en revistas y periódicos. Tal vez la relación de Westheim con Paz haya sido vía la intermediación de Carrillo Gil, quien en 1956 le había reeditado un poemario.

¹⁵⁷ Era conocido el tema de su limitada capacidad económica, lo que le daba otro matiz a la convocatoria: “Westheim demuestra que no sólo se preocupa por sus ensayos, sino que hay algo fuera de él, algo de México que le interesa profundamente [...] eso reafirma su posición vertical y limpia de hombre que ha preferido vivir pobre, pero conforme a sus ideas” (entrevista de Tibol a Pedro Rojas en “Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio ‘Westheim’”, p. 6).

¹⁵⁸ Anónimo, “Se funda el premio Paul Westheim de crítica de arte”, pp. 1 y 7.

¹⁵⁹ Declaración de Pedro Rojas en entrevista con Tibol, “Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio ‘Westheim’”, *op. cit.*

¹⁶⁰ Anónimo, “Se proroga el concurso Paul Westheim”, p. 6.

- ¹⁶¹ Como había pronosticado Raúl Flores: “Para quien lo reciba será un honor saber que lo ha recibido de manos de un honesto y auténtico trabajador de la crítica” (Tibol, “Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio ‘Westheim’”, *op. cit.*), Jorge Alberto Manrique mantiene en su largo currículo el señalamiento de haber recibido ese premio (*México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo*, vol. 2, véase resumen biográfico de colaboradores).
- ¹⁶² “Los dos mejores trabajos, aun cuando de diferente inspiración y tendencias, poseen a su juicio méritos equivalentes, se decidió premiar a ambos por igual. Así, se fundieron en uno sólo el primero y el segundo premios, de modo que el señor Jorge A. Manrique, autor del ensayo “Un cuadro de Juan Soriano: *La madre*”, y la señorita Beatriz de la Fuente, autora del ensayo “José Luis Cuevas”, recibirán cada uno la suma de \$750.00” (Anónimo, “Los resultados del premio Paul Westheim de crítica de arte”, p. 1).
- ¹⁶³ El premio se entregó en las oficinas de la gerencia de *Novedades*, el 14 de agosto de 1958, según un anuncio en el suplemento *México en la cultura, Novedades*, 10 de agosto de 1958, p. 1.
- ¹⁶⁴ Mariana Frenk asume que fue por la precaria economía de Westheim que este premio no tuvo continuidad; no obstante, cabe la posibilidad de que el crítico lo hubiera planeado desde el primer momento como un premio de única emisión. La falta de respuesta monetaria de las instituciones culturales del país, públicas o privadas, queda de manifiesto en esta circunstancia.
- ¹⁶⁵ En consecuencia, cuando personas ajenas al IIE-UNAM sondearon la posibilidad de conseguir a Paul Westheim una plaza como investigador de dicho instituto, Justino Fernández se negó de manera tajante. Es probable que al desdeñarlo Fernández intentara evitar competir con él en el mercado académico mexicano. Más aún, el alemán había anunciado sus planes de escribir un libro sobre Orozco, con lo que hubiera cuestionado de manera directa la hegemonía que Fernández ejercía sobre el tema; de hecho, si hubiera contado con la solvencia económica para enfrascarse en su elaboración, en lugar de escribir innumerables artículos en casi todos los periódicos y revistas de la época, lo hubiera concluido antes de 1963, año en el que murió.
- ¹⁶⁶ Entre los críticos enlistados se encuentran Nelken, Crespo de la Serna y Palencia. Después de la breve referencia a Carrillo Gil se ocupó del doctor Raúl Fournier, citado también en su rol de coleccionista, además de Susana y Fernando Gamboa, Best Maugard y Chucho Reyes (Pepe Romero, “Un momentito”).
- ¹⁶⁷ Tibol, “De la crítica, los críticos y las artes plásticas”, 9 de febrero de 1958, p. 6. Rivera, poco antes de morir, declaró que los únicos capacitados en México para ejercer la crítica eran los mismos pintores; en esto coincidió con Siqueiros. Afirmaba que “la verdadera crítica de arte no existe en nuestro país”, pero reconoció el esfuerzo realizado por algunos escritores y poetas, entre los que menciona a Paz, Villaurrutia, Pellicer, Maples Arce, Fernando Benítez y otros (Tibol. “Son contados los críticos de arte en el mundo y México no tiene uno sólo. Última entrevista con Diego Rivera”, pp. 5 y 10).

- ¹⁶⁸ Tibol, “De la crítica, los críticos y las artes plásticas”, *op. cit.* Siqueiros, entrevistado por Tibol, cuestionó la labor de crítica de arte desempeñada por Paul Westheim, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Anita Brenner, Cardoza y Aragón, Alma Reed, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Crespo de la Serna y Márquez Rodiles; al único que brindó reconocimiento fue a Antonio Rodríguez. A Carrillo Gil ni siquiera lo incluyó en la lista (Tibol, “Siqueiros critica a los críticos de arte”, p. 7).
- ¹⁶⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 262.
- ¹⁷⁰ Venturi, *op. cit.*, p. 28; cursivas del autor.
- ¹⁷¹ Bourdieu, *op. cit.*, p. 49.
- ¹⁷² Por ejemplo, aunque afirmó que el futurismo y el cubismo eran “los dos movimientos más importantes de la pintura moderna”, reconoció que “no podría explicar satisfactoriamente por qué me han impresionado tanto” (Carrillo Gil, “Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, *op. cit.*).
- ¹⁷³ Bourdieu, *op. cit.*, p. 477.
- ¹⁷⁴ Anónimo, “Su mesa de redacción”, 15 de junio de 1958, p. 2. Antonio Rodríguez enlistó tres diferentes roles de Carrillo Gil: coleccionista, pintor y crítico de arte (“Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda”, *op. cit.*, p. 9).
- ¹⁷⁵ Anónimo, “Panorama de la cultura”, *op. cit.*, p. 9.
- ¹⁷⁶ Por lo general, desde los años ochenta a la fecha, sólo se han citado algunos de los textos críticos de Carrillo Gil. Un caso ejemplar es el del listado hemerográfico incluido en el catálogo de una exposición donde se registraron tres artículos dirigidos a Cuevas en el contexto de la discusión pública sobre el arte abstracto, en 1960 (*Ruptura 1952-1965*, cat. de exp., p. 176).
- ¹⁷⁷ González Mello ha dedicado algunos artículos, pioneros, a analizar su actuación en tanto agente cultural.
- ¹⁷⁸ Rodolfo Usigli, “La crítica de arte en México”, p. 3.
- ¹⁷⁹ En un texto publicado originalmente en *México en la cultura*, que días antes había presentado como conferencia, escribió: “La crítica de arte no se ha desarrollado paralelamente al auge de las artes plásticas. Cuando digo crítica de arte, me refiero al escritor profesional y no a los comentaristas sociales y menos aún a los gacetilleros que ¡oh paradoja! tienen más influencia con sus informaciones plenas de ignorancia, amarillistas y siempre interesadas, que los verdaderos críticos” (Sallas Anzures, “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, pp. 5 y 6).
- ¹⁸⁰ Muchos de los que ejercían la crítica en la prensa de la época provenían fundamentalmente de la literatura, como José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Cardoza y Aragón. Sólo personajes como Paul Westheim, Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la Serna y algunos otros, se dedicaron de tiempo completo. De entre los historiadores del arte profesionales, únicamente Justino Fernández ejerció una poderosa influencia a partir de su ejercicio crítico sobre la plástica del siglo XX.

- ¹⁸¹ “Por mi parte me permito recomendar al señor Carrillo [...] escribir sus mal pergeñadas notas contando primero hasta diez y consultando su kilométrica y linda biblioteca” (Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, p. 10).
- ¹⁸² Por ejemplo, Carrillo Gil había escrito un artículo de Guttuso en 1958 (“Grandes dibujantes contemporáneos: Guttuso”, 1958), pero fue hasta 1963 que se montó la exposición *El neohumanismo en el dibujo de Italia, Estados Unidos y México*, donde se exhibió, entre otras, una carpeta con litografías, *La violencia aún existe*, que incluía obras de Renato Guttuso, clasificado por Shifra Goldman como “el más prestigioso de los neorealistas italianos de la posguerra” (Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, p. 103).
- ¹⁸³ Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, 1958, pp. 1 y 11.
- ¹⁸⁴ Carrillo Gil, “Los paisajes abstractos de Aquiles Perilli”, 1961, pp. 7 y 8.
- ¹⁸⁵ El primero de sus ensayos —“Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, op. cit.— fue recibido favorablemente y se le calificó de sincero; fue ampliamente citado por muchos de los críticos que hicieron la reseña de esa su primera exposición (Palencia, “La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil”, p. N-A; Fernández Márquez, “El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil”; Crespo de la Serna, “Por museos y galerías de arte”; y Antonio Rodríguez, “El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor”).
- ¹⁸⁶ “Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, op. cit.
- ¹⁸⁷ Carrillo Gil citó el libro *La pintura como pasatiempo* de Winston Churchill, el conocido primer ministro británico, contemporáneo suyo, que se aficionó a la pintura; confirmó que se identificó con él: “No podría expresar mejor mis propias impresiones, al iniciar mi encuentro casual con la pintura. Ni qué decir que no tenía alguna idea preconcebida sobre cómo y qué pintar; lo primero era adquirir lo necesario, las telas, colores y pinceles, y enfrentarme resueltamente al problema; para todo el que lo ha hecho con espontaneidad, ésta es una experiencia realmente extraordinaria” (*idem*). En ese mismo texto, Carrillo Gil aduce que pintar sólo es un *hobby*, comparándolo con el de un hombre tan importante en la época como lo era Churchill.
- ¹⁸⁸ Por ejemplo, Carrillo Gil aclaró que antes de interesarse por pintar ya había leído sobre teoría, en particular sobre “ejercicios con el color” en el *Diario de Delacroix, Las cartas de Van Gogh* y en *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky.
- ¹⁸⁹ “Hay que tomar en cuenta esa declaración de empedernido coleccionista que tiene, en este caso concreto, más importancia de lo que se cree, ya que entre lo coleccionado figura una enorme riqueza de la pintura de José Clemente Orozco, primera influencia que puede notarse en lo presentado en la primera época” (Palencia. “La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil”, op. cit.).
- ¹⁹⁰ Crespo de la Serna explicó que en su primera exhibición, Carrillo Gil “nos muestra [...] la labor de varios años. Desde los primeros balbuceos infantiles [...] hasta sus emulaciones de un Lionel Feininger, sus variaciones sobre el estilo de Orozco,

- etcétera [y] demuestra haber aprovechado bien su predilección manifiesta por la pintura constructiva moderna” (“Por museos y galerías de arte”, *op. cit.*).
- ¹⁹¹ Carrillo Gil explicó que a los futuristas los vio en la exposición del MOMA de Nueva York en 1949 y en Milán también tuvo acceso a piezas clave de dicho movimiento.
- ¹⁹² Nelken, “La de Carrillo Gil”, 6 de octubre de 1960. Gamboa escribió: “El Dr. Carrillo Gil fue también un pintor excelente, admiraba a Paul Klee y era muy aficionado al estudio de la pintura japonesa al grado de descubrir valores importantes que llegaron a vivir a México, como Kishio Murata a quien invitó a nuestro país donde el artista se asentó” (Gamboa, Carta a Silvia Pandolfi, mecanuscrito, 9 de noviembre de 1989, 6 p. ARGM).
- ¹⁹³ Nelken, para la segunda exposición de Carrillo Gil, reseñó que éste había pasado por fases “neorrealistas”, abstractas y cercanas al movimiento Dada (“La de Carrillo Gil”, 1° de abril de 1957, p. 7B).
- ¹⁹⁴ “Podría decirse que en el doctor Carrillo Gil existe una palpable contradicción entre el apoyo económico que ha dado a los pintores mexicanos prorrealesistas y la intención social; lo mismo que sus frecuentes defensas públicas de la trayectoria estética de los mismos, y la práctica en sus creaciones propias. Mas aún, tal parece —cuando menos por ahora— que las experiencias y posibles enseñanzas no las busca en los centenares de obras que posee, que aloja en su propio hogar, que muestra orgullosamente a todos sus amigos y ha mostrado con frecuencia a la mayor parte de los intelectuales extranjeros especializados en el asunto, sino en las fuentes del arte europeo, emigrado hoy a los Estados Unidos, remodelado hoy también —o recalentado en dicho país” (Rosa Castro, “El caso Carrillo Gil”, pp. 1 y 3; y Anónimo, “Alvar Carrillo Gil (coleccionista)”).
- ¹⁹⁵ Justino Fernández comentó que en las primeras pinturas de Carrillo Gil encontraba: “esa libertad que ‘les fauves’ llevaron a gran altura y un ‘expresionismo’ que mira hacia este o el otro pintor [...] Resonaban los recuerdos más variados de la pintura contemporánea, desde Orozco hasta Matisse, Braque, Léger, Kandinsky y otros muchos más. Y no dejaba de asomar en algunos cuadros la crítica a circunstancias actuales” (“Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil”, *op. cit.*). A su vez, Raquel Tibol clasificó la pintura de Carrillo Gil, junto con la de una gran cantidad de artistas —Enrique Echeverría, Gironella, Héctor Javier, Icaza, Lilia Carrillo, etcétera— como parte de una corriente individualista, de un “formalismo más o menos subjetivo”, y aunque no lo dice claramente, los considera artepuristas y afrancesados (*Historia general de México*, pp. 181-182).
- ¹⁹⁶ Sólo al principio de su trayectoria como pintor, Carrillo Gil reconoció que sus obras oscilaban entre “un trasnochado cubismo, un futurismo ya pretérito y un abstraccionismo indeciso”, y se justificó afirmando que: “todo en una confusión tan extraña como la del mundo de ahora” (“Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954, op. cit.*).
- ¹⁹⁷ Cuando en 1949 Carrillo Gil escribió sobre los premios del Instituto Carnegie, está convencido que el arte moderno norteamericano no es de primer nivel. A través de este texto hace evidente que aún no conoce el expresionismo abstracto. Sobre el

traslado de la llamada capital del arte occidental, de Europa a Estados Unidos, escribió hasta 1964 (“Arte moderno en Estados Unidos”, 1949, p. 5; y “¿Decadencia del arte francés?”, 1964, p. xvi).

¹⁹⁸ “El *collage* es una técnica que se vuelve a practicar mucho desde 1960, fundamentalmente debido a la influencia de los grandes *gouaches* recortados y colados que Matisse realizó al final de su carrera —expuestos en 1953 y después en el museo de Artes Decorativas de París, desde 1961—” (*Diccionario Larousse de la pintura*, t. 1, p. 380).

¹⁹⁹ Rosa Castro, *op. cit.*

²⁰⁰ Westheim incluso lo comparó con uno de los pintores consagrados de la época. En una de las exposiciones de Carrillo Gil escribió: “uno de los cuadros lleva una dedicatoria a Paul Klee. Pero Carrillo Gil no pinta ‘como Klee’; es creador, como lo era Klee” (“La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros”, p. 7; y Nelken, “Homenaje a Chagall”).

²⁰¹ González Tejada, “Alvar Carrillo Gil”, 15 de octubre, 1960; Rosa Castro, *op. cit.*; y Anónimo, “Alvar Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.*.

²⁰² “Familiarizado con todas las finalidades y propósitos que imprimen su sello al arte de este nuestro siglo xx, Carrillo Gil siente una y otra vez la imperiosa necesidad de comprender y de probar, él mismo, de qué manera la vivencia se volvió en cada caso forma, figura, obra” (Westheim, “Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano”, p. 6).

²⁰³ Justino Fernández, “Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil”, *op. cit.*; y “Un artista y coleccionista”.

²⁰⁴ Palencia, “Sin título”, p. 7.

²⁰⁵ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239; cursivas mías.

²⁰⁶ Venturi, *op. cit.*, p. 263. Carrillo Gil afirmó que conoció a los Goncourt en “Toulouse-Lautrec”, 1964, pp. iv-xii.

²⁰⁷ Westheim, “El arte como placer espiritual. Con motivo de la exposición Alvar Carrillo Gil”, p. 6.

²⁰⁸ Carrillo Gil, “Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, *op. cit.*

²⁰⁹ En la GAM, Carrillo Gil tuvo su primera y segunda exposición individual en 1955 y 1957, respectivamente; en la segunda ya presentó *collages*. Dos años después, en enero de 1959, expuso más *collages* con el título de *Texturas vegetales* y en octubre de 1960 desplegó su última exposición en ese recinto.

²¹⁰ Carrillo Gil presentó tres exposiciones individuales en la Galería Souza: *Vigencia del pequeño formato*, inaugurada el 7 de agosto de 1958; *Presencia del espacio*, el 22 de octubre de 1959; y *Pastas y graffitis*, el 19 de mayo de 1960.

²¹¹ Carrillo Gil participó en dos exposiciones colectivas en la galería Souza en el mes de octubre de 1959 y el 28 de abril de 1960. Cuando Souza expuso en la Galería del Centro Deportivo Israelita, el 30 de junio de 1960, una selección de su colección personal de arte, incluyó obras de Carrillo Gil (Romero Keith, *op. cit.*, pp. 110-112).

²¹² Socorro García, “La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte”, p. 6. Sobre la labor de Souza como galerista, dictó la señora Amor: “Toño

- [Souza] tuvo menos importancia que Juan Martín, porque mariposeaba con todo, lo mismo exhibía cosas muy buenas que muy malas, y aunque movió mucho el ambiente, el efecto era ‘revuelto’” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 218).
- ²¹³ Gracias a una invitación de Susana Gamboa, que dirigía el Instituto Mexicano Israeli, Carrillo Gil expuso en dicho espacio en 1965, donde presentó 25 *collages* como homenaje a Chagall (Carrillo Gil, “La imitación como homenaje”, 1965, p. XVIII).
- ²¹⁴ ¿Carrillo Gil contrató a Gamboa para llevar sus piezas y gestionar una exposición? lo más probable es que todos los gastos correrían por cuenta de Carrillo Gil, aunque no tengo pruebas de que esto incluyera honorarios para Gamboa. El curador escribió al respecto: “Me honra mucho informar a ustedes que yo le organicé al Dr. Carrillo Gil, en 1962, la exposición que se realizó en París, en una muy conocida galería, y que la crítica francesa lo trató muy favorablemente” (Gamboa, Carta a Silvia Pandolfi, mecanuscrito, 9 de noviembre de 1989, 6 p. ARGM).
- ²¹⁵ En una carta dirigida a Carrillo Gil, Paz escribió: “Hasta ayer pude ver (estaban en la aduana) los cuadros de la colección *Marea baja de Yucatán*. La llevó Fernando Gamboa a la casa. Tengo la seguridad de que alguna galería sería (todavía no sé cuál: hay varias en perspectiva) podrá realizar la exposición” (fecha en París, 9 de abril de 1962. AFCG).
- ²¹⁶ Una muestra de Carrillo Gil estuvo en la Escuela de Bellas Artes, en Mérida, aunque no se registró el año (González Ángulo, “Alvar Carrillo Gil, su obra y la de sus amigos en el MACAY sólo para espectadores deslumbrados”).
- ²¹⁷ Dos exposiciones individuales: una organizada probablemente en noviembre de 1955, por el Hospital Infantil de México y la Sociedad de Médicos Artistas; otra montada en la Galería del Médico, local de la Prensa Médica Mexicana, en el contexto de la Primera Conferencia Latinoamericana de Escuelas de Medicina, septiembre de 1957. AFCG.
- ²¹⁸ Carrillo Gil expuso 59 obras en el Instituto de Arte McNay, entre pinturas y *collages* (véanse Anónimo, Sin título, en *San Antonio Express; Boletín de Artes Visuales*, junio a septiembre de 1958, núm. 3, Unión Panamericana, Washington DC; Ashford. “Exposición de obras pictóricas del Dr. Alvar Carrillo Gil”. El original fue publicado en el *San Antonio Express and News*, 15 de junio de 1958, p. 5). Un recorte pequeño de periódico, sin datos, hace referencia a otra exhibición en el Instituto McNay de Arte, compuesta por 20 *collages* de Raymond Barnhart, de los que dice que las composiciones son menos inspiradas que las del yucateco. Con la letra de Carrillo Gil dice: “agosto de 1959, 1 año después de la exposición”. Es obvio que el placer del contenido se suma a la sorpresa de que a un año del evento, alguien todavía la recuerde y la tome como punto de referencia. AFCG.
- ²¹⁹ Geraldo Ferras, catálogo de la exposición “Alvar Carrillo Gil”.
- ²²⁰ En cuanto a otras exhibiciones individuales, en el *currículum vitae* que Carrillo Gil acostumbraba entregar a la prensa, se registró: “Ha expuesto en The Art Center, Tucson, Arizona, en 1958; en la Galería Martín Schweig, St. Louis Missouri, en 1958; en Pensacola Art Center, en 1959” (Anónimo, “La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos”, p. 6).

- ²²¹ Carrillo Gil participó en la exposición colectiva montada en París, de junio a julio de 1962, y otra en Belgrado, entre septiembre y octubre de 1963 (véanse los catálogos *Le relief y Slikari Latinske Amerike*). En una entrevista, Carrillo Gil mencionó que en Roma y Milán también se habían expuesto sus trabajos pero que no había logrado localizar información que lo documentara (Pérez Vizcaíno, “Arte y medicina”, 1 p.).
- ²²² Primero Siqueiros concedió una entrevista a Rosa Castro para hablar de la pintura de Carrillo Gil y años después escribió una presentación para la exposición que él mismo le organizó (Rosa Castro, *op. cit.*; y Siqueiros, “Presentación” en *Alvar Carrillo Gil. Exposición Homenaje*).
- ²²³ Un catálogo fue integrado por textos de los citados autores, más otro de Antonio Souza. La exposición *Vigencia del pequeño formato* fue montada en la galería Souza en agosto de 1958.
- ²²⁴ Este artículo reproduce varios párrafos de un artículo muy favorable sobre la pintura de Carrillo Gil publicado en el *San Antonio Express and News*, de la autoría de Gerald Ashford, al que presenta como “el más autorizado crítico de arte de aquella ciudad”.
- ²²⁵ En el archivo de la GAM, de 22 piezas de Carrillo Gil enlistadas, 12 se vendieron; eran objetos realizados entre 1953 y 1960. En un documento —Carta de Inés Amor a Katherine Ordway, 22 de abril de 1957— la galerista hizo una anotación manuscrita para registrar la venta de tres *collages* de Carrillo Gil. AGAM.
- ²²⁶ Por ejemplo, a Westheim le regaló dos pinturas, mismas que heredó su viuda: *Pintor oculto*, 1954, óleo / tela, 20 x 30; e *Ikebana*, 1961, óleo / tela, 29 x 35 cm.
- ²²⁷ Aficionado: “Que cultiva algún arte, sin tenerlo por oficio” (Alonso, *Enciclopedia del idioma*, t. 1, p. 148).
- ²²⁸ “Nota explicativa”, *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954, op. cit.*
- ²²⁹ Los binomios galerista-coleccionista, artista-coleccionista, crítico de arte-coleccionista, funcionario cultural-coleccionista son comunes en el ámbito artístico, lo que no es frecuente es un coleccionista que escriba sobre arte, pinte y realice gestiones de promotoría cultural.
- ²³⁰ Al parecer, en 1955, su amigo el doctor Federico Gómez le organizó en el Hospital Infantil de México, que él dirigía, y en colaboración con la Sociedad de Médicos Artistas, una exposición dentro del ciclo “Artes plásticas de médicos aficionados”. Dos años después el calificativo de “aficionado” fue transmutado por dos citas textuales de la crítica que su pintura había recibido: una de Westheim donde lo declaró “un nuevo valor” de la pintura mexicana; y otra de Ceferino Palencia quien destacó la belleza de sus piezas. En esta última exhibición —organizada por la Prensa Médica Mexicana en la Galería del Médico— al menos por la invitación que se imprimió, se presenta a un pintor profesional, con listado de obras incluida.
- ²³¹ En un ensayo posterior, dedicado al arte abstracto, Carrillo Gil realizó parte del análisis estético a partir de su experiencia y conocimientos de médico. Él mismo explicó que observó placas microscópicas de la anatomía humana y de la microbiología, primero con fines científicos y después con “preocupación estética” y se

- encontró con varias sorpresas: “Tienen tales coincidencias y similitudes con las producciones de arte abstracto, que uno hace la suposición de que los artistas se han inspirado en estas visiones de la anatomía microscópica” (conferencia “Lo natural en el arte abstracto”, mecanuscrito, septiembre de 1963, 9 p. AFCG).
- ²³² Palencia, “La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil”, *op. cit.*; y Fernando Benítez, “Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable”, p. 6.
- ²³³ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, s.d., 20 p. AFCG.
- ²³⁴ Entre los asistentes a la inauguración de su primer muestra la prensa mencionó a Fernando Benítez, director de *México en la cultura*, al pintor Alfonso Michel, a Pablo Fernández Márquez, quien llevaba la columna “Panorama de las artes plásticas” en el suplemento de *El Nacional*, y al funcionario Víctor M. Reyes, entre otros (Anónimo, “En la Galería de Arte Mexicano la exposición de Alvar Carrillo Gil”).
- ²³⁵ Helen Escobedo contó en entrevista que Carrillo Gil le mostró sus trabajos en su calidad de directora del MUCA: “Me di cuenta de que sabía pintar, es decir, técnicamente estaba muy preparado, lo que pasa es que no encontraba yo línea [...] bien construidos los cuadros, mucho sentido del color [pero] no sabía quien era Carrillo Gil, o sea, no pintaba él ya como un personaje propio, era demasiada obvia la influencia. Yo ni me hubiera atrevido [a decir esto]. Cuando te enseñan [sus trabajos] esperan alguna respuesta y, o no dices nada, o mueves afirmativamente la cabeza”. Pregunta: ¿y tú que hiciste? “Moví la cabeza, necesitaba yo su colección [para exhibirla]”.
- ²³⁶ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 257.
- ²³⁷ La necesidad de pertenencia, tanto al sector de los críticos como al grupo de los artistas, le dictaría a Carrillo Gil esos títulos. Dos de estas imágenes ilustran el artículo de Fernández Márquez. “El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil”, *op. cit.*
- ²³⁸ Debe destacarse que es posible que en su positiva reseña de la exposición de Carrillo Gil, en Ceferino Palencia haya influido su condición dual de pintor y crítico, semejante en algún grado a la de Carrillo Gil (“La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil”, *op. cit.*). En otro texto se refirió a él como “el bonísimo pintor Carrillo Gil” (“Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente”, p. 6).
- ²³⁹ En la columna “Cuándo y dónde”, firmada con el seudónimo de Pukc, se reseñó la exposición de Carrillo Gil en la GAM: “Carrillo Gil es ya un pintor de sensibilidad, por el que sentimos respeto y admiración”.
- ²⁴⁰ Crespo de la Serna, “Por museos y galerías de arte”, *op. cit.*
- ²⁴¹ Nelken, “La de Carrillo Gil”, 27 de julio, 1955, p. 5B.
- ²⁴² Fernández Márquez, al reseñar su primera exposición, escribió que si siguiera “cierta disciplina didáctica y desligándose de atracciones demasiado notorias, que él mismo señala, es indudable que adquiriría un estilo determinado y fuertemente personal. Pero entonces esta actividad suya pasaría los límites del ‘hobby’ [...] Y es mejor que quede así” (“El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil”, *op. cit.*). En otro texto confirma esta apreciación de la obra de Carrillo Gil (“La pintura ‘hobby’ de un gran coleccionista”, pp. 21-22).

- ²⁴³ Icaza Jr., “Pinceladas”, pp. 43-45. Las mayúsculas son del autor. En la carpeta que Carrillo Gil elaboró con los recortes de las críticas que su pintura había recibido, enmarcó con colores el párrafo arriba citado y escribió: “Ojo”. AFCG.
- ²⁴⁴ El crítico Antonio Rodríguez destacó la impericia de Carrillo Gil como dibujante como una de las razones por las cuales éste se refugió en el arte abstracto, algo que Siqueiros había apuntado un año antes, aunque admite que esta elección es mucho más que una solución a un problema (“El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor”, *op. cit.*).
- ²⁴⁵ Es probable que Carrillo Gil no adquiriera piezas de Schwitters, aunque circulaban en el mercado, por sus elevados precios. He aquí su testimonio: “Aquí en México tuvimos la oportunidad hace un año de admirar dos pequeñas obras de este artista en la galería de Antonio Souza, una de 15 x 15 cm y otra de 18 x 20 cm poco más o menos, que fueron vendidas a extranjeros según recuerdo en \$22,000 y \$26 000, respectivamente, precios increíbles por el tamaño de aquellas obras que, por otra parte, eran de una exquisita calidad artística” (Carrillo Gil, “Kurt Schwitters”, 1960, pp. 6 y 8).
- ²⁴⁶ “La orientación que manifiesta [Dubuffet] hacia las texturas naturales —muros viejos, carriles, chatarra y desechos diversos— lo llevan a componer extraños paisajes ‘del metal’ o ‘texturologías’ puras, monocromáticas y densas, con una saturante proximidad a la materia —*Suelos y terrenos*, 1952; *Pastas batidas*, 1953—, en las que se imprimen signos rudimentarios, huellas de una presencia humana balbuciente pero ya tenaz; las conmovedoras *Pequeñas estatuas de la vida precaria* en 1954 —en las que intervienen la escoria, los restos de esponja, el periódico viejo, el tampón Jex 7— y que desvelan una búsqueda análoga, de la misma forma que los ‘aglomerados de huellas’ —a partir de *Pequeños cuadros de alas de mariposa*, en 1953—” (*Diccionario Larousse de la pintura*, t. 1, pp. 534 y 724). Carrillo Gil escribió un texto sobre este pintor, véase “Algo sobre Jean Dubuffet...”, mecanuscrito, s.f., 4 p. AFCG.
- ²⁴⁷ Al reseñar lo que consideraba los mejores logros de Carrillo Gil hasta ese momento, calificando algunas piezas de “novedosas y hasta revolucionarias”, manifestó que si bien “no se puede prever lo que aún pueda alcanzar en el porvenir [...] lo realizado es suficiente para ver en él a un verdadero poeta” (Justino Fernández. “Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil”, *op. cit.*).
- ²⁴⁸ Westheim, “Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano”, *op. cit.*
- ²⁴⁹ La referencia titulada “Cosas del collage de ayer y de hoy” fue ilustrada por medio de diapositivas y se impartió el 20 de abril de 1957 (Duhalt, “La exposición de Alvar Carrillo”; y Anónimo, “Exposiciones”, p. 11).
- ²⁵⁰ Sobre este crítico, Inés Amor comentó: “Fue tierno, amable, quizá en demasía. No llegó a ser implacable, como creo que todo crítico debe ser. Su bondad innata lo hacía escribir con menos dureza de lo que algunos artistas hubieran requerido” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 256).
- ²⁵¹ En un primer artículo enfatizó las influencias de Carrillo Gil, pero en las obras de su segunda exposición encontró que ya “hay mucho, muchísimo, de su modo de sentir y de apreciar el arte”. Es importante mencionar que aquellos artículos

que se publicaron sobre su pintura en la Ciudad de México, y que le complacieron, Carrillo Gil gestionó su republicación en los periódicos yucatecos, en particular en el *Diario del Sureste* (Palencia, “El bello y difícil arte de Carrillo Gil”. Publicado por segunda vez, con el mismo título, en el suplemento dominical del *Diario del Sureste* el 14 de abril de 1957, p. 5.

- ²⁵² Crespo de la Serna, “Por museos y galerías de arte”, *op. cit.*
- ²⁵³ Nelken, “La de Carrillo Gil”, 1° de abril de 1957, *op. cit.*
- ²⁵⁴ “Pablo Fernández Márquez, en su artículo dominguero de *El Nacional* era muy buscado” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 256).
- ²⁵⁵ Este autor, quien en la primera exposición consideró a Carrillo Gil como un aficionado, al escribir acerca de la segunda exposición, sólo dos años después, recapacitó: “Considerando ya sus pinturas como las de un profesional, hay también motivos de elogios para ellas. Motivos muy firmes de elogio y, como es natural, igualmente de anotarle sus defectos. Y de manera más exigente que cuando se consideraba su obra solamente como la de un aficionado. Cuando se la consideraba como el resultado de un deseo de descanso en la vida de un hombre de ciencia y de negocios” (Fernández Márquez, “Un salón de acuarelistas”, p. 15).
- ²⁵⁶ Westheim. “La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros”, *op. cit.*
- ²⁵⁷ Nótese la elegante solución de Paz: “En un mundo de pintores profesionales como el nuestro, Carrillo Gil es un ‘aficionado’. Es decir, un hombre para el que la pintura es una pasión, una devoción, y no una carrera burocrática o comercial. Para Carrillo Gil —como para todo artista verdadero— primero es la devoción y luego la obligación. Su obra tiene la perfección de aquello que se hace por el puro goce de hacer” (texto incluido en el catálogo *Vigencia del pequeño formato*, *op. cit.*). Según Palencia, “Es el pintor en esta oportunidad. No hay por que recordar ahora al hombre de ciencia” (Sin título, *op. cit.*).
- ²⁵⁸ A diferencia de los demás, esta autora lo que se pregunta es si Carrillo Gil logrará continuar su camino experimental y, con ello, evitará caer en la monotonía; para ella, éste es un pintor consumado: “Lo que hace pintor a Carrillo Gil es su sinceridad, la espontánea libertad con que su sensibilidad se impone al color y a los materiales para convertirse en imagen concreta en el expresivo lenguaje del ritmo de formas, texturas de colores” (Foncerrada, “La alegría de pintar”, pp. 6 y 11).
- ²⁵⁹ Henestrosa declaró que: Carrillo Gil es “...un pintor como no hay otro en México, de estilo y de inspiración personalísima. Un pintor que quizá no guste a los grandes artistas mexicanos y a sus epígonos” (Sin título, *op. cit.*).
- ²⁶⁰ Nelken encuentra en las pequeñas obras la influencia de las flores de Odilón Redón y de la estampa oriental y las reseña positivamente (“La de Carrillo Gil”, 12 de agosto, 1958).
- ²⁶¹ Antonio Rodríguez, “El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor”, *op. cit.*; el artículo fue publicado también en el suplemento cultural del *Diario del Sureste*, el 31 de agosto de 1958.
- ²⁶² Anónimo, “Exposición de pinturas de Carrillo Gil”, pp. 29 y 32.

- ²⁶³ La solicitud inicial de Carrillo Gil era que *El mundo misterioso de la basura* sería destinado al Palacio y la otra parte *Texturas vegetales* a la GAM. Al parecer, las autoridades aceptaron incluir ambas en el recinto oficial, por lo que se desechó la idea de dos exposiciones paralelas.
- ²⁶⁴ Carrillo Gil en un artículo aclaró que ni siquiera le propusieron el préstamo de obras selectas de su colección, piezas que además ya se había llevado Gamboa para el Feria Universal de Bruselas, celebrada también en ese año (“Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*; y “El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil”, p. 6).
- ²⁶⁵ Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *idem*.
- ²⁶⁶ En la redacción de la invitación se aclaraba que invitaban el INBA y la GAM. Se programó la inauguración para el 28 de abril de 1958 y la museografía correría a cargo de Jesús Talavera (*idem*).
- ²⁶⁷ En dicha carta le ofrecieron que expusiera en septiembre, en un nuevo espacio: la “Sala de Arte Popular”, para “expositores mexicanos” (*idem*). La remodelación efectivamente se llevó a cabo durante 1958 y se realizó para crear el Museo Nacional de Arte Moderno. Ésta fue una de las transformaciones en el Palacio de Bellas Artes: en 1934 se había inaugurado como sala de exposiciones, ocupando la “Sala Nacional” y todo el piso superior, y en 1947 se transformó en el Museo Nacional de Artes Plásticas (*Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, pp. 28-29). En la decisión política de cancelar la exposición seguramente influyó la sustitución de Víctor M. Reyes por Salas Anzures en el poderoso Departamento de Artes Plásticas, ocurrido pocos meses antes.
- ²⁶⁸ Este fue un mecanismo que se aplicó en diversas ocasiones, sin importar de qué funcionarios se tratara. El procedimiento fue similar: cancelar una exposición por diversas razones que no debían hacerse explícitas, sino que serían encubiertas con cualquier tipo de justificación menor e incluso con mentiras. Por ejemplo, cuando el director del INBA quería prohibir una exposición en el Palacio de Bellas Artes por no estar de acuerdo con un cuadro que se exhibiría, de la autoría de Orozco o Rivera, se utilizó el mismo argumento que para evitar exponer la obra de Carrillo Gil: remodelación de las salas (Olvera, “Datos biográficos”, p. 122).
- ²⁶⁹ La exhibición fue en el McNay Art Institute de San Antonio, Texas, en mayo de 1958 (Carrillo Gil, “El misterioso mundo de la basura”, mecanuscrito, enero de 1959, 6 p., AFCG; Anónimo, “La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos”, *op. cit.*; y véase la ficha de Carrillo Gil en la *Enciclopedia yucatense*, sección Historia de las Artes Plásticas, pp. 367-370).
- ²⁷⁰ Probablemente como muestra de solidaridad a Carrillo Gil escribieron reseñas Palencia, Crespo de la Serna, Nelken, y un buen amigo del coleccionista, Fernando Benítez (Nelken, “La de Carrillo Gil”, 22 de enero de 1959; Benítez, *op. cit.*; y Romero Keith, *op. cit.*, pp. 358-359).
- ²⁷¹ Carrillo Gil reaccionó emotivamente y eso le enorgulleció, no pretendió protestar con frialdad, estaba enojado y quería que todos lo supieran. Además, es evidente que contaba con el apoyo del director del suplemento *México en la cultura* y por ello con espacio suficiente para dar a conocer su versión.

- ²⁷² Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*
- ²⁷³ En uno de los textos que publicó sobre esta polémica, Carrillo Gil aclaró que piezas fundamentales de su colección fueron seleccionadas por Fernando Gamboa para exhibirlas en la Feria Internacional de Bruselas “...donde creo que están haciendo mejor papel del que harían en la opaca bienal del Director del INBA” (“El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil”, *op. cit.*).
- ²⁷⁴ Resistencia entendida en tanto “capacidad de todo sujeto de enfrentar el ejercicio del poder, de intentar salirse del juego, de escabullirse o de hacerle trampas al poder” (García Canal, *op. cit.*, p. 42).
- ²⁷⁵ Luhmann ha explicado que si se pierde una batalla individual se “debe luchar para mantener la fachada de su poder”, y considero que eso sucedió con las exposiciones pospolémica que todavía presentó Carrillo Gil (*Poder*, p. 38).
- ²⁷⁶ Nelken. “La de Carrillo Gil”, 30 de mayo y 6 de octubre, 1960. A decir de Diana Briuolo, es posible que la crítica de arte, con necesidades económicas apremiantes, haya continuado con la reseña de las exposiciones de Carrillo Gil de la misma manera que de todos los eventos de este tipo en la época. Entre más textos publicados, mayor remuneración monetaria.
- ²⁷⁷ González Tejada, “Alvar Carrillo Gil”, 24 de octubre, 1959, p. 52; 4 de junio, 1960; y 15 de octubre, 1960.
- ²⁷⁸ Exposición inaugurada el 1º octubre de 59, en *Boletín de Artes Visuales*, mayo-diciembre de 1959, núm. 5. AFCG.
- ²⁷⁹ En 1953 Dubuffet realizó una serie que tituló *Pastas batidas*. Un estudio comparativo podría especificar qué tipo de cercanía existe entre esa serie y las obras presentadas en 1960 por Carrillo Gil en la Galería de Souza. En cuanto a los *collages* de la exposición de 1959, *Texturas vegetales*, es posible que también estuvieran inspirados en los trabajos de Dubuffet, quien en la primera mitad de los cincuenta trabajó con polvo de hojas (*Diccionario Larousse de la pintura*, t. 1, p. 534).
- ²⁸⁰ Souza, “El Dr. Alvar Carrillo Gil o el caminante del mar”, p. 7. Cabe destacar que la exposición se montó entre octubre y diciembre de 1960, lapso en el que ninguna otra reseña se publicó en este suplemento cultural sobre la citada exhibición.
- ²⁸¹ Se enlista su presentación en lugares como San Antonio, Texas, Arizona, St. Louis Missouri y Pensacola, entre 1958 y 1960. Es probable que se trate de la misma exposición, *El mundo misterioso de la basura*, pero itinerante (Anónimo, “Expone Carrillo Gil”, p. 9B).
- ²⁸² “Desearía también tener tiempo para hablar de otra lacra, propia de nuestros días: el ansia desmedida de ser a toda costa original, utilizando la anticuada fórmula *epater le bourgeois*. El procedimiento también es simple: se compra una tela, se coloca un elegante marco y se firma. Todo el mundo hablará de esta audacia. O bien, se agujera la tela y se continua con *haute couture*. El recurso más sobado es dar brochazos de izquierda a derecha y de abajo a arriba, con todos los tonos de la paleta y si es en grises poéticos, tanto mejor. A esto hay quienes pretenden llamar pintura abstracta. Aquí es donde la crítica honesta e inteligente debía ser implacable. De ser moralista, tacharía estos procedimientos de inmorales y llamaría a los jóvenes a olvidarse de las glorias pasajeras que se obtienen merced a estos trucos” (Salas An-

zures, “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, *op. cit.*, pp. 5 y 6).

²⁸³ *Ídem.*

²⁸⁴ Carrillo Gil quiso respaldarse en personalidades destacadas del ambiente artístico mexicano como Inés Amor; pero el tibio o nulo apoyo que recibió tuvo como consecuencia un fuerte distanciamiento entre ellos, del que sólo la galerista dejó constancia. Las tensiones entre ambos, desde 1958, no impidieron que se realizaran las dos exposiciones de 1959 y 1960 en la GAM, sin embargo, ya en 1961 la ruptura fue inevitable (Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*; y Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239).

²⁸⁵ Nuestra cultura es “proclive al ninguneo, al acriticismo y a un silencio público contrapunteado por el desollamiento privado” (Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, p. 13).

²⁸⁶ Paz se refiere a un grupo de piezas que se expondrían bajo el título de *Marea baja de Yucatán*. Es probable que se trate de las mismas que se mostraron en México con el nombre de *Resaca de Yucatán*, en 1960 en la GAM (carta fechada en París, 9 de abril, 1962. AFCG).

²⁸⁷ Nelken, “Homenaje a Chagall”, *op. cit.*; y Carrillo Gil, “La imitación como homenaje”, *op. cit.*).

²⁸⁸ Nelken, *ídem.*

²⁸⁹ García Ponce, “La pintura en 1965”, vol. XX, núm. 4, pp. 26-27.

²⁹⁰ Carrillo Gil sufrió un primer derrame vascular cerebral alrededor de 1965, y en septiembre de 1966 se temía que le volviera a ocurrir. Gómez atestiguó que: “Carrillo Gil sabe que está enfermo. No hace mucho, tuvo un derrame cerebral que, aunque benigno, le dejó como lacra ciertas fallas de memoria que él, como doctor, sabe lo que representan. Se siente expuesto a una recaída” (Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. II, pp. 647-648).

²⁹¹ Carrillo Gil tuvo una segunda y grave crisis de salud. Es probable que esto haya ocurrido en el último trimestre de 1967, mientras visitaba Moscú durante la conmemoración de los 50 años de la revolución de octubre. Carrillo Gil mencionó que se enfermó allá pero no informó sobre la gravedad de su recaída. Con la sucesión de varias crisis, se deterioró cada vez más y en 1974 murió.

²⁹² Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, s.d., 20 p. AFCG.

²⁹³ En una inserción pagada en el periódico se anunció: “Exposición retrospectiva de la obra fundamental 1938-1971, [era el] principio de un homenaje nacional que le rinden sus colegas e intelectuales de todas las tendencias” (*Excélsior*, 8 de noviembre, 1971. AFCG).

²⁹⁴ Otra evidencia de que las cosas habían cambiado y de que los desencuentros con funcionarios del sector cultural eran ya cosa del pasado, fue que a la inauguración de la exposición se presentó el director en turno del INBA, Miguel Bueno (Anónimo, “Se exhiben 100 óleos y *collages* poco conocidos de David Alfaro Siqueiros”, p. 8).

- ²⁹⁵ En una reseña se escribió: “El doctor Alvar Carrillo Gil se había mantenido al margen de toda manifestación de su propia obra hasta anoche cuando fue inaugurada una exposición homenaje”. Otro periodista abundó: “Silenciosa, calladamente ha realizado su obra pictórica; sólo unos cuantos, los más allegados, los más amigos, que él tiene escasos, tuvieron acceso a su pintura. Sólo unos cuantos también se ufanan de tener una obra suya. Ahora que por fin se decide a mostrarla, los aficionados, los críticos, el curioso espectador, podrán medir la calidad y significado de esa pintura” (*idem*). Hasta el título es incorrecto, ya que no son obras de Siqueiros sino de Carrillo Gil. Es probable que esto obedezca a una confusión por parte del redactor porque quien gestionó la exposición en un espacio público, al que además había dado su nombre, fue precisamente Siqueiros (Mirador, s.t., p. 4).
- ²⁹⁶ Escobedo explicó en entrevista que para las jóvenes generaciones de pintores, círculo en el que ella se movía, y en general en el ambiente artístico mexicano de los años sesenta, Carrillo Gil no tuvo repercusión ni presencia como artista.
- ²⁹⁷ Fernández Márquez —de los pocos que antes de 1971 sí recordaba la pintura de Carrillo Gil, había escrito de ella y seguía escribiendo a principios de los setenta— continuó con la discusión sobre si Carrillo Gil era o no pintor: “En pintura, este artista es prodigo en altos contrastes, en armonías cromáticas de buena ley. En los *collages* alcanza efectos raramente logrados. Se trata, pues, de realizaciones de auténtico artista, de gran creador” (“Abstraccionismo y cinetismo”, p. 5).
- ²⁹⁸ Exposición de nueve pintores aficionados en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, en enero de 1973; participaron escritores, profesores universitarios y médicos. Además de O’Gorman, González Galván y Elizondo, expusieron Carlos Bosch, Vicente Guarnier, Eduardo Lizalde, Salvador Reyes Nevares y Juan Faril (Anónimo, “Médicos y escritores se dedican a pintar”, pp. 1-2; Anónimo, “Nueve pintores en una gran exposición”, p. 4; y Anónimo, “Exposición ‘La otra cara de...’”, pp. 1 y 5).
- ²⁹⁹ Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, *op. cit.*
- ³⁰⁰ Crespo de la Serna. “Dios los cría y ellos se juntan”, *op. cit.* En la reseña de su primera exposición como pintor, Crespo de la Serna escribió de manera favorable (“Por museos y galerías de arte, *op. cit.*). Prueba de la amigable relación que había existido entre ellos es que en 1957 se refirió a Carrillo Gil como “el simpático crítico, coleccionista afortunado y pintor, además de médico” (“Las galerías de arte en 1957”, p. 6).
- ³⁰¹ Cuando Carrillo Gil cuestionó la organización de la bienal, Crespo de la Serna escribió, con tono conciliador, a favor de ésta; de entre sus argumentos citó a Álvarez Acosta, con lo que su total respaldo al funcionario quedó de manifiesto. Sin embargo, al pretender realizar un balance neutral de las problemáticas que él encontraba en la pintura contemporánea, dejó entrever un reproche contra el tipo de trabajos que justamente defendía y realizaba Carrillo Gil: “Algunos [pintores] se conservan fieles a un realismo de tipo folklórico y estético [...] otros se van derecho al abstraccionismo cosmopolita, uniforme, monótono, cuyo paradigma se puede encerrar en última-ratio en la negación misma de la pintura como arte”. Tal

vez todo esto junto haya propiciado que Carrillo Gil rompiera con él (Crespo de la Serna, “Los elogios o los desdenes a la bienal son prematuros”, pp. 6 y 7).

³⁰² Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239.

³⁰³ Anónimo, “Alvar Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.*

³⁰⁴ Por ejemplo, en la exposición *Ruptura 1952-1965*, realizada en 1988, no se incluyó el trabajo artístico de Carrillo Gil a pesar de que se incorporaron trabajos en *collage*. Incluso, en uno de los anexos del catálogo que enlista las exhibiciones de las galerías privadas de la época no se registró su nombre en las exposiciones colectivas en las que participó. Para su inclusión no obró a su favor ni siquiera el hecho de que tal proyecto se montó en el MACG (véase el catálogo de la exposición, pp. 154-155).

³⁰⁵ *Boletín de Artes Visuales*.

³⁰⁶ Fernando Leal calificó al arte abstracto de “arte para snobs” (“El derecho de la cultura”, *op. cit.*, p. 144).

³⁰⁷ *Vigencia del pequeño formato*, *op. cit.*

³⁰⁸ En el contexto de la polémica con Salas Anzures, donde se involucró su pintura, Carrillo Gil escribió: “No sería oportuno discutir con el jefe de Artes Plásticas del INBA y su consejero el ‘crítico profesional’ [Crespo de la Serna] el arte que hago, del que ahora, cegados por la ira, dicen pestes. Del ‘crítico profesional’ podría citar más de una docena de textos elogiosos para mí” (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA”, 1960, p. 10).

³⁰⁹ La carta en la que se invitaba a Carrillo Gil a exponer, probablemente con redacción estandarizada que enviaron a todos los seleccionados, fechada el 30 de noviembre de 1960, dice: “Con el título de *Realidad y abstracción* prepara el Departamento de Artes Plásticas una exposición. El objeto de la misma es mostrar la obra artística más valiosa que actualmente se produce en México. Por tratarse de una exposición realmente extraordinaria, ya se ha girado una invitación a los artistas más representativos” (*idem*).

³¹⁰ *Ídem*.

³¹¹ Una anécdota puede ser reveladora: el yerno de Carrillo Gil contó que como llevaban una excelente relación con su suegro, basada en la franqueza, pudo decirle que una de sus pinturas le parecía “horrorosa” cuando éste le preguntó su opinión. La reacción de Carrillo Gil fue irónica, explicándole que “todos habían dicho que era un cuadro maravilloso”.

³¹² Crespo de la Serna. “Ceferino Palencia, pintor”, p. 4.

³¹³ Novo reseñó su pertenencia a una poderosa familia que concurría a las fiestas de la élite económica en México, durante la década de los cincuenta (Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, vol. I, p. 35; y vol. II, pp. 138-142).

³¹⁴ La primera exposición de Beteta ocurrió en 1950, después tuvo muchos otros montajes de su obra, tanto en el interior del país como en el extranjero, esto ocurrió por los mismos años en que Carrillo Gil impulsaba su carrera de pintor. De él escribió Crespo de la Serna: “Desde el principio me llamó la atención su factura

limpia y transparente —de verdadero acuarelista a la inglesa— así como su dibujo preciso y rápido” (Crespo de la Serna, “El pintor Ignacio Beteta”, p. 6).

³¹⁵ Para destacar los méritos del pintor, el crítico llegó incluso a declarar vigente al impresionismo: “Queremos asimismo poner de relieve la nota de modernidad con que el acuarelista Beteta resuelve sus impresiones pictóricas. Sin ser un desorbitado ultramoderno, es sin disputa, un sensible que puede incluirse entre los sinceros impresionistas, los que por cierto, dígase lo que se diga [...] aún llevan su voz en el decurso que las artes de lo plástico van teniendo en estas fechas” (Palencia, “Ignacio Beteta, acuarelista”, p. 5).

³¹⁶ A Beteta, igual que a Carrillo Gil, le interesaba vender su producción; Palencia incluso le recomendó tomar precauciones para que las dedicadas a la Ciudad de México no se dispersaran por el carácter de documento histórico que les adjudicó (*idem*).

³¹⁷ Diversos críticos de arte le explicaron a este coleccionista norteamericano que el tránsito entre coleccionista y pintor era un fenómeno frecuente en ese medio; no obstante, su pretensión artística no fue recibida con homogeneidad, ya que mientras algunos lo cuestionaban otros le manifestaban su apoyo (Brown, *op. cit.*, pp. 40-47).

Carrillo Gil y el Estado

Estado y particulares: intervención en arte

Alvar Carrillo Gil estaba convencido de que una de las obligaciones del Estado mexicano era diseñar las políticas culturales¹ para el desarrollo de las artes plásticas. Su relación con el Estado se dio mediante el Instituto Nacional de Bellas Artes,² institución oficial creada para garantizar la mediación estatal directa en materia cultural. Este tipo de intervención se clasifica como “políticas de dirigismo cultural” que son:

[Aquellas] puestas en práctica principalmente por estados fuertes y partidos políticos que ejercen el poder de manera indiscutible. Promueven una acción cultural conforme a patrones previamente definidos como de interés para el desarrollo o la seguridad nacionales.³

Desde 1920, dos décadas antes de que Carrillo Gil iniciara su campaña promocional en el ambiente artístico, José Vasconcelos había definido la participación *cuasi* monopólica del Estado en el área cultural:

No obstante que un criterio estrecho pudiera afirmar que esta rama de la cultura no debe corresponder al Estado, es innegable que no hay un sólo pueblo que haya dejado huella en la historia o represente algo en la civilización, donde no se encuentre el gobierno ejerciendo una acción tenaz y decisiva, con el objeto de fomentar el arte en todas sus manifestaciones. Una vez que la ley ponga claramente a los artistas en las mismas condiciones que a todos los demás hombres, por lo que hace al deber que tienen de trabajar y producir, ya no habrá ningún peligro de que las sumas invertidas en el fomento del arte se pierdan; to-

do lo contrario, una producción rica y elevada traerá consigo la regeneración, la exaltación del espíritu nacional.⁴

Como muchos de sus contemporáneos, Carrillo Gil estaba convencido que la dirección estatal era la única que lograría “llevar la cultura al pueblo”,⁵ estrategia que consistía, fundamentalmente, en orientar las acciones culturales hacia los autores nacionales y en crear espacios para la exhibición de su producción. De hecho, se generó cierto consenso, al menos durante la primera mitad de siglo XX, respecto a que el Estado diseñara y aplicara políticas culturales⁶ a través de una supersecretaría de cultura, similar al modelo francés, proyecto que no se concretó,⁷ y en su lugar se creó el INBA, con poderes acotados.

Es necesario destacar que al entonces candidato presidencial Miguel Alemán se le presentó el proyecto para la fundación del INBA, que contenía varias opciones en cuanto al tipo de institución a crear; la principal disyuntiva estaba entre la autonomía o la descentralización. Aunque en un primer momento este político había anunciado que el INBA sería un ente independiente, después optó por adscribirlo al sector oficial. Cambió de parecer probablemente debido a la opinión de un grupo de intelectuales y artistas, representados por Carlos Chávez, quienes manifestaron desconfianza en un modelo donde el Estado renunciara al desempeño de lo que consideraban sus obligaciones y que, por tanto, se tuviera que depender del compromiso de los particulares.⁸

A pesar de que para su fundación, en 1947, se le otorgaron al INBA grandes facultades,⁹ en los hechos operó con un presupuesto insuficiente y a menudo decreciente,¹⁰ así como sin autonomía ni continuidad en sus políticas.¹¹ Prácticamente desde su inicio se mermó su capacidad real para dirigir e influir en la producción y el consumo del arte, y no hubo quien le sustituyera o contribuyera, de manera preponderante, en el fomento de las artes en México.¹² Las áreas a las que se avocó el instituto, en lo primordial, fueron la difusión cultural¹³ y la exhibición del arte mexicano, en el circuito nacional e internacional.¹⁴ No obstante, en sus primeros años, la labor del INBA en cuanto a difusión fue percibida como insuficiente por diversos agentes culturales, incluyendo productores, entre ellos Fernando Leal¹⁵ y Chávez Morado.¹⁶

Con la fundación del INBA se reformó, en los hechos, la política oficial diseñada desde la década de los años veinte que traducía como arte público al muralismo, y arte para las élites a la pintura de caba-

llete. En 1923 José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública, escribió:

Deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón [...] constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connaisseur*. Por eso, nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado.¹⁷

Al diseñar Vasconcelos un proyecto cultural en el cual se ubicó a los creadores “al servicio del pueblo”¹⁸ y no de la burguesía,¹⁹ se excluyó, aunque sólo en el papel, la existencia del cuadro de caballete y, por extensión, del coleccionismo privado. Por ejemplo, los artistas agrupados bajo el Sindicato Obrero de Técnicos, Pintores y Escultores —Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Javier Guerrero, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, entre otros— anunciaron públicamente, a principios de los años veinte, su desprecio al lienzo, aunque la mayoría de ellos no suspendió este tipo de producción y la incrementó al concluir la efímera vida de este sindicato.

El mercado del arte de las piezas de formato portátil se consolidó en la medida en que se acercaba la medianía del siglo XX, a pesar de los incontables escritos y declaraciones en contra de aquellos que con su producción sostuvieron ese mercado. Lo que se concretó y mantuvo del proyecto vasconcelista fueron los prejuicios contra los interesados en el arte que decidían destinar una parte de su capital económico a la adquisición de la producción nacional.²⁰

Cabe destacar que el desplazamiento del factor educativo, como objetivo último del arte, fue un proceso aparejado a la progresiva erradicación de la oposición a la organización de exposiciones donde sólo se presentaban piezas transportables; dicho fenómeno, iniciado bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho y consolidado durante el sexenio de Miguel Alemán, se tradujo en el incesante montaje de exposiciones, nacionales e internacionales, en donde se concentraron aquellas piezas consideradas “obras maestras” y se exhibieron como *el* rostro artístico nacional. Un alto porcentaje del presupuesto cultural se destinó a la aplicación de esta política.

Convencido de la fortaleza de sus manifestaciones artísticas, el Estado no se planteó la necesidad de acumular o, en su defecto, de fomentar el coleccionismo privado.²¹ Puesto que el interés gubernamental se centró en la producción y no en su distribución y consumo, los particulares pudieron actuar en las áreas desatendidas. Si el Estado prácticamente no coleccionaba, el consumo lo ejercían, en su mayoría, individuos a título personal;²² esto provocó las condiciones necesarias para que formaran colecciones e intervinieran en el ambiente cultural local.

A los coleccionistas privados no se les consideraba miembros del pueblo por pertenecer a la burguesía.²³ Así, quienes en lo individual ejercían labores de mecenazgo o patrocinio lo hacían al margen del sistema, en un rango paralelo; a pesar de esto, en los hechos, cooperaban con el sistema estatal, complementándolo. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX existió cierto consenso en permitir la participación de la iniciativa privada en la cultura y el arte, pero con limitantes poco definidas.²⁴

En resumen, si bien los gobiernos posrevolucionarios intervinieron directamente en la legitimación de las diversas propuestas estéticas de los creadores mexicanos, no instrumentaron los mecanismos presupuestales necesarios para garantizar la formación de colecciones estatales de arte contemporáneo.²⁵ Empero, en cuanto a la intervención de los particulares, fueron coherentes: no fomentaron el coleccionismo privado, pero tampoco solicitaron donaciones ni buscaron complementar el presupuesto cultural a través de recursos provenientes de este sector.²⁶

No obstante, sí existieron acercamientos con empresas y particulares, con lo que se impulsaron numerosos proyectos públicos y se consolidó la institución: por ejemplo, Fernando Gamboa, cuando se desempeñaba como funcionario del departamento de Bellas Artes, antecesor del INBA, al enterarse de que un lote amplio de cuadros de José María Velasco saldría a la venta y debido al raquítrico presupuesto destinado para adquisiciones, solicitó “una limosna artística” al director del Banco de México; al ser favorable la respuesta se formalizó la donación.²⁷ Esta anécdota, narrada triunfalmente por Gamboa, ilustra lo inusual que era una solicitud de este tipo a hombres de negocios o, incluso, políticos, aunque fuera con el fin de incrementar el patri-

monio nacional; sólo la iniciativa personal de algunos funcionarios transgredió este canon.

El equivalente de Gamboa era Carrillo Gil, un particular que también rompió la regla no escrita que excluía la participación activa de un privado en asuntos culturales de alcance nacional. Para él, sin cuestionar la rectoría estatal, era indispensable la participación de los particulares, tanto a título personal como mediante organizaciones no gubernamentales, incluyendo a quienes en otros tiempos habían desempeñado papeles determinantes en el desarrollo artístico como la Iglesia Católica,²⁸ para complementar el mecenazgo estatal dado sus deficiencias presupuestarias. En caso contrario, el Estado mexicano debía, por sí mismo, cumplir la ley y garantizar el financiamiento total de los proyectos culturales. Lo que reclama el coleccionista es la falta de compromiso de ambos sectores, el privado y el público.²⁹

En cuanto al coleccionismo privado, Carrillo Gil legitimó la intervención de los particulares a partir de los valores simbólicos atribuidos a las piezas seleccionadas: éstas formaban parte del patrimonio nacional y quedaban desprotegidas porque el Estado no las adquiría para los acervos públicos, ni diseñaba mecanismos para garantizar su permanencia en el país.³⁰ Así, su discurso se basó en una política conciliatoria: brindar protección a aquello que el Estado desdeñó y prestarlo temporalmente al aparato burocrático cultural para la exhibición pública, aunque intermitente, de “las obras maestras” del arte mexicano. Por tanto, no era un secuestro del patrimonio lo que se practicaba al coleccionar, sino un resguardo preventivo.³¹

De cualquier manera, el coleccionismo privado de arte en general, concretamente el de Carrillo Gil, representaba una crítica implícita al descuido gubernamental lo que generaba tensiones. Numerosos agentes que interactuaban en el ambiente artístico mexicano se preguntaban: ¿cómo evitar que los coleccionistas privados intervengan en el diseño de las políticas artísticas estatales?, ¿el coleccionismo privado es necesario?, ¿para qué es útil?, ¿por qué no prescindir de él? Para muchos lo que estaba en tela de juicio era la legitimidad del coleccionismo privado,³² por tanto, se oponían a su práctica y lo que buscaban era poner límites que restringieran su posibilidad de intervención social.³³

Miembros del ámbito cultural nacional se centraron en la consigna de separar los asuntos de dinero de las temáticas culturales, pugnan-

do por la independencia del arte y, por lo tanto, por políticas culturales que se mantuvieran apartadas del mercado:³⁴ “Son formas culturales no permeadas por el interés económico, tanto en su producción material como en sus objetivos o en la recompensa a sus creadores”.³⁵ Con recelo, alertaron contra el peligro de que la iniciativa privada controlara la cultura al condicionar sus patrocinios a cambio de participar activamente en la realización de eventos o censurando los contenidos —como ocurría por esos años en Estados Unidos. De igual manera, entre los hombres de negocios perduraban los prejuicios y recelos respecto a invertir en el sector cultural.

A esta desconfianza hacia los particulares, en tanto agentes culturales, obedece, en buena medida, el hecho de que Carrillo Gil no haya ejercido influencia directa en la organización o reorganización de la política cultural del Estado, su capacidad de incidir en el aparato cultural, en concreto en el INBA, se limitó a eventos coyunturales, generalmente exposiciones.³⁶ De hecho, fuera del círculo oficial, ningún crítico o historiador del arte, pintor, galerista o coleccionista gozó de alguna influencia que le permitiera incidir directamente y a título personal, en el rediseño o modificación de las políticas culturales; Carrillo Gil, a pesar de todas las estrategias que instrumentó,³⁷ no fue la excepción.³⁸

Salvo algunos casos, la élite mexicana, a diferencia de la norteamericana, actuó como si no tuviera responsabilidad social alguna, ni debiera retribuir al país en el cual se enriqueció; la suspicacia de la burocracia estatal y la satanización generalizada de casi cualquier intervención privada en cultura, también influyó en su falta de compromiso.³⁹

A pesar de los prejuicios contra aquellos individuos que realizaban labores culturales fuera de las instituciones públicas, éstos desempeñaron tareas que consideraban complementarias a las gubernamentales o suplieron deficiencias de las políticas culturales, sin objetar el papel rector del Estado en cuanto a la protección de la cultura y el patrimonio nacional. Así, una de las actividades en las que los particulares gozaron de mayor independencia fue el coleccionismo, en concordancia con las casi nulas adquisiciones estatales artísticas del siglo XX, ya que fueron exiguos los presupuestos públicos destinados a la compra de obras de arte o bienes culturales.⁴⁰ Peor aún, no se diseñó un pro-

grama de adquisiciones y sólo de manera aleatoria se realizaban compras de oportunidad.

La iniciativa privada, corporativa o individual, también se caracterizó por la donación esporádica o el financiamiento de magnos eventos; en términos generales, se abocó a atender a la “alta cultura”, apuntalando primordialmente a artistas famosos y a recintos culturales ya prestigiados. El *sponsor* o patrocinador sabe que el éxito de una exposición o un concierto, “el resplandor del arte”, recae también en quienes lo hicieron posible.⁴¹

Así, se practicó poco una promoción cultural continuada, de mediano o largo plazo, y de perfil bien definido, que buscara cooperar en la configuración del futuro estimulando la creatividad tanto como la productividad.

Aunque brevemente reseñado, éste era el contexto al que se enfrentaba Carrillo Gil en tanto agente cultural privado. Los combates y resistencias de este personaje concreto se enmarcan dentro de un proceso general: “la construcción de la esfera pública” en relación con “la constitución del *individuo* político, del ciudadano con puntos de vista y derechos”.⁴² Una vía para iniciar el abordaje de tan complejo proceso es enfocar los encuentros y desencuentros entre el protagonista de esta investigación y las políticas culturales estatales con las que interactuó.

Encuentros y coincidencias entre Carrillo Gil y el Estado

Arte como patrimonio e identidad nacional

Retomando una serie de postulados ideológicos del liberalismo del siglo XIX,⁴³ las políticas culturales del régimen posrevolucionario se estructuraron alrededor de la tesis de la “creatividad endógena”⁴⁴ de los mexicanos y, por tanto, en la noción de la permanente continuidad de la plástica nacional a lo largo de la historia. Con esto se legitimaba asimismo el precepto de que el arte era el vehículo idóneo mediante el cual se manifestaba *lo mexicano*:

Ha existido y existe, en línea ininterrumpida, una poderosa y original voluntad de forma en el arte mexicano que le ha ido dando, a través de los tiempos, nuevas soluciones y nuevas experiencias.⁴⁵

Así pues, la identidad mexicana se concentraba, sobre todo, en el arte,⁴⁶ idea nodal apoyada por Carrillo Gil.

La ideología estatal definió que el origen de la nación se encontraba en los pueblos mesoamericanos, considerados como fundamento de la “grandeza mexicana”⁴⁷ y el corolario era el arte oficial de la primera mitad del siglo XX.⁴⁸ Así, la identidad nacional se formó a partir del supuesto equilibrio entre lo endógeno y lo exógeno, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno.⁴⁹ No obstante, y a pesar de la reiterada negación de los funcionarios en turno, se oscilaba entre el folklor y la propaganda a partir de la confirmación de estereotipos.⁵⁰

Para el Estado, con un tono de franco triunfalismo, la prueba contundente de la modernidad nacional era justamente la plástica moderna local, convertida en el arte oficial de los gobiernos emanados de la Revolución. Ahí era donde los productores activos de la primera mitad del siglo —en particular Rivera, Orozco y Siqueiros— ocupaban un lugar estelar; debido al prestigio que había alcanzado el arte mexicano en Europa y Estados Unidos, para ese entonces, también Tamayo fue invitado al selecto grupo y designado como “el cuarto grande”.

Es evidente que Carrillo Gil coincidía, en líneas generales, con los postulados arriba enunciados; no es casual que haya coleccionado a Tamayo en la misma época en que el Estado lo glorificó mediante una exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes.

En un periodo en el que las autoridades federales intentaban demostrar la igualdad cultural y política de México con el después llamado “primer mundo”, así como equiparar su desarrollo estético con su potencial económico, el interés gubernamental se centró en la producción artística como instrumento para presentarse tanto al interior como al exterior del país.

Dado que Europa era el referente para la creación de su imagen, México⁵¹ se presentó como una nación civilizada y antigua, creativa y productiva, estable y saludable, libre y liberal, soberana y democrática,⁵² idónea para la industrialización, la inversión y, por supuesto, la exploración turística.

A través del arte, como manifestación plenamente occidental y universal, se pretendió ingresar al concierto de naciones modernas en busca de reconocimiento internacional. Convencer a los connacionales de que el origen nacional se hallaba en lo mesoamericano también funcionaba en el extranjero, ya que lo antiguo de la cultura mexicana permitía exigir a los europeos trato de igualdad, así como afirmar la supuesta superioridad histórica y estética frente a naciones formadas con posterioridad, aunque económicamente preponderantes, como Estados Unidos.

Bajo el amparo de estas nociones, Carrillo Gil no aceptó la condición de periferia artística en que se ubicaba a nuestro país y denunció el desprecio sistemático emitido desde el centro cultural, Europa, donde se enfatizaba la dispar calidad estética de las exposiciones diseñadas para el intercambio binacional y se colocaba al arte mesoamericano por encima de la corriente muralista que continuaba exaltando un arte primitivo, exótico, que documentaba la otredad y no reconocía la valía de la plástica contemporánea.

Ante esto, el yucateco exigió un trato respetuoso, con base en la igualdad del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX con la producción contemporánea europea. En las contiendas por el reconocimiento externo a los valores plásticos del arte nacional y convencido de la pertinencia de tales postulados, colabora activamente en la campaña estatal.⁵³ No obstante, dado que su esfera de influencia estaba dentro de las fronteras territoriales, es en la prensa nacional en la que ventila sus quejas y exigencias.

Carrillo Gil destaca que el nivel de los artistas mexicanos productivos en la primera mitad del siglo XX es reconocido internacionalmente, “a pesar de algunas opiniones discrepantes que provienen precisamente de críticos europeos”.⁵⁴

Para sustentar tales afirmaciones el yucateco escribió diversos artículos; que no existiera consenso en la crítica internacional era un asunto que le preocupaba profundamente. Con afirmaciones contundentes y fundamentalistas denunció la injusticia de tales aseveraciones. Su intensa consternación se originó debido a que quienes ponían en duda la valía del muralismo, eran aquellos críticos que había leído con fruición y a quienes en cualquier oportunidad citaba como contundentes figuras de autoridad, tales como Lionello Venturi o

Sir Herbert Read, este último, el crítico “quizás más respetado” en Inglaterra. Vislumbra a sus oponentes desde una perspectiva *cuasi*-personal y encuentra una explicación plausible: su desconocimiento de la realidad mexicana. Indignado opta también por la descalificación:

Ninguno de ellos es capaz de entender que el movimiento mural mexicano es uno de los fenómenos más interesantes del arte de este siglo; ninguno de los dos acierta a comprender que desde 1920 hasta ahora no hay en Europa, ni en otra parte del mundo, muralistas más importantes que los mexicanos.⁵⁵

Carrillo Gil percibe como una conjura artificial, con oscuros fines, el desprestigio que en los hegemónicos circuitos internacionales sufría el movimiento muralista durante las primeras décadas de la Guerra Fría, a pesar de que está consciente de que, en parte, esto se origina por su presunta relación con el realismo socialista. Al refutar tales planteamientos subraya la originalidad y modernidad de los murales mexicanos a los que considera no se les puede descalificar por su supuesto mensaje político y por la ideología comunista que profesaban algunos de sus creadores. Así, la crítica externa constituyó una suerte de “leyenda negra” de la pintura mexicana.

Entre sus argumentos menciona que los norteamericanos llamaron a este movimiento el “renacimiento mexicano”; no parece estar consciente que esa valoración fue emitida en las primeras décadas del siglo, antes de la depuración ideológica que implicó la Guerra Fría.

Tan lo convencía el hecho de que la calidad del arte mexicano estaba en igualdad de condiciones con el arte internacional, que pugnó porque se exhibieran juntos; destacó lo que consideraba las mejores cualidades tanto de uno como del otro; insistió, a pesar de la adversa fortuna crítica formulada desde el centro cultural, en colocar a su pintor predilecto en la cúspide global —“la obra de J. Clemente Orozco es una de las dos o tres más grandes del mundo actual”—⁵⁶ con la esperanza de que se revirtiera la valoración periférica y se “re-prestigiara” al movimiento estético al que le había apostado como coleccionista.

Polémica: muralismo y revolución

La siguiente controversia tiene la característica de que en ella se evidencia hasta qué punto Carrillo Gil coincidió con algunas apologías

político-culturales que el Estado mexicano reiteró a lo largo de casi todo el siglo XX; además, es interesante porque se invierte el rol que normalmente el yucateco desempeñó como agente cultural: un particular respaldando la preservación de uno de los discursos centrales del Estado en cuanto a arte y, en su defensa, atacando con ferocidad al funcionario que pretendía tomar distancia e iniciar una reflexión que trascendiera las ideas ya enmohecidas por la tradición. Esta propuesta es una contradicción, ya que su perfil tendía a lo contrario: a desarticular discursos oficiales y a denostar el anquilosamiento de las políticas culturales de mediados de siglo y no a luchar por su acrílica preservación.

Carrillo Gil coincidió con el discurso oficial en cuanto a la reverencia al movimiento armado iniciado en 1910, considerándolo *el* evento de mayor trascendencia en la historia moderna nacional. Este culto no se explica sólo por la influencia del momento histórico en el que le tocó vivir, sino también por su propia biografía.

Si bien dentro de su repertorio plástico reunió obras enfocadas a desarrollar diversos aspectos relacionados con esta guerra civil,⁵⁷ en realidad sólo fue trascendental la serie de Orozco que lleva por título *México en Revolución*,⁵⁸ por su fuerza, por el tratamiento “conmoveror y dramático”.⁵⁹ Más aún, Carrillo Gil no se conformó con declarar que “Orozco fue el ilustrador por excelencia de la Revolución mexicana”,⁶⁰ sino que realizó comparaciones con trabajos realizados por artistas prestigiados, cotejando una escena representada por Orozco con alguna otra semejante; lógicamente, casi siempre concluía que la versión en sus manos —la de Orozco, por supuesto— era la de mayor capacidad expresiva.⁶¹

Con el paso de los años Carrillo Gil vivió un proceso de distanciamiento con relación al régimen posrevolucionario —que en el discurso legitimaba su gestión por el cumplimiento a los “postulados revolucionarios”—; ya para los años cincuenta realizó profundas críticas a algunas de las políticas que caracterizaron a dichos gobiernos, entre ellas las relativas al sector salud, al sistema educativo nacional y a las políticas culturales.

No obstante, a raíz de una ponencia que cuestionaba el origen temático del muralismo, presentada por el entonces jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas Anzures, donde re-

futaba tanto el carácter revolucionario, innovador, de esa pintura, como el que hubiera nacido como consecuencias de la revolución de 1910, Carrillo Gil protestó airadamente iniciando una polémica pública con el funcionario.⁶²

Aquí se percibe una de las más grandes contradicciones en la actuación pública de Carrillo Gil: aunque compartía una parte medular de las tesis de Salas Anzures como la decrepitud del muralismo y la inutilidad de preservarlo como corriente oficial —sobre las que incluso él se había pronunciado en un tono similar a través de sus escritos— se negó a aceptar una óptica diferente sobre los inicios del movimiento muralista que se alejara de ideas ya mitificadas.⁶³ El funcionario ni siquiera cuestionaba la validez, funcionalidad y operatividad de todo el movimiento, tan sólo enfocaba su crítica hacia el tipo de ideología predominante en los primeros murales. En resumen, Salas Anzures afirmaba que la pintura mexicana que surgió en 1922 “no obedece a propósitos ideológicos que tengan liga alguna con la Revolución. Esta pintura fue, ante todo, de carácter religioso”.⁶⁴ Carrillo Gil contendió a favor de los estereotipos.⁶⁵

Salas Anzures analizó el contenido de cada uno de los murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria y el mural de Orozco en la Casa de los Azulejos; bajo el mismo método, Carrillo Gil intentó demostrar justamente lo contrario.⁶⁶ En cuanto al primer mural de Orozco en una propiedad privada, el yucateco declaró:

Se necesita torcer las cosas para hacer creer que ésta es una pintura religiosa, obra de un artista religioso. Otra explicación sería que hubiera hecho alguna concesión al que le encargó la pintura [...] pero es una suposición.⁶⁷

Tampoco acepta que el mural *Cristo destruye su cruz* sea religioso, lo considera “una protesta [recién pasada la Primera Guerra Mundial] contra una humanidad sin remedio, indigna del sacrificio del apóstol, y nada más”.⁶⁸ Con respecto a Siqueiros, Carrillo Gil aduce:

Es el que menos necesita pruebas de su identificación absoluta con la Revolución: militante activo de este movimiento, de espíritu insobornablemente revolucionario, no habría podido tachársele de haber ido a pintar a la Escuela Preparatoria movido por un sentimiento religioso que jamás ha influido en él.⁶⁹

En cuanto a las obras de Fernando Leal, Fermín Revueltas y Alva de la Canal, *Fiesta de Chalma*, *Alegoría a la virgen de Guadalupe* y *Desembarque de los españoles*, respectivamente, afirma que seleccionaron dichos temas “por el atractivo de los asuntos populares folclóricos que comenzaron a aparecer en el arte mexicano por la prédica y el ejemplo de Diego Rivera”, lo que no significa que sean pintores religiosos.⁷⁰

Carrillo Gil se empeñó en que las hipótesis de Salas Anzures, dado el puesto que éste ocupaba en la burocracia estatal, se traducirían en una reconfiguración de la posición oficial del Estado mexicano, por lo que se dirigió directamente a las autoridades culturales —Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública; Celestino Gorostiza, director del INBA; y Víctor M. Reyes, subdirector del INBA— y preguntó si estaban de acuerdo con las aseveraciones de su subordinado.⁷¹ Señala a Jorge Juan Crespo de la Serna como coautor de la conferencia y al hacerlo amplía su cuestionamiento a los miembros de la AMCA —presidida entonces por el mismo Crespo de la Serna— a los que acusa de cómplices.

Así, Carrillo Gil reivindica su derecho ciudadano de impugnar a un empleado público, convencido de que la respuesta de Salas Anzures, a la que califica de “altanera”, es una señal más de que no asume una de las obligaciones de todo burócrata: la de rendir cuentas de sus actos a la ciudadanía. De hecho, es más una denuncia contra el ataque a uno de los cimientos operativos del sistema político mexicano del siglo XX, que la recriminación por un incidente aislado.

A través del título de sus artículos, Carrillo Gil califica de neoporfiristas a Salas Anzures y al grupo de críticos de arte que, según él, lo respaldaban: “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA”;⁷² la comparación con los estigmatizados funcionarios que constituyeron la élite intelectual y tecnocrática porfirista —a la que se le culpó de manipular al dictador— implicaba para Carrillo Gil que un grupo retrógrado había asumido el control del INBA y enfilaba las políticas culturales del Estado posrevolucionario por los mismos caminos conservadores que el régimen anterior. De este modo, los tildó de burócratas aferrados a sus puestos para beneficio de su propia camarilla y los consideró reaccionarios sin intenciones de actualizarse y de operar a la altura de la época.⁷³ Al mismo tiempo, el asunto que más preocupaba a Carrillo Gil era que:

[La tesis de Salas Anzures] afecta la conciencia y la esencia misma del arte mexicano y [...] además siembra la duda, el desconcierto y la decepción sobre el origen, la fuerza, la razón de ser y la proyección de nuestro arte nacional.⁷⁴

En forma independiente a los demás motivos de la polémica, en realidad lo que estaba en juego era el rol que desempeñaba el arte en el desarrollo de una sociedad, concretamente del movimiento muralista en su función de apuntalador del sistema político mexicano surgido como consecuencia de la Revolución de 1910. Lo relevante era que esta versión ideológica, propalada desde el Estado y a la que Carrillo Gil se había adscrito, así como muchos otros agentes culturales contemporáneos, era refutada por un miembro de ese mismo régimen político.

Interviene en la polémica Antonio Rodríguez quien, a pesar de que fue invocado por Salas Anzures como un soporte para sus hipótesis, lo desmiente. Para Rodríguez, “la pintura mexicana de este siglo es el fruto directo de la Revolución, e indirecto de muchas otras causas”. Asevera que la pintura realizada entre 1922-1923 no es religiosa, sino que “comenzó con titubeos, como todo lo que comienza”.⁷⁵ Cuestiona la selección de tan sólo un año como el representativo de un movimiento pictórico que, aunque sí formaba una unidad, presentaba contradicciones, lo que no invalidaba sus aportaciones. Desaprueba el tono despectivo con que Salas Anzures se refiere al muralismo, y el hecho de que no le reconociera alcances internacionales, así como su manifiesto menosprecio hacia la crítica de arte contemporáneo. Al igual que Carrillo Gil, asume que las opiniones de este funcionario no podían ser ajenas al cargo público que desempeñaba; también coincide en que el tono de la conferencia que originó la polémica fue altanero, poco inteligente, irresponsable y con el evidente deseo de llamar la atención.

Otro importante personaje, Marte R. Gómez, funcionario transexenal e impulsor de la realización de muchos de los proyectos de varios gobiernos posrevolucionarios, con firmeza, aunque en forma discreta, expresó:

Nuestros pintores de la era revolucionaria fueron apoyados por los gobiernos de la Revolución; pintaron en los muros que pusieron a su disposición los hombres de la Revolución; desarrollaron temas en que se fueron presentando las inquietudes del antiguo régimen: la irritación de nuestros humildes, la justificación

de su rebeldía, la esperanza de su redención [...] Fueron varias las trincheras en que se combatió por la Revolución. La pintura mural mexicana fue sólo una de ellas.⁷⁶

No obstante, dice González Mello: “Hoy podríamos concluir que cualquier revolución tiene algo de religioso y que, en México, ese algo se manifestó en el muralismo vasconcelista”.⁷⁷

La polémica terminó cuando el director del INBA, atendiendo a la petición de Carrillo Gil, intervino directamente para darle la razón y, en un gesto más del autoritarismo que caracterizó al sistema gubernamental posrevolucionario, calló a Salas Anzures al aclarar que sus opiniones habían sido como individuo, ya que el INBA se asumía como un organismo afiliado al sistema político que emanó directamente de la Revolución. Tal resolución debió significar para el yucateco un triunfo contundente sobre su acérrimo enemigo.⁷⁸

Esto impidió que el jefe de Artes Plásticas, tanto a título personal como en su condición de funcionario, sometiera a examen algunos de los mitos del muralismo, a fin de instrumentar una política más incluyente que incorporara las nuevas manifestaciones artísticas que aún no contaban con suficiente respaldo oficial.⁷⁹ No obstante, en un artículo postrero, el funcionario desobedeció y repitió el punto básico que había iniciado la discusión: “Los murales de 1922 son de tema religioso”.⁸⁰ A pesar del descrédito y la derrota inmediata de Salas Anzures, cierta apertura estatal posterior —aunque tibia, indecisa y contradictoria— fue, en parte, el resultado tardío de su contienda con Carrillo Gil.⁸¹

Es un hecho que el yucateco se oponía a una evaluación profunda del papel desempeñado por el muralismo, a pesar de que en muchos de sus textos él mismo había reprobado su carácter de corriente oficial del Estado mexicano y, peor aún, su decadencia; incluso apoyaba a algunos de los jóvenes artistas que pugnaban por distanciarse de la pintura de la generación anterior. Tal contradicción, tal vez se dio al considerar equivocadamente que implicaba un cuestionamiento total, tanto de los aportes de dicho movimiento pictórico, para él revolucionario en tanto que innovó la pintura mexicana, como de los postulados que dieron origen a la lucha armada de 1910.

Es probable que por su anticlericalismo Carrillo Gil se negara a aceptar que los murales realizados en 1922 tuvieran algún carácter

“religioso”. La liga con lo religioso equivaldría a tener un origen ilegítimo, falso, indecoroso. Más aún, en ciertos artículos escritos durante los años cincuenta, dejó constancia de su convicción por preservar la laicidad del Estado; por ejemplo, en 1953 denunció que, en contra de los preceptos constitucionales, en el país se estaba consumando la reconciliación entre la élite del clero católico y encumbrados políticos: “El último acto público del ex presidente [Alemán] fue ir a la Basílica de Guadalupe a abrazar al señor arzobispo Martínez”. Adoptó tal posición desde la época en que vivía en Mérida, donde presencié el permanente conflicto entre el sector estatal y el religioso.⁸²

Carrillo Gil también legitimó su arrebatada reacción ante Salas Anzures por considerar que su tono había sido de desprecio totalizador y maniqueo, sin matices y pugnando por desechar todo, lo que le resultó intolerable debido a que su propia biografía estaba ligada a las condiciones favorables para el ascenso social que prevalecían durante el primer periodo de la posrevolución. Lo que no aceptó, pero podría ser la clave de su contradicción, fue la dimensión personal del asunto: tenía un gran resentimiento contra el funcionario y ése fue el momento que consideró oportuno para resarcirse.⁸³

Incluso, el argumento del Salas Anzures no era inédito, ya que hasta Siqueiros había reconocido tiempo atrás que las temáticas de los primeros murales, con predominio de la mística, no habían sido las adecuadas,⁸⁴ ante lo cual Carrillo Gil no había reaccionado. Se opuso sólo cuando consideró que ello venía aparejado con la descalificación de los dos movimientos: el pictórico y el político.

Así, pareciera que el yucateco consideraba al muralismo y a las nuevas corrientes plásticas como genuinas y validas, por lo que parte de la labor del Estado debía ser el patrocinarlas durante su fase productiva, sin elegir a una de ellas como representante oficial del arte nacional. Para él, la gran diferencia entre ambos movimientos era que el muralismo sí fue producto de la Revolución de 1910 y los otros eran resultado de la evolución natural del arte.

Estado y particulares: complemento

Exposiciones internacionales de arte mexicano

La metódica participación del yucateco en las muestras internacionales de arte, se dio en el contexto de los años cuarenta y cincuenta, época en que México luchaba por ejercer cierto influjo entre los países latinoamericanos para lo cual era necesario presentar algún tipo de resistencia a la política norteamericana, que buscaba detentar un liderazgo indiscutible en la región; además de buscar ayuda económica para enfrentar los difíciles años de la posguerra, México quería limitar, en lo posible, las concesiones políticas, económicas y militares que las autoridades estadounidenses demandaban.

En el ámbito artístico, algunos coleccionistas privados funcionaron como unidad y complemento con el Estado mexicano, concretamente en cuanto a una de las políticas culturales: la sistemática exhibición del arte nacional. Este fue un aspecto nodal de coincidencia ideológica entre Carrillo Gil y el Estado, e indispensable para la ejecución de esta política.

Desde antes de la fundación del INBA, Carrillo Gil había colaborado en la exhibición internacional del arte mexicano. Durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), cuando se ratificó la reforma a las políticas culturales y se privilegió la difusión, el coleccionista se pronunció a favor; estaba convencido de que a través de tales exhibiciones oficiales se lograría “confirmar el prestigio que le correspondía a nuestro país en el único terreno en que podía merecerlo con legítimo orgullo: ¡el arte!”.⁸⁵ Incluso publicó elogiosas reseñas de los diversos montajes en el exterior, ya que acostumbraba viajar para atestiguar las espectaculares inauguraciones.

Debido, en parte, a su decidida adhesión a la estrategia estatal que, tanto en eventos diplomáticos como en ferias industriales realizadas en espacios internacionales, se hacía acompañar por exposiciones panorámicas del arte mexicano, Carrillo Gil colaboró con el préstamo de piezas selectas de su colección, en especial aquellas que en el ámbito nacional gozaban de excelente fortuna crítica.

Junto con las delegaciones mexicanas viajaba una selección de obras de arte nacional. Se escogió la colección Carrillo Gil para repre-

sentar a nuestro país en La Habana en 1945⁸⁶ y algunos de sus bienes plásticos también se incluyeron en la exposición organizada para la reunión de Bogotá de 1948. Ésta fue la segunda exposición, a nivel internacional, para la cual Carrillo Gil prestó sus posesiones como parte de un evento diplomático de alta importancia que pretendía reforzar el reacomodo de influencias en América Latina al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

El curador, Fernando Gamboa, llevó a la capital de Colombia 36 pinturas provenientes de colecciones privadas, así como del acervo estatal.⁸⁷ Estos montajes funcionaron como el preámbulo de las enormes exposiciones internacionales itinerantes de los gobiernos de Miguel Alemán Valdés y Adolfo López Mateos.⁸⁸

Ya para 1950 las autoridades decidieron acudir a la xxv Bienal de Venecia, para lo cual Gamboa, el curador de la sección mexicana, reunió un compacto grupo de cuadros de los artistas más prestigiados de aquel entonces; se “logró lo que los europeos llamaron ‘la revelación de la pintura mexicana’ al presentar por primera vez en Europa la obra de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo”.⁸⁹ Según Carrillo Gil, el recuerdo de la gran novedad e impacto que representó la presencia del pabellón mexicano, perduró en los críticos de arte internacionales e inclusive se le tuvo presente en la siguiente edición de dicho certamen; así, el hecho de que los funcionarios hayan decidido no participar en la bienal de 1952, fue para el yucateco un error.⁹⁰

Otro evento que el coleccionista calificó como un rotundo éxito fue la *Exposición de arte mexicano* presentada en París, también durante el periodo presidencial de Miguel Alemán.⁹¹ De ahí, la muestra viajó a Estocolmo y Londres.⁹² El objetivo de ésta era exhibir una visión panorámica del desarrollo artístico mexicano a partir de grandes secciones: popular, mesoamericana, colonial, moderna y contemporánea. Tal estructura medular fue explicada por Gamboa:

A través de sus diversos periodos históricos y sus variadas expresiones artísticas, el arte mexicano, desde las culturas indígenas arcaicas hasta nuestros días, mantiene una misma fuerza creadora en estrecha relación con la vida y el espíritu del pueblo. Debido a esta circunstancia, la exposición responde a una concepción cronológica del desarrollo de nuestro arte, haciendo resaltar aquellos momentos cumbres de cada etapa.⁹³

La siguiente magna exhibición internacional artística, ya durante el sexenio de López Mateos, fue la de *Obras maestras del arte mexicano* que se presentó por primera vez en el contexto de la Expo Internacional de Bruselas, de abril a octubre de 1958.

Las piezas, sobre todo del periodo mesoamericano y colonial, procedían de casi todos los museos de la Ciudad de México y del interior del país, destacando el Museo Nacional de Antropología e Historia; sin embargo, una buena parte se obtuvo por préstamo temporal de coleccionistas radicados o nacidos en México.⁹⁴ Fueron requeridas selectas obras de más de 15 coleccionistas importantes, entre los que destacaron Carrillo Gil para el arte moderno y Kurt Stavenhagen para el prehispánico.⁹⁵ Por supuesto, la producción de los llamados “cuatro grandes” se exhibió como la cumbre del arte moderno nacional.⁹⁶

La muestra se acompañó de otros productos de exportación que tuvieron una magnífica recepción, logrando en su conjunto “por su presentación, por su sobria elegancia y por la calidad excepcional de su creación artística”,⁹⁷ obtener el premio “Estrella de Oro”.⁹⁸ Casi las mismas piezas que constituyeron la sección artística del pabellón mexicano, itineraron por diversos museos. Carrillo Gil, complacido, explicó:

Ha sido tal el éxito de esta manifestación cultural que ofrece nuestro país a las naciones amigas de Europa, que será prácticamente imposible acceder a las muchas solicitudes de otros países para presentar la gran muestra de arte mexicano.⁹⁹

De ahí que *Obras maestras del arte mexicano* se exhibiera en numerosos recintos. El hecho de que el viejo continente fuera la prioridad, lo indica el reiterado interés de presentarla en importantes plazas de lo que hoy es la Comunidad Europea: Zurich, Colonia, La Haya, Berlín Occidental y Viena, dentro del entonces bloque capitalista; y Moscú, Leningrado y Varsovia, dentro de la entonces esfera comunista.¹⁰⁰ Como culminación de un trayecto vivido como memorable, la exposición llegó a Francia en 1962, presentándose en el Petit Palais de París.¹⁰¹

Lo anterior documenta no sólo la política de neutralidad que caracterizaba a la diplomacia mexicana, sino que torna evidente la prolongación del eurocentrismo estatal, considerado necesario en la medida en que también obedecía a la búsqueda de diversificación de

lazos políticos como parte de la estrategia para frenar la dependencia, primordialmente económica, hacia Estados Unidos. El hecho de que el cierre de la larga travesía de la exposición se ubicara en Francia, indica que la anquilosada brújula estatal todavía reconocía a París como la capital del arte.

Durante los años en que se puso en práctica esta estrategia, los funcionarios culturales lograron consenso respecto al éxito obtenido al interior del país.¹⁰² Aunque la historia de la recepción de los pabellones y muestras itinerantes oficiales no ha sido elaborada,¹⁰³ es un hecho que en la prensa de la época dicha política se registró con beneplácito. En el contexto de una encuesta aplicada en 1963 a diversos artistas y otros agentes culturales, el pintor Raúl Anguiano afirmó:

El acontecimiento más importante en el campo de las artes plásticas mexicanas es, sin duda alguna, la gran exposición que ha sido presentada en Europa y que aún no vuelve a México. El éxito extraordinario de esta muestra ha atraído el interés de críticos, artistas y público en general hacia el arte de nuestro país que era casi desconocido en Europa.¹⁰⁴

Para Carrillo Gil, convencido de la relevancia internacional del arte mexicano, el éxito radicó en que México revertiría su condición de periferia artística:

Son estas exposiciones las que nos han abierto las puertas para tratar *en plan de igualdad cultural* con los más cultivados países de la tierra, y por ellas hemos ido alejándonos del viejo concepto en que se nos tenía hasta no hace mucho tiempo de país atrasado y semisalvaje.¹⁰⁵

En este punto, el coleccionista yucateco deja de lado cualquier crítica hacia las políticas culturales estatales y los burócratas encargados de aplicarlas; coloca por encima de cualquier iniciativa a la política de difusión:

Lo que han hecho en favor y prestigio de nuestro país las tres exposiciones de 1952-1953 en París, Estocolmo y Londres, y lo que han logrado en el mismo sentido estas exposiciones que se iniciaron en Bruselas, y que han recorrido en triunfo varias capitales europeas, vale infinitamente más que cuanto ha realizado la tibia y estéril diplomacia mexicana desde que cultivamos relaciones internacionales con los países europeos.¹⁰⁶

Carrillo Gil no percibió que una de las constantes en estas presentaciones oficiales fue que, a través de una muy cuidadosa selección de arte, los diversos gobiernos posrevolucionarios evitaron cualquier crítica o alusión explícita a la situación política del país, a menos que fuera para exaltar la paz y prosperidad alcanzadas por los sucesivos gobiernos priistas, tomando como punto de partida la Revolución de 1910. Fue en este sentido que Lombardo Toledano hizo una crítica a la muestra que viajó a Europa entre 1952 y 1953:

La exposición fue concebida y organizada para presentar al extranjero un México plácido, tranquilo y digno de ser visitado por los turistas [...] Fueron suprimidas las expresiones plásticas de nuestras dramáticas luchas populares y de los artistas que han reflejado con vigor las angustias y las esperanzas de nuestro pueblo.¹⁰⁷

Una consecuencia de la fortaleza del Estado mexicano de esa época fue la consagración de los símbolos nacionales a través del arte. Al respecto, Carrillo Gil no señaló como una de las características fundamentales de la política difusora del Estado, el marcado énfasis nacionalista. Si no lo mencionó fue porque estaba de acuerdo, aunque sólo en términos generales, con cierto tipo de nacionalismo impulsado desde el sector oficial.

De esta forma, en el México de los años cincuenta y sesenta, los funcionarios culturales lograron cierto consenso acerca de la pertinencia de dichas exposiciones, publicitaron como un objetivo alcanzado no sólo el de dar a conocer el arte nacional en el ámbito mundial, sino también el haber logrado, a través de éste, dotar de personalidad propia a México en relación con el resto de las naciones. Más aún, no se cuestionó la durabilidad de tal posicionamiento del arte nacional respecto a los hegemónicos centros culturales.

Sin embargo, una breve revisión de los discursos actuales nos lleva a concluir exactamente lo contrario: no se logró crear en Europa una imagen panorámica de la plástica mexicana que perdurara hasta nuestros días; más aún, ni el arte mesoamericano logró perder el aura de exotismo, con lo que su capacidad de impresionar hasta la fecha no ha menguado; ni tampoco el arte del siglo XX logró insertarse dentro del arte moderno universal, razón por la cual aunque numerosos museos internacionales poseen piezas mexicanas de este periodo, permane-

cen en sus bodegas y no se utilizan en las revisiones panorámicas de la plástica moderna.

En este sentido, son ilustrativas las declaraciones que hizo el director del Petit Palais, en el año 2000, junto con uno de los organizadores de la exhibición francesa *Soles de México*:

En Francia hay interés por el arte prehispánico, pero no se conoce el arte colonial y de este siglo. Se conoce sólo a Diego Rivera y a Frida Kahlo, un poco a Tamayo y quizá se tendrá alguna idea de que existen Siqueiros y Orozco, pero no se les conoce de verdad. Ellos serán un gran descubrimiento. Ni hablar de los jóvenes artistas mexicanos, que los franceses no saben que existen.¹⁰⁸

Según este funcionario, la muestra realizada en París en 1999 obedeció a un desconocimiento profundo de la plástica —incluyendo a todas las generaciones— y a la percepción de *lo mexicano* como exótico.¹⁰⁹ Para remediarlo, se recurrió a estrategias semejantes a las que el mismo Fernando Gamboa, como uno de los principales ejecutores de las pautas culturales diseñadas por el régimen priista, aplicó por décadas:

Para el público francés incluiremos una mayor cantidad de objetos precolombinos con la intención de ayudarlo a entender mejor las correspondencias que tienen con el trabajo de los artistas contemporáneos.¹¹⁰

Como se puede comprobar, los objetivos en el año 2000 fueron similares a los que se enunciaron cincuenta años atrás.

Préstamos de la colección

Puesto que el aparato cultural gubernamental controló los espacios más prestigiados para la exhibición artística, todo aquel coleccionista privado que buscara mostrar sus propiedades y construir una imagen pública sobre sí mismo, tenía que negociar y establecer alianzas con él. La misma relación de fuerza también funcionó a la inversa: debido a la escasa acumulación estatal, los funcionarios culturales se vieron obligados a recurrir a los acervos privados y a establecer pactos temporales con los propietarios.

Al coincidir ambos intereses, los beneficios se multiplicaron: por una parte, a los coleccionistas les favoreció la “sacralización” que los

museos otorgaban a las obras que exhibían y que se transmitían a su dueño, lo que además elevó las cotizaciones en el mercado; por otra parte, los burócratas del arte, conscientes de ello, aprovecharon para paliar lo exiguo del acervo público y ofrecer exposiciones con piezas representativas que documentaran, de manera eficaz, el desarrollo artístico de la época.

Así, para un coleccionista con vocación pública, era obligada la relación con los directivos del INBA, la SEP, la SRE, los museos de la UNAM y las oficinas de cultura de los gobiernos de los estados, entre otras instituciones.

Para Carrillo Gil, poseer piezas artísticas con excelente fortuna crítica y encima consideradas patrimonio nacional le permitió negociar con la burocracia del arte y así fortalecer su posición pública. El derecho de limitar el acceso a sus bienes le permitió también establecer una relación de fuerza obteniendo algunas ventajas, aunque de igual manera corrió numerosos riesgos y se vio obligado a aceptar algunas condiciones que lo ponían en desventaja.¹¹¹

Para ejercer presión sobre el Estado, el yucateco estableció diversas estrategias: una de ellas, como ya se vio, fue poner a disponibilidad temporal, para montajes concretos, su patrimonio; un grupo selecto de lienzos escogidos aisladamente, no como series dentro de una colección, participaron prácticamente en cuanta exposición se realizó en México y en el exterior, desde mediados de la década de los cuarenta hasta 1972, año en que una buena parte de las colecciones de arte de Alvar Carrillo Gil pasaron a integrar el acervo del MACG. Aunque en las peores fases de sus controversias y desencuentros con la burocracia cultural canceló circunstancialmente sus préstamos, siempre refrendó la vocación pública de su colección.¹¹² Él mismo se ocupó de resaltar que continuó esta política a pesar de que en ocasiones sus obras presentaron graves problemas de conservación e incluso algunas estuvieron en peligro de pérdida total.¹¹³

Así, de acuerdo con los requerimientos concretos de cada exhibición, de la residencia de la familia Carrillo Gil salían diversos agrupamientos: por autor, por temática o por técnica; conjuntos que se integraban a otros de variada procedencia a fin de conformar el acervo a exhibirse, en cuyo caso la participación del coleccionista se limitaba al préstamo.¹¹⁴ Como el objetivo era adquirir visibilidad y prestigio

para sí mismo, y no sólo para sus posesiones, Carrillo Gil acostumbraba viajar con su colección y reclamar el agradecimiento colectivo en la ceremonia de inauguración. También anheló dominar los discursos plásticos, por lo que el complemento de su estrategia fue contribuir a la difusión de los eventos a través de la redacción de artículos que publicaba en los periódicos o revistas más importantes.¹¹⁵

En otros casos, los menos, se organizaron exposiciones sólo con las piezas de la colección Carrillo Gil, como un conjunto en sí mismo; en tales ocasiones, el yucateco fue quien gestionó o promovió, con diferentes instituciones y centros culturales, las exhibiciones; se ocupó igualmente de escribir el texto de presentación del catálogo respectivo, o bien de dictar alguna conferencia sobre la obra en cuestión. Esto ocurrió tanto en diversos estados de la república,¹¹⁶ en especial Yucatán,¹¹⁷ como en el exterior, en concreto, en Estados Unidos.¹¹⁸

Por el grave déficit en las colecciones públicas especializadas en arte moderno y por la gran cantidad de compromisos para la presentación de exposiciones retrospectivas de arte mexicano en diferentes recintos internacionales, las piezas selectas de la colección Carrillo Gil fueron “el caballito de batalla” de tales eventos. Dado el carácter itinerante de muchas de estas muestras, a veces el préstamo se prolongó durante varios años.

Tanto los daños o maltratos que las piezas sufrieron en los traslados, como el hecho de privarse de ellas por largo tiempo, no fue impedimento serio para que el yucateco accediera al préstamo; la compensación estaba en el prestigio que obtenía cuando alguna muestra itinerante triunfaba y como corolario de su extenso viaje se presentaba en territorio mexicano, como aconteció con la exposición de arte mexicano del Palacio de Bellas Artes, inaugurada el 20 de noviembre de 1953 por el presidente Ruiz Cortines, esencialmente con el mismo conjunto que se había presentado en París, Estocolmo y Londres, entre marzo de 1952 y junio de 1953.¹¹⁹ El éxito que las piezas de su acervo cosecharon en noches como éstas, y las alabanzas hacia el “buen gusto” de quien las seleccionó, debieron haber convencido a Carrillo Gil que bien valían la pena los contratiempos y deterioros que sufrían sus piezas durante los traslados y los montajes.¹²⁰

Carrillo Gil glorificó su propia imagen pública como coleccionista a partir de sus aportaciones y, con esto, automáticamente, marcó dis-

tancia con algunos —pocos pero cercanos— competidores, como fue el caso de la galerista, promotora cultural y también coleccionista Inés Amor.¹²¹ Remarcó la distinción y trascendencia de su perfil en el panorama mexicano:

Nunca ha existido en México un coleccionista de pintura [...] que hubiera contribuido como yo (ni con la vigésima parte) a las exposiciones de arte mexicano en el país y sobre todo en el extranjero, desde hace más de veinte años. Este material [...] ha estado siempre [...] al servicio de México en exposiciones nacionales e internacionales. Sin él, no sé cómo se hubieran presentado las grandes exposiciones en París, Estocolmo, Londres, Roma, en 1953, ni las exposiciones en los Estados Unidos, Perú, Colombia, Japón, Cuba, en los años pasados, ni la actual exposición que recorre Europa.¹²²

Pese a lo evidente de su compromiso público, que aportaba indiscutibles beneficios sociales, Carrillo Gil juzgaba que el *establishment* le escatimaba el agradecimiento que él, con plena conciencia de sus objetivos, exigía. Esta contienda por el prestigio —no hay que dejar de tomar en cuenta que el prestigio otorga poder— la sostuvo a lo largo de todo el tiempo que se desempeñó como agente cultural; la permanencia de su lucha indica la importancia que esto le revestía. En la práctica, aprovechó cuanta oportunidad se le presentó para reclamar el honor —y por tanto la posibilidad de influir en los procesos de validación artística— que estimaba le correspondía por haber realizado una labor de rescate de piezas con valor incalculable para México.¹²³ La base de su argumentación estaba en su acervo: éste constituía un selecto testimonio del mejor periodo artístico en la historia de México.¹²⁴

Como parte de la resistencia que presentaba frente a las demandas estatales, condicionó el acceso a sus posesiones. Los límites o las facilidades que proporcionaba seguramente se modificaron de acuerdo a las circunstancias imperantes en cada operación. Dado que sus acervos complementaban el discurso estatal estructurado para presentar, tanto al interior como al exterior, una imagen oficial de México, su capacidad de negociación se amplió:

El gobierno mexicano estuvo exhibiendo durante esos veinte años obras muy importantes de Rivera, Orozco y Siqueiros que yo prestaba gustoso, hasta que sufrí estas calamidades que me obligaron a considerar que el gobierno de México debe ser mucho más cauto en los préstamos de obras de arte insustituibles en

nuestro país. De suerte que, después de haber hecho tantas exposiciones sin responsabilidad alguna, debería de considerar ahora que no puede seguir haciendo exposiciones de los artistas más importantes que ha tenido nuestro país y que, en todo caso, debe de reservar estas exposiciones especiales como correspondencia a otros países y bajo muy estrictas condiciones de cuidado.¹²⁵

Complementar las políticas culturales estatales fue uno de los aspectos de su actuación social que le proporcionaron mayor influencia y presencia pública. La coincidencia con el contenido de tales políticas possibilitó la benéfica colaboración. No obstante, el poder que acumuló no fue suficiente para incidir en la modificación de dichos contenidos, a pesar de sus perseverantes intentos.

Contiendas y denuncias

Como ya se vio, en cuanto a la política cultural mexicana, Carrillo Gil aceptó el discurso oficial que justificaba la intervención estatal en aras de hacer accesible a todos los grupos sociales el arte producido por los artistas nacionales, fundamentalmente a través de exposiciones itinerantes. En cuanto al mecenazgo gubernamental dirigido a los creadores de pintura mural, le pareció afortunado, ya que consideraba que éste era uno de los movimientos más importantes en la historia del arte nacional. Siqueiros explicitó la estrecha relación entre el sistema político y esta corriente:

El destino de la pintura mexicana moderna, como el destino de la cultura en general, está estrechamente ligado al destino de la Revolución mexicana. Si ésta detiene su marcha, la pintura mexicana se precipita en la crisis. Y si desapareciera, México volvería a ser la colonia intelectual, mediocre e intrascendente que fue durante el régimen pseudoaristocrático de Porfirio Díaz.¹²⁶

En 1945, ya escrito el texto anterior, el grupo de artistas favorecidos por el Estado coincidió en su decadencia con cierto estancamiento del sistema político que lo había sostenido;¹²⁷ no obstante, la identificación del régimen con la Escuela Mexicana de Pintura continuó, aunque con desniveles.¹²⁸

Carrillo Gil, a pesar de estar convencido de la necesidad de una dirección estatal, en materia de cultura, la limitaba al fomento y finan-

ciamiento de cualquier tipo de manifestación artística, sin injerencia directa en la producción en sí; su opción era un arte sin cortapisas a la creatividad. Por ello, cuando en uno de sus textos se ocupó del arte ruso, sin aceptar llamarlo “soviético”, se declaró en contra de que fuera el sistema político el que definiera las temáticas y su tratamiento en la producción artística.¹²⁹ El hecho de que un consejo de burócratas decidiera condenar a diversos artistas “por formalistas y triviales”, entre ellos a Picasso, le resultó tan injustificado como la utilización gubernamental del arte para realizar proselitismo político.¹³⁰ Al aludir al caso soviético, el yucateco exponía los límites que deseaba marcar a la intervención oficial en México.

De manera indirecta, el yucateco cuestionó que el INBA no gozara de autonomía en cuanto a que numerosas decisiones trascendentales corrieran a cargo de otras instancias como la SEP y el poder ejecutivo.¹³¹ Los programas del área cultural estaban estrechamente relacionados con las políticas generales implementadas por el régimen posrevolucionario; aunque, como fustigó Carrillo Gil, cada gobierno modificaba las prioridades, por lo que no se podía diseñar estrategias a mediano o largo plazo que excedieran el límite temporal de un periodo presidencial. De esta forma, con la renovación de funcionarios que en cada sexenio se realizaba como un eterno ritual, las prioridades y objetivos cambiaban a veces de forma drástica, lo que impedía la construcción de proyectos de alcance mediato; hecho que si bien denunció, fue sólo en cuanto a casos concretos sin aludir al sistema en su conjunto.¹³²

Carrillo Gil censuró el centralismo cultural que, como es sabido, era uno de los motores en los que descansaba el sistema político y, por tanto, afectaba al ámbito cultural, ya que desde la capital de la “Federación” se tomaban las decisiones que perjudicaban a los estados de la República. En concreto, condenó que los bienes culturales regionales se concentraran en espacios de exhibición nacionales, casi siempre ubicados en la Ciudad de México.¹³³

Ya mencioné que el tan publicitado patrocinio estatal no estuvo exento de ambigüedades, excepciones y complicaciones; dentro de éstas, Carrillo Gil denunció en 1949 un caso específico de indolencia institucional y falta de respaldo presupuestal para la conclusión de un proyecto mural concreto, el de la ex aduana, proyectado por Siqueiros. En esa ocasión, el coleccionista se quejó del incumplimiento del

acuerdo presidencial publicado en el *Diario Oficial* del 1° de septiembre de 1947, en cuyo artículo V se garantiza que el INBA cuente con amplios recursos para decorar con pinturas murales los edificios públicos, al respecto escribió:

Nunca dejaríamos de lamentar [...] que los grandes artistas que viven, para bien y gloria de México, dejan inconclusas sus obras murales comenzadas, o dejaran de desarrollar sus proyectos para obras de este género que constituían la riqueza artística de nuestro país.¹³⁴

En la discordancia entre la buena voluntad estatal hecha pública en 1947 y un caso concreto, pero paradigmático, a dos años de distancia y bajo la misma presidencia, centra esta crítica.

Otra contradicción entre el discurso colaboracionista y proteccionista del Estado en relación con los creadores y la difusión artística, fue denunciada por Carrillo Gil en un artículo en el que se ocupó del aspecto fiscal de la producción plástica; en específico, se pronunció en contra de la aplicación de dos impuestos por la comercialización de productos a los creadores, uno al interior del país y otro por la exportación:

Ambas obligaciones son una rémora pesada para la difusión del arte mexicano, cuyo mercado principal se encuentra, por desgracia o fortuna, en el extranjero.¹³⁵

Indignado, se pregunta por qué los artistas mexicanos no protestan; para conminarlos a defenderse pone de ejemplo el pleito legal que El Greco ganó contra las autoridades que querían cobrarle impuestos, logrando que se eliminaran tales contribuciones a los pintores activos en España.

Aquí pareciera que es el empresario el que incursiona en asuntos de la esfera del mercado del arte, al considerar que las disposiciones fiscales inhiben las transacciones internacionales:¹³⁶ también es evidente que está interesado en que el arte mexicano se prestigie y se comercialice en el ámbito internacional.¹³⁷ En este sentido, su opción es hacia una política que privilegie la salida de trabajos de arte, más que la entrada de piezas extranjeras; no considera tan graves los altos impuestos que debían cubrir quienes importaban arte, ya que estaba clasificado como objeto de lujo. Esto indica que para 1950 el yucateco aún no com-

praba productos plásticos del exterior, ya que se contenta con manifestar su desacuerdo por los altos impuestos para importación, pero no hace de ese punto el centro de su discusión.

De hecho, las reformas arancelarias de 1947 asignan un pago de importación de 40% *ad valorem* para pinturas al óleo sobre tela, trabajos en papel, cartón y demás materiales. Estas reformas se emitieron en el contexto de la política económica alemanista de reducción de importaciones y de protección a la industria nacional, a fin de equilibrar la balanza comercial, en especial con Estados Unidos.¹³⁸ También es probable que tales restricciones hayan tenido la intención de complacer las reiteradas solicitudes de algunos miembros del sector artístico mexicano que, desde la llegada de refugiados por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, veían amenazados sus intereses.¹³⁹

Carrillo Gil utilizó sus conocimientos en historia del arte para agregar contundencia a sus argumentos; no sólo sorprendía con sus analogías sino que, al refuncionalizar un hecho histórico desconocido por las autoridades, pretendió debilitar su posición e impedir que descartaran fácilmente su propuesta.

Siete años después, la Secretaría de Hacienda inició una modificación tributaria que, si bien no eximía del pago de impuestos a los creadores, les favoreció al permitir el pago en especie, esto es, en obras de arte.¹⁴⁰ Al parecer, tal programa, informal en un principio, surgió a partir de la colaboración de diversas personalidades públicas, incluyendo a Siqueiros y a un hermano menor de Carrillo Gil.¹⁴¹

El yucateco también condenó que la parte medular del presupuesto se destinara prioritariamente a la organización de magnos eventos en la capital del país, en vez de implementar una estrategia de mayor alcance que persiguiera otros objetivos aparte de la exhibición de trofeos artísticos; incluso refutó que muchos de estos eventos, que en el discurso se justificaban como parte de la difusión y promoción del arte y la cultura mexicana, tenían el objetivo oculto de granjear prestigio personal o de legitimar gestiones administrativas ante ciertas coyunturas políticas.

Es necesario reiterar que Carrillo Gil expresó tales cuestionamientos en contextos específicos, ante polémicas públicas con algunos funcionarios estatales, con la conciencia de que eran ellos los que

delineaban las características generales de las políticas culturales del Estado mexicano en la medianía del siglo XX.¹⁴²

De igual manera colaboró con ciertas estrategias culturales proyectadas desde la alta burocracia, y no sólo con los préstamos temporales de sus acervos. Carrillo Gil fue un agente cultural que intervino directamente en el ámbito cultural, pero las ideas no eran suyas, o no sólo suyas: en términos generales, su papel fue el de dar continuidad y aplicabilidad a las políticas culturales oficiales. Él no diseñó sus propias políticas, sino que sólo particularizó las públicas al seleccionar las que le interesaban y desechó las que consideraba improcedentes. Ejerció su derecho a decidir y no se adscribió a todos los discursos gubernamentales.

Creía en el arte mexicano y en los productores cuyas obras adquiriría, pero no apoyaba el aislamiento artístico ni las temáticas indígenas como especial medio de expresión plástica tan de boga en su época, pero ausentes en la colección Carrillo Gil. Las únicas obras de este tipo que seleccionó, en parte por su temática, fueron de la serie *México en revolución* de Orozco. Tampoco apoyaba un arte de propaganda por considerarlo cercano al panfleto. Así, no consumió piezas de arte popular, salvo cuando se trataba de proyectos de carácter menos personal que su colección, por ejemplo, para la exposición sobre Yucatán compró piezas que documentaban las artesanías locales, consciente de que su inclusión era parte de las políticas de la época.

Al mismo tiempo, con cierto cinismo y complicidad, Carrillo Gil constató la relación entre grandes proyectos culturales generados desde instancias estatales, así como el autoritarismo de los funcionarios en turno que tomaban decisiones, adecuadas o no, al margen de la mayoría de la población. Bajo este concepto, reseñó los trabajos de integración plástica y arquitectura realizados en la ciudad universitaria de Caracas, con la participación de conocidos artistas de talla internacional tales como Alexander Calder, Fernand Léger, Víctor Vasarely y Jean Arp, entre otros. Con una delicadeza no exenta de crítica, y aunque tales acciones en el fondo obedecían a “una intención superior de cultura”, destacó la arbitraria toma de decisiones de regímenes autócratas y sin políticas culturales definidas, como el de Venezuela:

El pueblo no ha debido contar mucho en este caso, y pasará ante estas obras como pasa un hombre común de la calle ante una exposición de arte abstracto, haciendo gestos de incredulidad, de asombro e incomprensión.¹⁴³

Conocedor de la situación latinoamericana, en este sentido muy parecida a la mexicana, Carrillo Gil contradice al crítico francés León Degand quien elogia que las autoridades de Venezuela hayan invertido tal capital en el proyecto y, más aún, que hayan corrido el riesgo de permitir que el arte abstracto fuera el predominante; él, en cambio, supone que lo que ocurrió fue que alguien muy influyente convenció al presidente de invertir dinero en un proyecto incomprensible, tanto para los ignorantes gobernantes como para la gente en general, pero que entre sus beneficios se encontraba la obtención de un alto prestigio por la realización de una obra de tal magnitud.

Así las cosas, solicita, sin especificar de qué manera, se eduque al pueblo para que entienda y acepte manifestaciones artísticas que apenas puede comprender, como el arte abstracto.¹⁴⁴ Sin la intención de realizar una comparación entre la ciudad universitaria de Caracas en 1954 y la construcción de la correspondiente a la Ciudad de México, sólo dos años antes, pareciera no percatarse de que las críticas hacia el *modus operandi* caraqueño podrían haberle servido para filtrar el mismo cuestionamiento al proyecto realizado bajo la presidencia de Miguel Alemán al sur del Distrito federal;¹⁴⁵ o tal vez no quiso hacerlo.

Contienda por el muralismo y los nuevos movimientos

Dentro de las numerosas contiendas para definir el valor de diversos tipos de arte,¹⁴⁶ destacan las que Carrillo Gil protagonizó para contribuir a valorizar la pintura de los muralistas como una corriente del pasado y como elemento previo para dar la bienvenida a otras búsquedas estéticas.

Uno de los supuestos fundamentales de Carrillo Gil en relación con el movimiento muralista, consistió en concebirlo como el más relevante a lo largo de la historia del arte mexicano y el más destacado en su tipo entre sus contemporáneos. No cambió de opinión a pesar de las sucesivas transformaciones en los códigos de producción y en el gusto estético hegemónico en el panorama nacional e internacional.

Escribió al respecto que “estos artistas no se dan sino por excepción en la vida de los pueblos”.¹⁴⁷ Estaba convencido de la trascendencia de la pintura mural tanto como de la singularidad de sus máximos exponentes. No obstante, y a diferencia de muchos de los intelectuales, artistas, funcionarios, historiadores y críticos de arte que participaban en el círculo cultural de la época, en él esta percepción no fue obstáculo para mantenerse abierto a nuevas corrientes artísticas.

Para Carrillo Gil, y esto es evidente por la selección de las piezas que adquirió, la cúspide de la calidad pictórica la ocupaban unos cuantos artistas y en una posición de inferioridad estaban “sus seguidores”.¹⁴⁸ Su clasificación personal coincidía, en líneas generales, con la instrumentada desde el Estado y los circuitos de validación estética, como el mercado del arte, aunque en su *ranking* personal el que dominaba indiscutiblemente era Orozco, seguido por Siqueiros. Después estaban los otros, cuya calidad era variable, y por tanto muy pocas de sus piezas habían sido seleccionadas para formar parte de su acervo.¹⁴⁹ De esta forma, presentándose como un *connaisseur* consumado, certificaba simbólicamente los valores plásticos de las obras y adjudicaba jerarquías.

Hacia finales de los años cuarenta, aún creía en “la gran vitalidad de la pintura mexicana”¹⁵⁰ y aunque prácticamente a raíz de la muerte de Orozco (1949) dejó de adquirir piezas de muralistas que seguían activos, tardó una década en reconocer que el muralismo había caducado. Hacia 1960 escribió que dicho movimiento artístico no sólo había perdido vigor, sino que además obstaculizaba a los jóvenes productores que se distanciaban de ellos; en consecuencia, defendió las nuevas propuestas y denunció los bloqueos, tanto de los muralistas como de los funcionarios culturales y del gobierno en general.

Este gran arte ha provocado la admiración de México y del mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país [...] hay un abismo. Creer que el arte de México debe estar atado de pies y manos al “Glorioso Movimiento Nacional de Pintura Mexicana”, esto es absurdo y fetichista [...] Yo no puedo creer que el arte de México deba limitarse a copiar, a imitar o seguir la pintura de la Revolución; por haber hecho esto [...] el arte mexicano se ha estancado en fórmulas que no tienen la misma resonancia que antes.¹⁵¹

Si el muralismo ya había perdido actualidad, Carrillo Gil, como algunos otros de sus contemporáneos, no veía la necesidad de mantenerlo como corriente oficial del Estado.¹⁵² No fue sólo a través de sus artículos en diarios y revistas que expresó su opinión, sino que a su colección llegaron obras de algunos creadores como Tamayo, Gerzso o Alfonso Michel; esta actitud del yucateco provocó el disgusto de numerosos artistas.

Para ser consecuente con su permanente deseo de novedad, apostó por la renovación artística; esta postura resultó intolerable para numerosos miembros de la élite cultural en nuestro país. Deseoso de consolidar su prestigio como un *connaisseur* actualizado, el yucateco encontró diversas formas de incorporarse a la discusión pública sobre el tema; sin embargo, participó en la polémica no tanto en calidad de coleccionista y crítico de arte, sino prioritariamente como el pintor abstracto que decidió ser.

Así pues, se pronunció en contra de la tendencia de las autoridades del sector cultural de otorgar privilegios especiales a los muralistas, principalmente a través de múltiples exposiciones en recintos nacionales y en exhibiciones internacionales; consideraba que esto perjudicaba a otro tipo de manifestaciones artísticas. El argumento que esgrime es la falta de pluralidad, aunque igualmente deja entrever que las preferencias estatales ya no se justificaban debido al notorio declive del movimiento artístico oficial, esto a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

De esta forma, su denuncia central fue que tal predilección obraba en detrimento de productores que pugnaban por el reconocimiento de diferentes formas de expresión artística, para quienes la no identificación con la corriente oficial les significó cierto desamparo estatal, cerrándoseles muchas de las puertas de los recintos de exhibición. En el fondo, abogaba por él mismo en tanto productor de obra no figurativa ni ligada al muralismo.

Los obstáculos impuestos a los nuevos creadores revelaban el repudio hacia el arte abstracto que muchos de ellos practicaban, arte que Carrillo Gil calificó de revolucionario y progresista. Para discutir la pertinencia de dicha corriente en México, el yucateco acordó con su entonces amigo José Luis Cuevas organizar un debate público; el dibujante, si bien estaba interesado en la apertura de nuevas manifes-

taciones estéticas, rechazaba el abstraccionismo tanto como la mayoría de los miembros de la burocracia cultural, los artistas de la anterior generación, y muchos historiadores y críticos de arte; de hecho, el desprecio a este tipo de expresión artística era una actitud generalizada en el México de mediados del siglo xx.

No es que Carrillo Gil fuera el único que opinara lo contrario y actuara en consecuencia; la diferencia radicó en que ningún otro agente cultural con su poder y trayectoria se dedicaba a la experimentación artística desde la abstracción y el *collage*.

La política oficial no era tan decididamente antiabstracción o antiruptura, como la presentaba Carrillo Gil,¹⁵³ sino más bien el coleccionista no percibió las indecisiones y hasta contradicciones en la actuación pública de Estado; tampoco escribió acerca de las suyas que, en esencia, eran semejantes a las presentadas por la burocracia cultural.

Por ejemplo, Carrillo Gil compartió con el Estado las incoherencias entre su discurso, decisiones y actuaciones; defendió públicamente el arte abstracto pero no adquirió las obras recién creadas por la nueva generación de pintores nacionales que se adscribían en esa corriente, salvo las de José Luis Cuevas, quien hacía figuración. Tal vez esto se debió a que el arte abstracto del que gustaba Carrillo Gil lo realizaban pintores europeos, pero tenían un costo demasiado elevado para él, lo que dificultaba la conformación de un conjunto representativo, aunque no la adquisición de obras aisladas.¹⁵⁴

Así, es factible que en su defensa del arte abstracto, lo que buscaba era menos el reconocimiento a los trabajos de las nuevas generaciones de pintores mexicanos y más el propio, como pintor no figurativo. En este sentido, el que debatió en directo con Cuevas e indirectamente con la burocracia cultural, no fue el coleccionista.

Contienda por la abstracción

Como en 1960 la abstracción aún no había sido aceptada en México, Carrillo Gil destacó su hegemonía en el panorama artístico internacional y reiteró, contra las predicciones de reconocidos críticos y artistas, que no se trataba de una moda pasajera.¹⁵⁵ Recalcó que la batalla que

había decidido librar con las autoridades artísticas del país se desarrollaba dentro del contexto favorable de los triunfos que dicha corriente estaba obteniendo incluso en América Latina.¹⁵⁶

Cabe destacar que Carrillo Gil apostó por esta tendencia porque estaba seriamente interesado en el arte abstracto, como crítico de arte y como pintor, y no porque estuviera en contra de una plástica con cuestionamientos sociales. Sobre el aspecto político no se pronunció, aunque sus selecciones como coleccionista lo ponen en evidencia; creía en un arte que incluyera la crítica social pero no en el arte-panfleto.

Este argumento, el del predominio de la abstracción en las prestigiadas capitales del arte, fue uno de los que utilizó para denunciar la falta de actualización de las políticas artísticas en México. Remarcó que el arte de vanguardia en Europa, Estados Unidos y América del Sur era el abstracto, es decir, que no sólo los centros culturales sino también las periferias aceptaban la nueva hegemonía estética. Con la intención didáctica de exponer los éxitos de la abstracción, y convencer a las autoridades nacionales de aceptar el cambio de paradigma artístico y dejar atrás la nostalgia por un pasado artístico glorioso, realizó una campaña en la que contó con la complicidad de Cuevas.

Fue así que en 1960 ambos decidieron intercambiar públicamente sus puntos de vista sobre el arte abstracto. Fue una afable polémica —la única que en tono amigable realizó en su vida pública— con quien por aquel entonces era su más entusiasta cómplice en cuanto a las impugnaciones a algunos aspectos de las políticas culturales estatales y, concretamente, contra ciertos funcionarios del ámbito de la cultura y las artes.¹⁵⁷ Estos escritos de Carrillo Gil tienen un tono de denuncia pública en contra de las políticas artísticas del México de mediados de siglo xx.

El coleccionista inició tomando como base unas declaraciones de Cuevas en el sentido de que la abstracción “pasó de moda” y que, en el caso concreto de México, era “inoperante”.¹⁵⁸ Convencido de lo contrario, Carrillo Gil explicó que este tipo de arte era justamente el que codificaba esa época, por lo que continuaba después de medio siglo su apabullante dominio en los principales eventos artísticos de prestigio internacional, y representaba 95% del total de los trabajos exhibidos en museos, bienales, galerías, etcétera. Sin embargo, para él la hege-

monía de lo abstracto no denigraba la figuración, dentro de la cual Cuevas ocupaba un lugar destacado, por lo que se cuidó de aclarar que el valor de una obra era independiente del estilo.

Subrayó que la falta de arraigo del abstraccionismo en México era por motivos extra artísticos y culpaba de ello al ejercicio desmedido de poder de los funcionarios del sector cultural en complicidad con un grupo de creadores, conservadores, intolerantes y sectarios. Incluso, equipara al ámbito artístico nacional con el prevaleciente en la URSS, en la medida en que se aplicaban restricciones a una plástica que Carrillo Gil calificaba de revolucionaria y progresista, aunque puntualizó que el gobierno de nuestro país nunca impuso una línea oficial en la que debían trabajar los productores. Empero, no podía ser detenido por mucho tiempo “el incontenible avance del arte contemporáneo”, por lo que esperaba presenciar, en corto tiempo, la apertura de los espacios de exhibición, en particular le interesaban los museos públicos.¹⁵⁹

En su respuesta, Cuevas defiende la tradicional adscripción del arte mexicano —desde el periodo mesoamericano— hacia el arte figurativo, cuidándose de marcar su distancia con el “objetivismo” de los pintores de la generación anterior, aunque reconoce su admiración por algunos trabajos de Orozco. Ubica su producción dentro de una línea “humanista” a la que califica de vetada por las políticas plásticas mexicanas y prevé que, de la misma manera que durante más de 30 años se impuso el “mal realismo de contenido político”, cual sarampión, se intentara favorecer de forma exclusiva al arte abstracto,¹⁶⁰ al que descalifica:

Que sigan los haces de leña ardidos, los costales y los toneles de cemento untándose irreflexivamente en lienzos y cartones, en una orgía de chorreos y de incitaciones al tacto en que se manifiesta todo un vacío espiritual. Sigo miope, muy miope, ante estas irreflexivas costras y esas intrascendentes superficies.¹⁶¹

A este texto, el yucateco replicó con un artículo publicado en dos partes en donde empieza y termina señalando las coincidencias: que cada artista debe pintar como desee y no se debe permitir la intolerancia de ningún tipo.¹⁶² Sobre la tesis de que el arte abstracto era ajeno a la historia artística mexicana, plantea que éste “ha existido siempre”, sólo que detentó un papel predominante hasta la llegada del siglo XX y vuelve a señalar a las autoridades culturales y a un gru-

po de muralistas como los principales obstáculos para su pleno reconocimiento. No se le escapa decir que mientras ellos no aceptaran el movimiento abstracto, quienes lo ejercieran —y él era uno de ellos— no gozarían de prestigio ni podrían ocupar los recintos oficiales de exhibición de manera continuada y sistemática.¹⁶³

También aprovechó la coyuntura para definir su posición ante el movimiento pictórico mexicano de las primeras décadas del siglo: manifestó su desacuerdo con llamar “sarampión” al muralismo y refrendó su admiración por sus más importantes exponentes; acepta lo inadecuado de intentar perpetuar ese tipo de arte como la única opción válida para los creadores mexicanos. Reitera que su objetivo no es librar una lucha entre lo abstracto y lo figurativo, tampoco desechar lo realizado por los muralistas, sino denunciar el ninguneo a las diferentes corrientes estéticas que por ese entonces estaban en apogeo. La marginación del abstraccionismo era su primordial preocupación al iniciar los años sesenta.

Por último, critica duramente la actitud despectiva de Cuevas en relación con las técnicas, la experimentación con diversos materiales y la búsqueda de texturas:

Estás condenando [...] todo lo que hay de novedoso, inventivo, creador en el arte moderno. Y ésta es una posición insostenible ante el más ligero examen de lo que significa el arte actual y el arte en general.¹⁶⁴

Ésta no era una actitud privativa del dibujante, y Carrillo Gil lo sabía, por ello no se dirigió sólo a Cuevas, sino que interpeló a todos aquellos que se negaban a aceptar la abstracción como una opción para renovar el arte mexicano. Su contundente respuesta tiene numerosos destinatarios, desde la burocracia cultural, hasta los noveles artistas y, por supuesto, los consagrados y sus acérrimos defensores o denostadores, historiadores y críticos de arte.¹⁶⁵ Tres años después consideró que tal polémica estaba agotada.

A lo que también se opuso hacia 1960 fue a la adjudicación de premios durante la Segunda Bienal Mexicana, ya que al entregarle a Tamayo una de las distinciones, el jurado argumentó que obedecía a que era obra semiabstracta; no era que el yucateco estuviera en contra de que a ese creador en específico se le entregara un premio, eran las razones esgrimidas las que no aceptaba.¹⁶⁶ Así, denunció que en el

ámbito nacional, a diferencia de lo que ocurría en otros países, existía cierto consenso —liderado por Justino Fernández— en que el arte del “justo medio”, el “semiabstracto”, era el que debía ser protegido, el que debía prevalecer por entre las diversas tendencias del arte de aquellos años.¹⁶⁷ Para denostar tal opción recurre una vez más a la publicación de sendos textos en los cuales define su posición personal,¹⁶⁸ donde califica a este tipo de pintura como ambigua y confusa.

Para él, esta “nueva teoría estética en México del ‘justo medio’” es un “nuevo sectarismo, sin justificación alguna” y sentencia que todo fanatismo plástico es una forma de holgazanería del espíritu. La única vía aceptable para el yucateco era que los artistas se definieran en uno u otro sentido; según él, este arte “de síntesis” no obtuvo logros interesantes y exhorta a los indecisos, que viven en la figuración soñando con la abstracción, a que fijen sus coordenadas.

En concreto, su denuncia se basa en que la semiabstracción o semifiguración era una pose, una estrategia engañosa y premeditada, más que una búsqueda genuina y, por ende, válida del artista,¹⁶⁹ que el Estado mexicano, al premiar tal simulación, se erigía en cómplice. Tales diatribas explican su distanciamiento ante la producción de ciertos pintores mexicanos tales como Pedro Coronel¹⁷⁰ y Juan Soriano. Al respecto, Carrillo Gil fue coherente: no compró ni escribió sobre artistas “semiabstractos” y mucho menos pintó como tal.

Denuncias por expolios mesoamericanos

Aunque Carrillo Gil hizo gala de una admiración ilimitada por el arte y la cultura de los diversos pueblos mesoamericanos, por cierto tipo de regionalismo, colocó a los mayas en la cima de las diversas sociedades prehispánicas y, por tanto, del patrimonio nacional.¹⁷¹ Al constatar el expolio de los vestigios mayenses, decidió aplicar un plan en varios actos: coleccionar objetos para evitar que salieran del país; promover tanto a las sociedades mayas mesoamericanas como la especificidad cultural del estado de Yucatán, a través de la exhibición de sus bienes artísticos e históricos; denunciar los robos; criticar el descuido gubernamental; proponer medidas concretas para la protección tanto de los bienes muebles como de los vestigios arqueológicos; propiciar

la donación de colecciones privadas; y presionar para que los gobiernos crearan espacios adecuados de exhibición.¹⁷²

Así, de entre las piezas que circulaban en el mercado mexicano formó una pequeña colección de arte, aunque declaró que no le obsesionaba su origen y autenticidad. Seleccionó con base en una categorización —no definida por él— de valor estético,¹⁷³ aunque el conjunto en sí mismo cubría objetivos extra artísticos. Carrillo Gil consideraba que su obligación era evitar que tales objetos, que documentaban el pasado y presente glorioso de México y que en ese entonces se comercializaban de manera legal al interior del país, fueran exportados de manera clandestina para incorporarse a acervos en el extranjero.

En 1958 presentó una selección en el Palacio de Bellas Artes, anunciando que era el paso previo a la donación para su exhibición permanente en un reestructurado Museo Regional de Yucatán.¹⁷⁴ Mostró más de 200 objetos cerámicos y escultóricos, además de un número no especificado de cuentas de diversos materiales —hueso, piedra, jadeíta, etcétera— que su esposa había engarzado para formar collares. No esperaba que el recinto de Mérida se dedicara sólo a albergar sus acopios, sino planeaba la incorporación de otros muestrarios relevantes; su acervo no era suficiente, ni por calidad ni por cantidad, para dar vida a un nuevo museo, y él lo sabía.

De llevarse al cabo este proyecto, quizá hubiera tenido una presencia permanente en Yucatán como coleccionista, mecenas y benefactor de la sociedad; además de consolidar su liderazgo en cultura, porque bajo su promotoría hubiera gestionado la donación de otras colecciones;¹⁷⁵ también le hubiera permitido acumular de manera inmediata, mayor capital político en su terruño. De ahí la premura con que Carrillo Gil quería realizar el proyecto y el que no haya esperado, hasta el final de su vida, para proponer la entrega al Estado de este conjunto; y estaba listo para reintegrarlo a la sociedad a través de un museo local; pero el proyecto nunca se logró materializar.

En cuanto a sus denuncias por el hurto sistemático de piezas arqueológicas, en 1959 publicó en el suplemento “México en la cultura” nueve artículos con el título: “La verdad sobre el Cenote Sagrado de Chichén Itzá”, los que, unificados, se editaron como libro, mismo que envió a diversas instituciones de Estados Unidos, Yucatán y Centroamérica.¹⁷⁶ Estos textos fueron la punta de lanza de su campaña en

la prensa donde la demanda central era la exigencia de la restitución de piezas que Edward H. Thompson localizó durante sus exploraciones arqueológicas y que después se llevó al Museo Peabody de Arqueología y Etnografía, dependencia de la Universidad de Harvard.¹⁷⁷ Como resultado, Carrillo Gil anunció que la citada universidad devolvió “silenciosamente” a México cerca de noventa piezas de oro y cobre.¹⁷⁸

Sin embargo, en sus artículos no sólo culpa a los arqueólogos extranjeros que realizaron exploraciones con financiamiento de otros países,¹⁷⁹ sino también a las deficientes políticas de protección del patrimonio nacional y a la apatía de los funcionarios estatales. Igualmente denunció que los reclamos legales no prosperaban por la falta de continuidad e interés de los diplomáticos mexicanos. Con tales maniobras, actúa como un ciudadano con preocupaciones culturales, empeñado en salvar el patrimonio a pesar de la indiferencia y desinterés de su entorno.

Se autonombra abogado y defensor de la cultura de México, en concreto de Yucatán, y exige a los funcionarios del INAH que detengan el despojo de su estado natal a nombre de una política, que consideraba errónea, de centralización de la cultura y el arte en museos nacionales formados con el patrimonio de las diversas regiones culturales. Como yucateco, aplicó toda su capacidad de gestión y echó mano de sus contactos con funcionarios federales para, entre otras cosas, evitar el traslado de objetos mayas localizados en Yucatán, al acervo permanente del Museo Nacional de Antropología en vísperas de su inauguración en 1964; cuando la gestión personal fracasaba, recurría a la denuncia periodística.¹⁸⁰

Una contradicción es evidente: si bien el yucateco se maneja con un discurso anticentralista y en pro del respeto a las diversas regiones del país, promueve la concreción de la hegemonía yucateca por sobre un vasto territorio que excede los límites estatales, aunque no los nacionales, es decir, se trata de un supraregionalismo yucateco en el espacio geográfico que una vez ocuparon las culturas mayenses. Bajo el amparo de tal concepto, pide que se entreguen a Yucatán parte de los tesoros de la isla de Jaina, perteneciente al estado de Campeche, “por haber sido esta isla de la jurisdicción de Yucatán durante los siglos en que los mayas la consideraron un santuario”.¹⁸¹

En cuanto a política externa, Carrillo Gil también denunció el tráfico internacional de objetos mesoamericanos¹⁸² que al ingresar a las prestigiadas galerías, legitimaban su procedencia y podían ser vendidos sin impedimentos legales a coleccionistas privados, muchos de los cuales no conocían su lugar de origen.¹⁸³ Al denunciar la indiferencia estatal frente a esta problemática, legitimó su propio coleccionismo con el argumento de que había acumulado bienes culturales para garantizar su preservación y su permanencia en México.

A mediados de siglo XX el mercado internacional de piezas prehispánicas estaba en auge y lo dominaba la inversión norteamericana; en casi todas las grandes ciudades de ese país existían importantes galerías especializadas.¹⁸⁴ Estos comercios, a decir de Carrillo Gil:

Tienen conexiones con los más astutos y poderosos comerciantes en obras de arte indígena de nuestro país, de Guatemala, Perú y otros países ricos en arqueología artística; las piezas de estos comerciantes en antigüedades tienen la garantía de haber pasado por las manos de los más expertos compradores de nuestro país y de los más conocedores y estudiosos del país vecino. Eso sí, el solo hecho de venderse una pieza en las Galerías Stendhal puede dar al comprador una garantía máxima de calidad y autenticidad.¹⁸⁵

El vínculo entre la exhibición en recintos prestigiosos y su cotización en el mercado no se le escapó; como coleccionista conocía los mecanismos del mercado del arte, nacional e internacional.¹⁸⁶ Sin mencionar nombres ni hacer una denuncia explícita, Carrillo Gil relacionó la prosperidad del comercio internacional con las exposiciones itinerantes de arte mexicano —que incluían una sección dedicada al arte prehispánico— en diferentes países europeos. En concreto, consignó que la exposición artística mexicana en Europa, en 1959, generó un auge en la venta de este tipo de objetos, no por casualidad los más aclamados por la crítica occidental, muy por encima del arte moderno mexicano.¹⁸⁷

Al mismo tiempo, el yucateco detectó la estrecha relación entre el incremento de las exploraciones ilegales y las exposiciones internacionales organizadas por el gobierno mexicano. Por ejemplo, denunció un hurto, el mismo año de la exposición, de dos piezas importantes, mismas que fueron presentadas en galerías europeas siguiendo el itinerario de la exposición de arte mexicano.¹⁸⁸

La exhibición de estas extraordinarias piezas en Europa, coincidiendo con la exposición mexicana, no creemos que tenga otra finalidad que despertar el deseo de posesión de los grandes museos o coleccionistas europeos, para que alcancen los más altos precios.¹⁸⁹

Ante esto, solicitó el rescate de las piezas mayas que estaban en “mercado abierto”, a la venta en Estados Unidos, Francia, Alemania, entre otros países.

A pesar de ello, Carrillo Gil reiteró los beneficios para la consolidación de la imagen nacional que tales exhibiciones proporcionaban. Aliado entusiasta del tradicionalismo patrimonialista que en su vertiente populista irradiaba el Estado mexicano,¹⁹⁰ estaba convencido que lo mesoamericano documentaba de manera fidedigna la calidad del arte y la cultura nacionales; así, le parece lógico el interés que éste despertaba en Europa.¹⁹¹

Ante la disyuntiva de dejar de exhibir y promover el arte mesoamericano para evitar la codicia exterior —lo que redundaría en reducción de la demanda y de los índices de saqueos— o de continuar la estrategia de presentar al mundo esas manifestaciones artísticas como la prueba de la antigüedad y refinamiento de las sociedades prehispánicas, generando una moda que incrementaría los robos bajo pedido, opta por una ambigua vía intermedia: exige una mejor custodia de dicho patrimonio, al mismo tiempo que no se interrumpa la gira triunfal de un grupo selecto de “obras maestras” por los más prestigiados centros culturales.

Hay congruencia en la posición de Carrillo Gil: por un lado, se asume como un particular que escribe para legitimar sus colecciones —y por tanto a sí mismo— y para defender sus intereses; y por otro lado, no es un agente cultural que predique desde la neutralidad. Por ello, no cuestiona la manera en que él obtuvo su acervo, ni cómo se conseguían las piezas en México, sólo critica el comercio exterior de arte mesoamericano, pero del comercio interior, para la formación de repertorios particulares, no se ocupa, ya que lo considera legítimo.¹⁹²

Incluso, en sus críticas al INAH y otras dependencias gubernamentales, no precisa que en su concepción el Estado tenga la obligación de evitar el mercado local; de este modo, está de acuerdo en que los mexicanos o radicados en México formen colecciones privadas de ar-

te prehispánico siempre y cuando no las envíen fuera del país; acepta el comercio interno, pero no el tráfico internacional.¹⁹³

A pesar de sus limitaciones, Carrillo Gil intenta no sólo formular críticas sino también presentar propuestas: plantea que en casos donde fuera posible comprobar el latrocinio, el Estado mexicano, vía diplomática, promoviera juicios de embargo y reclamara las piezas como tesoros robados; de no proceder, solicitaba a las autoridades correspondientes la asignación de un presupuesto especial para adquirirlas. Exhorta a las diversas instituciones, entre ellas a la Secretaría de Educación Pública y a la Secretaría de Relaciones Exteriores, que intenten recuperar aquellas obras consideradas bienes culturales nacionales antes de ser adquiridas o donadas a museos del exterior, ya que bajo el resguardo de una institución pública consideraba más fácil su repatriación.

Otra de sus propuestas fue continuar las exploraciones arqueológicas, por ejemplo en el cenote de Chichén-Itzá, redoblando la vigilancia y garantizando que los objetos hallados fueran depositados en museos estatales para su custodia y exhibición. Ahora bien, el tema de la preservación de los vestigios del pasado, como parte del patrimonio cultural de un pueblo, no lo circunscribe al caso de Yucatán, sino que lo amplía a las exploraciones arqueológicas del territorio nacional.¹⁹⁴

La vigencia de las propuestas estéticas mayas estaba fuera de duda para el yucateco, al menos en su discurso; como prueba de ello documentó la influencia que la arquitectura religiosa maya tuvo para uno de los más prestigiados arquitectos norteamericanos, Frank Lloyd Wright.¹⁹⁵ La parte medular de su argumentación fue la comparación de la obra más importante del arquitecto —el museo Guggenheim de Nueva York— con el edificio conocido como “el observatorio” o “el caracol” de Chichén-Itzá.¹⁹⁶ La equiparación cobró mayor trascendencia porque ese museo fue una de las obras más discutidas en el mundo del arte, en su momento, por su espectacularidad.

En este caso, es evidente que su argumentación tiene una dimensión relacionada con las políticas culturales: Carrillo Gil, acorde con los postulados impulsados por el Estado mexicano, quiere subrayar la importancia de México como una nación con inestimable herencia cultural, quiere propiciar —en debates tan actuales como los que en 1959 existían sobre Lloyd Wright—¹⁹⁷ cierta concientización en el ámbito

cultural mexicano acerca del rico legado prehispánico, mismo que le proporcionaría una dimensión diferente a México dentro del ámbito internacional:

Es realmente una lástima y una omisión que Frank Lloyd Wright no hubiera expresado [...] su credo y alta estimación por el gran arte de los mayas, aun cuando esto lo hubiera demostrado clara y terminantemente en sus propias obras: sin duda que su estética como arquitecto no pudo haber tenido más puras y hondas raíces.¹⁹⁸

Si el arquitecto no lo hizo, Carrillo Gil sí, aunque sin la repercusión internacional que hubiera tenido una declaratoria del poderoso norteamericano. Legitimado por sus colecciones, Carrillo Gil se colocó en posición dominante y desde ahí exhortó a los arquitectos mexicanos a trabajar creativamente con el legado mesoamericano.¹⁹⁹

Es probable que el yucateco haya observado con cierta crítica el proceso extremo de la “internacionalización” en la arquitectura mexicana —el predominio del llamado estilo “internacional”— con la consecuente pérdida de identidad por lo que, contra la tendencia predominante de asimilar el modelo norteamericano, propuso públicamente justo lo contrario a partir del ejemplo de Lloyd Wright quien se inspiró en lo prehispánico.

Pero eso pareciera ser sólo el postulado de una actuación ideal. En la práctica, él mismo se contradijo, en parte, por su permanente deseo de presentarse en todos los aspectos de su vida como un hombre actualizado; por ejemplo, para el diseño de su propia residencia Carrillo Gil eligió el estilo internacional,²⁰⁰ y para edificar su museo contrató a Augusto Álvarez, *el internacionalista de la arquitectura en México*, a quien pidió que se inspirara en el museo Guggenheim de Nueva York.

Aun cuando Carrillo Gil mantenía su mirada puesta en los sucesos mundiales, prácticamente se mantuvo ausente en su argumentación la situación tan similar que vivían los países latinoamericanos, en especial los centroamericanos, en relación con el expolio de los vestigios prehispánicos. Su tendencia fue equiparar a México con naciones tan prestigiadas por su cultura ancestral como China. En este contexto se inscribe su artículo en el que reprueba que por orden de Chiang Kai-shek salieran de China cerca de 400 000 piezas de arte, obras cuidadosamente seleccionadas por su calidad y antigüedad. Para el

yucateco, éstas no pertenecían a ninguno de los bandos en disputa —los “nacionalistas” de Chiang o los comunistas de Mao— sino al “pueblo chino”.²⁰¹

De esta forma, su pretensión de denunciar —aunque en el ámbito nacional— ataques concretos al patrimonio internacional, pasa por su deseo de presentar a México como un país de riqueza artística con la misma trascendencia que la de naciones paradigmáticas en el terreno cultural. La comparación de lo mesoamericano con la producción estética de antiguas y prestigiadas capitales artísticas, consideraba que fortalecía la imagen pública de la tradición artística mexicana.

Finalmente, Carrillo Gil denuncia los puntos centrales de la problemática de la preservación del arte mesoamericano, esto debido a su posición de ciudadano con conciencia social que desde su esfera de poder actúa y, por tanto, puede reprochar al Estado el incumplimiento de sus obligaciones.²⁰² Ésa es la legitimidad que esgrime para su intervención pública y, a partir de allí, también legitima su colección.

Carrillo Gil y la burocracia cultural

Los años en que se estrechó de manera especial la colaboración de Carrillo Gil con la burocracia cultural, en concreto con las autoridades del INBA, coinciden con el sexenio de Ruiz Cortines,²⁰³ específicamente entre 1953 y 1957. El personaje clave fue Víctor M. Reyes quien ocupaba el puesto de jefe del departamento de Artes Plásticas del INBA y con el que Carrillo Gil estableció una estrecha y fructífera complicidad.²⁰⁴ Las coincidencias entre ambos fueron múltiples: oriundos del sudeste mexicano —Reyes era de Campeche—, pertenecían a la misma generación, coincidían sus intereses artísticos, y ambos pintaban y optaban por la pintura abstracta.²⁰⁵

Más aún, no fue un simple dúo de amigos sino que formaron un trío de colaboradores: Carrillo Gil como gestor y prestamista temporal de sus colecciones, Víctor M. Reyes como curador y facilitador de los espacios públicos de exhibición y Jesús R. Talavera como museógrafo.²⁰⁶ Los proyectos que concretaron fueron, en su gran mayoría, exposiciones en recintos nacionales, especialmente en el Palacio de Bellas Artes, de conjuntos específicos de la colección Carrillo Gil, dos en 1956:

*Exposición homenaje. Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco y estampa japonesa antigua, Ukiyo-e; y una a inicios de 1958 con piezas mayas.*²⁰⁷

Gracias a este equipo de trabajo se fortaleció la campaña de difusión y búsqueda de prestigio del yucateco en el ámbito de lo público.²⁰⁸ Aunque de otro perfil, de alguna manera, este trío sustituyó al que Carrillo Gil perdió con la muerte de Orozco y que había incluido a Justino Fernández.

Con esta estrecha alianza, Carrillo Gil inició su faceta de comisionado a eventos oficiales en el ámbito internacional; así, a pesar de que desempeñó la mayoría de sus gestiones culturales desde la posición de un particular que aprovechó sus relaciones “profesionales” con funcionarios culturales y agentes privados del mercado del arte, también colaboró formalmente con el Estado al recibir diversos nombramientos para eventos culturales concretos.

Así pues, en 1953 fue nombrado comisario por México de la Bienal de São Paulo, gestión que molestó a los artistas no seleccionados para representar a nuestro país —no es casual que hayan sido los mismos que el yucateco excluyó de su colección: González Camarena, Guerrero Galván y Agustín Lazo, entre otros.²⁰⁹

Ante la controversia por la larga lista de no invitados, Siqueiros salió al rescate de su amigo y, aunque defendió el derecho de elección del curador, para liberarlo de toda responsabilidad atribuyó la configuración final de la muestra a los organizadores brasileños. Se montaron tres salas individuales destinadas a Siqueiros, Orozco y Tamayo, ya que Diego Rivera se negó a presentar sus trabajos argumentando “que la Bienal de São Paulo era una maniobra de los imperialistas”.²¹⁰

A pesar de tales impugnaciones, Carrillo Gil volvió a ser designado representante del comité por México para la misma bienal en la siguiente edición de 1955. En esa ocasión la única protesta fue protagonizada por Rivera quien enfureció por no ser invitado de manera directa y, sobre todo, porque no se le pidió que enlistara lo que se presentaría de su producción.²¹¹

Dos años después, el coleccionista formó parte del comité organizador de la exposición de arte mexicano en el Museo Nacional de Tokio, montada con la participación de diversas instituciones y empresas privadas de Japón,²¹² esta investidura oficial probablemente obedeció

sólo al hecho de haber facilitado numerosas obras de su colección, como una forma de agradecimiento —no descarto que también haya realizado algún tipo de gestión. Además, se le designó representante del INBA, junto con Talavera y Reyes, nombramiento que le dio otro estatus —adicional al de coleccionista— la noche de la inauguración.²¹³

Un elemento más a tomar en cuenta en dicha asociación con el aparato estatal es que a Carrillo Gil se le comisionaba informalmente para realizar algunas gestiones interinstitucionales, tal fue el caso de la exposición que tuvo lugar en México sobre arte francés contemporáneo como parte de un programa oficial de intercambio artístico a finales de 1956. Para excusar a las autoridades mexicanas del fracaso de dicha exhibición en el Palacio de Bellas Artes, debido a la pésima calidad de las obras incluidas —en concreto a Reyes, responsable directo, amigo y principal contacto con la burocracia cultural— el yucateco escribió un artículo aclaratorio en el cual protestó enérgicamente por lo que consideraba un insulto de las autoridades francesas de cultura, presentándose como testigo privilegiado y coprotagonista.²¹⁴

Con esto, Carrillo Gil marcó el tono de las reseñas que de dicha exposición se publicaron en la prensa mexicana, lo que le valió cierto reconocimiento de sus contemporáneos.²¹⁵ En ésta, como en otras ocasiones, desde su posición de un particular experto en arte, el yucateco señaló su independencia e hizo públicas sus opiniones; cuidó, en todo momento, no afectar con sus indignadas declaraciones a Reyes.

Esta coyuntura revela una tendencia de Carrillo Gil: a pesar de su alianza con el Estado y con nombramientos o sin ellos, no se sujeta a la disciplina y diplomacia tradicional de cualquier funcionario. Esto le resulta fácil sencillamente porque no ocupa ninguna posición oficial dentro del organigrama burocrático y, por tanto, no necesita regirse por reglas ajenas.

La fragilidad de las relaciones de un particular con la infraestructura estatal, pueden percibirse a través de una breve revisión a las tres exposiciones de arte francés que se montaron en México durante la segunda mitad de los años cincuenta: las dos primeras reseñadas por Carrillo Gil como verdaderos fracasos artísticos, no obstante, fueron el resultado de convenios institucionales signados entre ambos países, razón por la que se presentaron en el Palacio de Bellas Artes; de la tercera, realizada en una galería privada, en cambio, el yucateco escribió

favorablemente. Las notables diferencias estriban en que los funcionarios galos, con descuido y displicencia, seleccionaron de entre sus acervos piezas de escasa calidad estética que, según el coleccionista, de ninguna manera representaban al arte francés de esos años; los funcionarios mexicanos, que no tuvieron oportunidad de conocer las piezas antes de su llegada a México, nada pudieron hacer frente a este acto de descalificación cultural que puso en evidencia criterios coloniales de instituciones eurocentristas frente a un país periférico.

En relación con la primera exposición de arte francés, Carrillo Gil decidió publicar su crítica a pesar de no querer dañar sus buenas relaciones personales con Reyes, el organizador mexicano. Indignado, tomó nota tanto del desdén galo como del cuidado que los mexicanos pusieron “por enviar a Francia una muestra magnífica de su arte”, en el contexto de un convenio de exposiciones recíprocas entre el Museo Nacional de Arte Moderno de París y el Palacio de Bellas Artes.²¹⁶ Aprovechando su independencia publicó los cuestionamientos que los funcionarios, concretamente Reyes, no podían externar sin generar un conflicto con la diplomacia cultural. Carrillo Gil no sólo hizo público su desencanto personal por los pobres resultados de esos convenios interestatales, sino que se erigió en portavoz, no oficial, de los funcionarios del INBA. Aquí, la coincidencia entre burocracia estatal y coleccionista posibilitó la denuncia pública sin lesionar las relaciones binacionales.²¹⁷

Lo contrario ocurrió durante la segunda exposición de arte francés con Salas Anzures al frente de Artes Plásticas. En dicha ocasión, el yucateco dirigió su crítica directamente al sucesor de Reyes al escribir que la exposición era “de una calidad tan pobre que no se explica como fue aceptada por el INBA, y que produjo entre el público más desconcierto y decepción que la anterior”. Extiende su queja, ahora sí, a las autoridades mexicanas,²¹⁸ y debido a las tensas relaciones que sostenía por esas fechas con este funcionario, se sintió en libertad de intensificar sus objeciones.

Carrillo Gil tomó nota de las ventajas de las empresas privadas en cuanto a su independencia en la selección del contenido de sus exposiciones, así como de la trascendental labor, complementaria a la del Estado, que realizaban en la difusión del arte en México. Así, lo que no se logró en un recinto museográfico público, lo hizo una galería pri-

vada: la exhibición de obras de jóvenes prestigiados que presentaron un panorama general del arte parisino de esos años con piezas de elevada calidad. No obstante, Carrillo Gil estaba consciente de la desfavorable condición de las galerías frente al Estado, ya que una de sus prioridades como comerciantes era la obtención de ganancias económicas, preocupación que no compartían las autoridades culturales en México.²¹⁹

También, para cumplir con el compromiso con su *patria chica*, contó con el apoyo de Reyes; para la realización de la exposición *Visión de Yucatán*, Carrillo Gil logró que el INBA ocupara un lugar destacado.²²⁰ Años más tarde Salas Anzures le reprochó esta ayuda, acusándole de ingrato en el contexto de una agria polémica entre ambos, cuando el yucateco descalificó al INBA; ante esto su respuesta fue contundente: su agradecimiento era personalizado y no institucional, sólo reconocía la labor de Reyes y al museógrafo Jesús Talavera.

De igual manera, fue afortunado Carrillo Gil al recibir el apoyo de Reyes cuando el cuadro *El combate* de Orozco sufrió un fuerte daño durante el traslado de regreso a México, después de haber sido prestado en una exposición oficial que itineró por Estados Unidos y Canadá; su excelente relación con este funcionario coadyuvó a que el INBA, dependencia que había intermediado entre el coleccionista privado y el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston —que había solicitado el préstamo temporal de 50 piezas de Orozco—, apoyara de manera incondicional su exigencia de que los norteamericanos costearan la restauración.²²¹ Tal vez sin el respaldo del instituto, sólo se hubiera pagado el seguro, tasado en un valor inferior a su costo, y el cuadro hubiera salido de la colección Carrillo Gil.²²²

Todo indica que una de las características de la gestión de Reyes en el departamento de Artes Plásticas fue dar cierta apertura al coleccionismo privado, otorgando reconocimiento a los particulares a través de la presentación de sus acopios en los recintos estatales;²²³ varios son los casos en que produjo montajes con el objetivo expreso de exhibir las posesiones de los coleccionistas como entes individuales, con personalidad y obsesiones propias, con lo que no sólo se prestigiaban esos conjuntos sino que se estrechaba el puente entre el coleccionismo privado y la infraestructura estatal.

Estas exposiciones fueron mucho más allá de la tradicional solitud temporal de las “obras maestras” de diversos coleccionistas para exposiciones con variadas líneas curatoriales, ya fueran temáticas, panorámicas, comparativas, retrospectivas individuales, etcétera. Aquí el enfoque no era ni el objeto de arte ni el pintor, sino el gusto y las obsesiones del coleccionista, aunque por los títulos de las exposiciones pareciera que la documentación privaba por encima de lo estético.²²⁴ Con la renuncia de Reyes se restringen los mecanismos que desde el Estado otorgaban prestigio a los coleccionistas.

En cuanto a Carrillo Gil, si bien no fue el único particular que expuso sus conjuntos artísticos en museos públicos, fue el que lo hizo con mayor regularidad, además, fue el más visible y prestigiado y, por tanto, el que recibió mejores y numerosas críticas por sus selecciones. El hecho de que ésta fuera una de las múltiples facetas que desempeñó en el sector cultural, también contribuyó a su distinción y relevancia dentro del medio artístico mexicano.

Ésta, que fue la mejor fase de la colaboración entre Carrillo Gil y el aparato cultural del Estado, concluyó al finalizar 1957 con la salida de Reyes del departamento de Artes Plásticas. La renuncia del campechano probablemente se debió a su desacuerdo con la manera en que se estaba preparando la Primera Bienal Mexicana, evento elegido como cierre triunfal de una gestión sexenal.²²⁵ Tal puede ser el sentido de lo escrito por Álvarez Acosta en la presentación de sus memorias como director del INBA, mismas que se apresuró a editar, dado que se trataba del compendio de sus méritos:

Es frecuente hablar ahora de que dicha bienal era viejo propósito de algunas personas. No hay tal. Esta idea fue concebida y planteada por Bellas Artes, por su titular; al principio con desconfianza y escepticismo de propios y extraños. Algunos evolucionaron pronto y se pasaron al sector positivo; otros se opusieron a su realización y trataron [sic] a toda costa, la instalación y el crecimiento de una idea indudablemente fértil, pero no contaba al principio ni con el apoyo y simpatía de aquellos que por interés artístico o profesional debieron cobijarla y darle solidez.²²⁶

Es probable que la bienal haya sido el instrumento a través del cual Álvarez Acosta se presentaba como altamente calificado para dirigir no tan sólo los destinos del INBA sino los de la SEP; no le convenía tener conflictos internos así que, frente a los desencuentros con Reyes, op-

tó por sustituirlo rápidamente por Salas Anzures, quien se mantuvo fiel a sus designios, aun después del fracaso de sus expectativas, ambos conformaron una sólida, aunque breve, red de poder.²²⁷

Tal vez, en parte, por “lealtad política” entre miembros de una misma facción —Carrillo Gil y Reyes lo eran—,²²⁸ el yucateco, ante la destitución de Reyes, escribió un durísimo texto que objetaba específicamente la organización de dicho evento internacional, iniciando una larga polémica con las autoridades que tuvo graves consecuencias para él y su prestigio público.²²⁹ Desde la intempestiva salida de Reyes se afectó la campaña de promoción de Carrillo Gil, en especial una de las facetas más importantes para él, la de pintor. Para abril de 1958 estaba programada una exposición en el Palacio de Bellas Artes con sus propias creaciones artísticas y cuando el citado funcionario dejó el puesto, el nuevo jefe de Artes Plásticas, Salas Anzures, le notificó, pocos días antes de su inauguración, que dicho evento se pospondría.

De la furia y el rencor de Carrillo Gil queda constancia ya que ventiló el asunto con lujo de detalles en la prensa y dio por cancelada su exposición. El centro de sus ataques fue, inicialmente, Álvarez Acosta, aunque una vez que el funcionario salió del ámbito del INBA, por el cambio de sexenio, trasladó su repudio a Salas Anzures. Al prolongarse las discusiones públicas al siguiente gobierno, cuando Reyes logró un nombramiento como subdirector técnico del INBA —y Salas Anzures fue ratificado en Artes Plásticas— Carrillo Gil se cuidó de no romper con su antiguo protector,²³⁰ y a pesar de que lo incluyó en su interpelación pública por su calidad de funcionario de alto nivel, se dirigió especialmente a Torres Bodet, representante de la SEP, y a Gorostiza, director del INBA.²³¹

Precisamente el libro publicado como memorias de las actividades del INBA, 1954-1958, fue otro de los foros donde se ventilaron las desavenencias entre el coleccionista y Álvarez Acosta-Salas Anzures por la organización de la Primera Bienal Mexicana y la cancelación de la exhibición de sus pinturas. Un apartado, quizá redactado por Salas Anzures, deja constancia de las limitaciones que encontró en una de las exposiciones montadas en el Palacio de Bellas Artes —*Exposición homenaje Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*— en la que se argumenta que para ser un homenaje fue realizado con obra escasa y no representativa de su producción, pues sólo se pre-

sentó gráfica y no lienzos;²³² es probable que la nota obedezca a dos motivaciones principales: que represente una sutil crítica a la política de exposiciones de su antecesor por su tendencia a abrir las puertas del entonces Museo Nacional de Artes Plásticas a colecciones privadas —la mayoría no formadas con valores plásticos como base— y para marcar la distancia con Carrillo Gil, ya que se trataba de un conjunto de su propiedad.²³³

Un elemento adicional se puede inferir de esta situación: la importancia y las facultades de quien ocupaba el puesto de jefe del departamento de Artes Plásticas era limitada pero real, razón por la que, en la práctica, era un factor importante en la definición y perfil de las políticas de exposiciones de los recintos estatales en México.²³⁴ El reajuste de las prioridades, decretadas en cada sexenio, desde la cúpula cultural, otorgaba un margen de maniobra nada despreciable a cada titular de Artes Plásticas. Si bien entre 1947-1952 el poder acumulado por Fernando Gamboa fue incomparablemente mayor al que detentaron Reyes y Salas Anzures, es evidente que la óptima relación con los medios, en especial con la prensa escrita, contribuyó a apuntalar el poder de un funcionario; en este sentido, los talentos en las relaciones públicas de Gamboa y Salas Anzures les otorgaron mayor visibilidad pública que a un Reyes que siempre mantuvo un bajo perfil.

En contraparte, es evidente que la toma de decisiones en cuanto a reestructuras o modificaciones de fondo en las políticas culturales, al menos durante los sexenios aquí vislumbrados, recaían en los altos funcionarios federales cuyos nombramientos no estaban disponibles para la burocracia cultural, sin importar su comprobada efectividad ni su prestigio. Ese amargo descubrimiento hizo Fernando Gamboa en 1953 y Álvarez Acosta en 1958.

El departamento de Artes Plásticas era el que proponía a los artistas locales que podían acceder a los espacios de exhibición estatales, aunque la decisión final recaía en la más alta burocracia del INBA, lo que permitía a los funcionarios imprimir un sello muy personal a su administración. No obstante, su influencia decrecía en cuanto a eventos, planeados o no, que generaran polémica o cuestionamientos públicos; ahí su capacidad de gestión era más limitada. En casos concretos, llegaron a asumir riesgos y organizaron actos que discrepaban de las políticas generales delineadas desde el Estado o por los directivos de

las instituciones culturales; si se equivocaban en sus decisiones eran cesados. Por lo tanto, gozaban de cierta independencia, pero sólo en tanto no rebasaran límites nunca explícitos y siempre acordes al criterio de los jefes en turno.²³⁵

Por ejemplo, Carrillo Gil debió haber presenciado cómo aun operadores estatales tan influyentes como Fernando Gamboa, en quien se confió el diseño del guión museográfico del Museo Nacional de Artes Plásticas fundado en 1947, no logró obtener mayor presupuesto para renovar a fondo el Palacio de Bellas Artes a pesar de que desempeñaba el doble puesto de director de dicho museo y jefe de Artes Plásticas.²³⁶

También, Salas Anzures fracasó en su intento por incorporar a jóvenes artistas que optaban por otras líneas estéticas, como la abstracción, a los discursos artísticos predominantes vía la realización de diversos montajes con sus obras, en concreto, una exposición con trabajos exclusivos de las nuevas tendencias artísticas en 1961, lo que implicaría la consagración de los jóvenes pintores de las nuevas generaciones dado el carácter sacramental del Palacio de Bellas Artes y, por consiguiente, cierta marginación de los artistas adscritos al muralismo.

Incluso burócratas de mayor jerarquía, al generar controversias con su actuación pública, fueron cesados; tal fue el caso del despido de un director del INBA como consecuencia de la bandera comunista en el féretro de Frida Kahlo en plena Guerra Fría, 1954.²³⁷

En su relación con estos personajes, Carrillo Gil obró de acuerdo a su conocimiento del sistema. Estaba consciente que ninguno de ellos ejercía, de ninguna manera, un peso absoluto, y con eso jugó. Su apuesta era por la permanencia: él se mantenía como agente cultural porque no dependía de ningún nombramiento oficial, los que se alternaban en el poder eran otros. Las luchas que establece con ellos son para canalizar el poder hacia él, escatimando el de los funcionarios. Después de 1967 declaró:

Yo he influido mucho en Bellas Artes. Me causa gran alegría el que todas las exposiciones, a partir del Lic. Alemán, en el extranjero, se hayan hecho con base en las pinturas de las colecciones que he hecho.²³⁸

Esto indica cuán consciente se encontraba, hacia el final de su vida, del poder que había ejercido en las instituciones culturales, especialmente el INBA.²³⁹

El yucateco también denunció que en las numerosas exposiciones de arte mexicano organizadas por las instituciones culturales, se había escatimado el reconocimiento a los coleccionistas particulares que habían prestado algunas piezas para su exhibición.²⁴⁰ En respuesta, se mantenía pendiente de que su crédito —y el consabido agradecimiento escrito— se incluyera en los lugares correspondientes.

La necesidad de mantenerse alerta para exigir su reconocimiento, obedece a la resistencia gubernamental de otorgar privilegios y prestigios a un particular, resistencia emanada desde las cúpulas del sector estatal y que permeaba a casi todas las esferas importantes de la estructura pública del sector cultural. Tanto las desconfianzas mutuas como los desencuentros caracterizaron la larga relación entre Carrillo Gil y las autoridades culturales. En realidad, lo que estaba en juego eran intereses públicos y privados, de ninguna manera irreconciliables.

Ruptura temporal con el INBA: 1958-1961

El frágil equilibrio entre las pretensiones de Carrillo Gil de figurar públicamente al lado de sus colecciones, el de ocupar un lugar destacado como colaborador de las políticas culturales estatales, y la desconfianza de los funcionarios en turno, se rompió y sacó a flote muchas de las tensiones generadas a lo largo de los años cincuenta.

Al Estado le beneficiaba que un coleccionista privado se ocupara de adquirir la producción de los artistas mexicanos contemporáneos —acción que las autoridades realizaron aleatoria y precariamente, sin una política definida de adquisiciones y sin un presupuesto sistemático, lo que repercutió en la escasa presencia de artistas mexicanos en las colecciones estatales— y que al mismo tiempo accediera a otorgar en préstamo, para su exhibición pública en recintos nacionales e internacionales, las piezas de mayor fortuna crítica de sus colecciones; incluso, no hubo consecuencias negativas inmediatas cuando Carrillo Gil incursionó en la difusión de las piezas de su propiedad al organizar exposiciones y publicar textos alusivos, cosa que ningún otro colec-

cionista había realizado de manera tan comprometida en el México de esa época.

Un empresario enriquecido que invertía buena parte de sus ganancias en la adquisición de trabajos de artistas nacionales y que no “secuestrara” las obras de manera definitiva, o al menos hasta su muerte, retirándolas del circuito público, era bien visto en la esfera cultural mexicana, en especial por pintores y galeristas. Pero el hecho de que ese mismo hombre se exhibiera en público como *connaisseur* y publicara textos críticos sobre arte, ya indicaba que estaba transgrediendo límites no escritos, pero preestablecidos, acerca del comportamiento “normal” de un coleccionista; la atención, por regla general, era para las obras y no para el que las acumulaba.²⁴¹

El deseo del yucateco de hacerse notar, de autoproclamarse crítico, difusor de arte y defensor del patrimonio nacional, además de publicar en los mismos suplementos y revistas especializadas en que lo hacían los críticos profesionales, fue aceptado durante un tiempo con cierta complacencia. Pero cuando Carrillo Gil enfocó su discurso hacia algunos de los usos y costumbres del sistema político, a través de la impugnación de las políticas culturales, propició una ruptura con el sistema; los que no estaban de acuerdo con su actuación pública aprovecharon la oportunidad para cuestionar los diferentes roles en los que había incursionado. Las posiciones extremas afloraron y se debatió, incluso, su derecho a coleccionar.

La polémica que señaló a continuación inició a mediados de 1958 cuando, al anunciarse la creación de la Primera Bienal Interamericana, Carrillo Gil publicó un largo texto en el suplemento cultural “México en la cultura” donde se pronunció en contra de los criterios organizativos y objetó a la burocracia cultural que coordinaba el evento y, por lo tanto, a las políticas culturales del Estado mexicano. Esta polémica tuvo una segunda fase, entre 1960 y 1961, donde el coleccionista señaló, de nueva cuenta, las deficiencias en las políticas culturales aplicadas por los funcionarios en turno.

Dentro de la producción hemerográfica del yucateco escrita explícitamente para protestar contra acciones del gobierno que consideraba inapropiadas, destacan las siguientes:

En un primer artículo, Carrillo Gil argumentó que la idea de instaurar una bienal no obedecía a motivaciones artísticas sino políticas,

ya que una de las pretensiones principales era cerrar glamorosamente el sexenio presidencial de Adolfo Ruiz Cortines con un magno evento que daría prestigio a la administración saliente —tal vez se refería a la aspiración de Álvarez Acosta de dirigir la SEP. Entiende a la bienal como el acto central de una estrategia mucho más amplia, a través de la cual los funcionarios del sector cultural pretendían “aparentar haber hecho algo por el arte de México”. No fue el único que cuestionó a Álvarez Acosta, pero sí uno de los más contundentes.²⁴²

Esto traía emparejado el peligro de crear una sola edición de la bienal, dado que un nuevo periodo presidencial, en este caso el de López Mateos, implicaba un relevo de funcionarios y un cambio, muchas veces radical, en el tipo de proyectos seleccionados. Conocedor del carácter omnipotente del presidencialismo en México —que acarrearba como una de sus más graves consecuencias la discontinuidad en las líneas de la política estatal, sin una evaluación de fondo sobre su pertinencia, sino sólo con el afán de desligarse de su antecesor y de imponer sus propios criterios— tenía fundadas dudas acerca de si la nueva administración aceptaría responsabilizarse de un proyecto que no había diseñado, es decir, de un compromiso heredado.

Otro argumento en contra de la bienal estuvo ligado al anterior: el uso indiscriminado de recursos estatales para su financiamiento que, contra lo acostumbrado en otros países para este tipo de certámenes, sería costeadado en su totalidad por el erario público; más aún, la premura y desorganización que él observaba propiciaría que dicho evento fuera muy costoso. Así, el coleccionista manifiesta su indignación ante la caprichosa decisión de los funcionarios de dilapidar el dinero, en contradicción con la política de gastos aplicada en ocasiones anteriores.²⁴³

En cuanto a la bienal misma, Carrillo Gil cuestionó seriamente el criterio de selección de las piezas, ya que la invitación se efectuaría por conductos diplomáticos y cada país escogería a los artistas que lo representarían, con lo que consideró que el carácter político de la bienal quedaba fuera de discusión. Carrillo Gil aprovechó la ocasión para denunciar las arbitrariedades, padrinazgos y amiguismos de los que consideraba ignorantes funcionarios mexicanos en turno:

Los organismos oficiales de cada país son los más impropios, los más llenos de prejuicios y los más incapaces para hacer una selección imparcial y atinada; y

nosotros lo sabemos muy bien con nuestro propio ejemplo, ya que están al frente de los destinos del INBA políticos no bien documentados en materia de artes plásticas, gente que no sabe de museos, de artistas, de movimientos artísticos y menos saben de bienales que nunca han visto por fuera y menos por dentro.²⁴⁴

Consideraba que si en otros países prevalecía la misma parcialidad que en México, en cuanto a la selección de los artistas invitados, se daría el caso de que pintores relevantes estuvieran ausentes y, en cambio, se presentarían algunos no tan importantes bajo el respaldo de sus respectivos gobiernos. Para finalizar, Carrillo Gil disintió de la diplomática decisión de pedir a cada país, sin importar las diferencias en cuanto a sus condiciones artísticas internas, obra de veinte artistas, cantidad que consideró elevada. La única manera de evitar las fallas y anomalías en la organización de la bienal hubiera sido, para el yucateco y algunos artistas,²⁴⁵ la expedición de una ley que reglamentara tanto el procedimiento como los objetivos a alcanzar. En resumen, el coleccionista pronosticó que la Primera Bienal Mexicana sería un fracaso.²⁴⁶

El escándalo no se hizo esperar: Raquel Tibol se dio a la tarea de entrevistar a algunos artistas sobre el particular,²⁴⁷ al mismo tiempo que los funcionarios del INBA daban declaraciones al respecto. La tendencia de las autoridades fue la de descalificar a Carrillo Gil en todos los sentidos: como persona, coleccionista, pintor, crítico y divulgador de arte.²⁴⁸ Por su parte, Jorge Juan Crespo de la Serna salió en defensa de los funcionarios;²⁴⁹ algunos pintores y críticos de arte hicieron pública su coincidencia con ciertos señalamientos del coleccionista.²⁵⁰

Ante la andanada de ataques, Carrillo Gil aclaró, en un segundo texto, que sus objeciones estaban centradas en los problemas de organización de la bienal, no contra su realización.²⁵¹ Negó enfáticamente las versiones propaladas por el director del INBA, en cuanto a que su desaprobación a la bienal en realidad respondía al enojo que le provocó el hecho de que no se le permitiera exponer su obra en el Palacio de Bellas Artes,²⁵² y reitera, antes de la inauguración de la bienal, su pronóstico negativo:

Especialmente [en] lo relativo al derroche de dinero por la falta de conocimiento, los errores y desatinos cometidos, que van a costar mucho dinero y desprestigio para nuestro país.²⁵³

Pese a tales previsiones, el desastre no ocurrió —según reconocimiento expreso de Carrillo Gil—²⁵⁴ en consecuencia, el tono del coleccionista se tornó un tanto conciliatorio una vez celebrada la bienal, y aceptó su éxito en el aspecto artístico;²⁵⁵ no por esto dejó de deslizarse algunos comentarios enjuiciadores sobre aspectos secundarios.²⁵⁶ Aprovechó para emitir algunas peticiones, por ejemplo, de acuerdo con el nombre, dicho evento debería ser periódico, por lo que solicita “que se establezca legalmente su existencia para evitar su oportunismo”.²⁵⁷

Es probable que su tono apaciguador se deba a que si bien muchos otros agentes culturales cuestionaron los resultados de la bienal, constató que en esta correlación de fuerzas él no contaba con apoyos suficientes para continuar la polémica contra las autoridades; su posición, como particular, era endeble.²⁵⁸

No obstante, reiteró algunas de sus críticas, aunque sólo aquellas que tenían un fundamento ostensible. Con lujo de detalles, para demostrar que había estudiado a fondo el asunto, se enfocó tanto en el aspecto económico como en el de gastos y el técnico.²⁵⁹ Afirmó que existieron errores graves en la selección del jurado —que incluía a tres artistas en activo, entre ellos Siqueiros— quienes “lógicamente tienen sus prejuicios en materia de artes plásticas”.²⁶⁰ Reconoció sus yerros, pero no desistió en demostrar que tenía razón en muchas de sus impugnaciones. A lo largo de su escrito, no cede del todo, aunque cuida de no mostrarse inflexible y demuestra, con base en las cifras del dinero invertido y argumentos pormenorizados, que un porcentaje de la verdad está de su lado. Se publicaron en la prensa tal cantidad de reflexiones controversiales sobre la bienal que, al parecer, este documento en concreto ya no generó réplicas.²⁶¹

Salas Anzures respondió oficialmente a Carrillo Gil mediante una entrevista realizada en junio de 1958 y, un año y medio después, continuó planteando argumentos similares. Recordó las acusaciones del yucateco en el marco de la Bienal Mexicana de 1958 y, en su calidad de miembro de la burocracia cultural, defendió la política diseñada para hacer de México la nación líder de Latinoamérica en cuestiones artísticas, hecho que —según él— justificaba el monto de dinero invertido.²⁶² Al respecto escribió:

Estamos decididos a que México se convierta en el centro difusor de arte de América. Queremos enseñar desde nuestra capital cuál es el arte que produce América. Cada dos años mostraremos la mejor producción del continente.²⁶³

A pesar de tan optimistas intenciones, la Bienal Mexicana sólo tuvo dos ediciones;²⁶⁴ poco después, Salas Anzures renunció y la continuidad del proyecto se interrumpió, tal como lo había pronosticado el yucateco atendiendo simplemente a su experiencia.

En respuesta a tales comentarios, Carrillo Gil reiteró sus dudas en cuanto a la eficacia del funcionario más allá de su desempeño y cuestionó las políticas culturales estatales. Si bien reconoce que durante su gestión Salas Anzures emprendió numerosos eventos, señala la falta de proyecto; considera que sus objetivos se centraron en elevar las estadísticas —ya que se organizaron siete magnas exposiciones con piezas procedentes de Suiza, Japón, Italia, India, Indonesia, Checoslovaquia y Bulgaria— pero no en producir exposiciones de calidad, ya que fueron montajes caóticos, mal realizados y sin propuestas curatoriales definidas:

...es un colgar y descolgar cuadros sin ton ni son, sin dignidad nacional, sin un programa didáctico que sería tan necesario en México”.²⁶⁵

Reiteró que en dicho periodo no se diseñaron políticas culturales y que en su lugar se implementó una política de eventos, inmediatista y oportunista.²⁶⁶ Ése es el *quid* de la cuestión para la que no hubo respuesta oficial.²⁶⁷

De esta polémica se desprenden otros factores. El primer texto de esta serie lo escribió Carrillo Gil para manifestar su desacuerdo con una hipótesis de Salas Anzures acerca del carácter de la pintura mural mexicana,²⁶⁸ para ello, contó con la colaboración de José Luis Cuevas quien realizó varias caricaturas,²⁶⁹ en una de ellas, un mono imitador vestido de bufón y con su cola enroscada en un hueso es identificado por un letrero como Salas Anzures, cuyos hilos son movidos desde arriba por un esqueleto vociferante identificado como Crespo de la Serna, el texto es contundente: “El maestro Salas da una conferencia”.²⁷⁰ En el último artículo de esta serie continúa la satírica gráfica, ahí, Cuevas realiza un dibujo del mono Salas y una jaula con dos perros, con el siguiente texto: El monito del hueso: “¡si me siguen molestando

Carrillo Gil y José Luis Cuevas, les echo a los perros!"; éstos, que se encuentran dentro de una jaula, se identifican a través de una flecha que indica: "‘Críticos’ a sueldo del INBA".²⁷¹

A pesar de la reiterada negación del coleccionista, considero que, en efecto, hubo motivos adicionales para objetar la gestión de los funcionarios del INBA, motivos muy importantes para él: la cancelación de su exposición en el Palacio de Bellas Artes por órdenes de Álvarez Acosta. Tal incumplimiento tenía el agravante de que representó un paso atrás en el convenio ya establecido y que se intentó encubrir la verdadera razón con una explicación que insultaba la inteligencia del yucateco: por cuestiones técnicas.

Hacia el punto débil de Carrillo Gil se enfiló la defensa de los interpelados: sus pretensiones artísticas. El principal argumento esgrimido fue que había condicionado el préstamo de las nodales piezas de su colección, elegidas para ser presentadas en la bienal, a la exhibición de su propia producción plástica en el Palacio de Bellas Artes, en días previos al evento internacional. Al cancelarse su exposición una semana antes de la fecha programada argumentando "razones técnicas", el enojo del yucateco —según la versión de los funcionarios— no sólo se expresó en la negativa del préstamo de las obras, sino en ataques públicos que incluían la publicación de los artículos antes señalados. De forma radical, los funcionarios redujeron todos los cuestionamientos al ámbito de lo personal: como una tentativa de chantaje por parte de un particular que buscaba un inmerecido reconocimiento como pintor.

Bajo esta estrategia, las autoridades inclinaron la opinión pública a su favor explotando los prejuicios colectivos contra un empresario rico y exitoso que con sus adquisiciones "privatizaba" el arte, lo que se oponía a la ideología de numerosos pintores que defendían el carácter público de las manifestaciones artísticas. Aunque de manera implícita, se fustigó a Carrillo Gil aduciendo que como ciudadano común y corriente no tenía derecho a intervenir en asuntos de política estatal; al parecer, existía cierto consenso en la ilegitimidad de la interpelación por parte de un particular al que se le quería ver como ajeno al círculo cultural y como acaparador de arte.

De esta manera, la polémica trascendió hasta llegar al cuestionamiento del papel que jugaba un coleccionista privado en la sociedad

mexicana de mediados de siglo XX y, por consiguiente, de la función del *connaisseur*. Los prejuicios de tendencia cristiana contra los ricos, que se pueden rastrear desde el Evangelio, más la proliferación de las conservadoras opiniones sobre la socialización del arte y la cultura, también fueron parte del discurso de la época.²⁷² El pintor Fernando Leal se preguntaba al respecto:

Hasta qué grado tiene derecho una persona económicamente poderosa a detentar los testimonios de la cultura que su riqueza le ha permitido atesorar; hasta qué grado el derecho de propiedad adquirido sobre las obras de la cultura debe ser restringido, por razones de beneficio público.²⁷³

Al mismo tiempo, el Doctor Atl, al ser entrevistado por Tibol, participó en el intento de deslegitimar a Carrillo Gil como interlocutor en cualquier aspecto relacionado con la cultura mexicana, fuera la crítica de arte o el escrutinio a las políticas culturales. Ante la pregunta expresa de “¿Qué le parecieron las críticas del doctor Carrillo Gil a la bienal?”, el pintor respondió “Una majadería. El señor Carrillo Gil no sabe nada de nada; yo creo que ni de medicina”.²⁷⁴ A pesar de que el tono de la inhabilitación es del tipo agresivo —teatral— que acostumbraba hacer el Dr. Atl,²⁷⁵ considero que refleja el sentir de una buena parte de los actores culturales del México de esos años.

Por supuesto, Carrillo Gil respondió a sus impugnadores, pero llama la atención que sólo la haya hecho en lo relativo a la cancelación de su exposición; a Fernando Leal y sus radicales condenas ni las menciona. Afirma que jamás se negó a prestar obras para exposiciones nacionales o internacionales que le hubieran requerido y reitera que sus discrepancias no se debieron al maltrato recibido como creador. Incluso ironiza sobre las contradicciones de los funcionarios que en un primer momento alabaron en público sus ejercicios plásticos y después se retractaron.²⁷⁶

Como haya sido, todos los involucrados estaban conscientes de que el poder de un coleccionista radicaba, en última instancia, en la facultad de decidir la exhibición pública de sus acervos, o bien embodegarlos. No obstante, el perfil de Carrillo Gil indica que no deseaba la incultración de sus piezas, sino su exhibición.²⁷⁷

Ante tales inhabilitaciones públicas, en un texto anónimo publicado en la revista *Siempre!*, se hace la apología del yucateco. Por supues-

to, la defensa se encamina hacia una de las funciones tradicionales del coleccionismo: la de proteger y conservar el patrimonio local:

[La sociedad está en deuda con] esa clase de hombres [pues] no existirían muchos de los grandes museos del mundo o serían muchísimo menos completos si no fuera por ellos. *Por esa afición que, sin duda, en su tiempo también fue vilipendiada.* Si no fuera por los grandes coleccionistas de todos los tiempos, una buena parte de las pinturas se hubiera extraviado. La pintura de caballete de José Clemente Orozco, para no dar más de un ejemplo, estaría ya, apenas nueve años después de su muerte, fuera del país. A Alvar Carrillo Gil *deberá* México el conservar, de una u otra manera, un tesoro de valor artístico tan inmenso.²⁷⁸

No obstante, el defensor anónimo no pierde de vista que el cuestionamiento se encaminó hacia el apropiamiento del arte por un particular, por lo que enfatiza la voluntad pública de Carrillo Gil de compartir sus posesiones al prestarlas sistemáticamente para su exhibición. La condena al coleccionismo no se le escapa: “Es ésta una afición que trae consigo, a menudo, la crítica de muchas personas y gana para el que la ejerce no pocas malas voluntades”.²⁷⁹

Esta polémica se retomó hacia fines de 1959,²⁸⁰ en el contexto de un vejatorio comentario de Salas Anzures en cuanto al tipo de producción realizado por Carrillo Gil y su consecuente e iracunda contestación. Cabe destacar que el coleccionista escudó su respuesta en que su objetivo era debatir las ideas que Salas Anzures había emitido en la conferencia titulada “Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano”,²⁸¹ y no hizo alusión a las descalificaciones hechas a sus creaciones; no mencionó tampoco que el detonador haya sido su párrafo demoleedor contra la pintura abstracta y el *collage*. De hecho, el funcionario fue el que provocó a Carrillo Gil,²⁸² y el yucateco no era del tipo de persona que dejaba pasar esta clase de desafíos.

Con el reinicio de la polémica, no sólo estaban en juego diferencias ideológicas, estéticas o resentimientos personales, también se percibe el gusto del yucateco por la discusión pública y por estar en el centro del espectáculo. Protagonizar una polémica conlleva muchos riesgos, y ambos decidieron correrlos.²⁸³ Por una parte, Carrillo Gil no se limitó a desmentir las que consideraba erróneas hipótesis del funcionario, sino que acusó a Crespo de la Serna y a la Sociedad de Críticos de Arte de fungir como sus cómplices.²⁸⁴ Por otra parte, en la réplica

—publicada al mismo tiempo que el segundo artículo de Carrillo Gil— Salas Anzures muestra su indignación y se queja de que el coleccionista no daba argumentos y sólo insultaba y, con astucia, centra su atención hacia su controvertida personalidad;²⁸⁵ explicó que la ira de Carrillo Gil sólo tenía relación con el rechazo a su pintura:

Como usted está muerto de rabia porque el señor Crespo tuvo el atrevimiento de criticar su “hobby” dominical y no considerarlo a usted como un artista, el expediente fue atacarlo por carambola.²⁸⁶

En cuanto a la Sociedad de Críticos de Arte²⁸⁷ —a la que Carrillo Gil llamó “inútil” y “ociosa”— le recuerda que a ella pertenecen varios de sus amigos como Inés Amor —“que me parece es amiga personal de usted”— Luis Cardoza y Aragón, Paul Westheim, etcétera.²⁸⁸

Al mismo tiempo, cuestiona que un particular, apoyado en el evidente poder que le confiere el hecho de poseer obras de arte, pretendiera intervenir y enjuiciar lo que sucedía en el ámbito artístico, al cual era ajeno; de esta forma, niega a Carrillo Gil el derecho a cuestionar a la burocracia cultural, no lo reconoce como *connaissanceur*, ni como crítico de arte, escatimando el prestigio que el yucateco creía merecer por ser uno de los más afamados coleccionistas de arte mexicano de su tiempo.²⁸⁹ Así, le propone que se deshaga de la única fuente de poder que le reconoce, su colección:

El hecho de que el señor Carrillo Gil pueda comprar pinturas como otra persona terrenos o acciones bancarias, no me autoriza a pensar que tenga capacidad para enjuiciar el fenómeno artístico de México. ¿Qué razón hay para considerar al señor Carrillo Gil como un conocedor, a no ser su instinto para duplicar su capital comprando barato y vendiendo caro? Conocemos muy bien la psicología de este tipo de *marchand* del que forma parte el señor Carrillo Gil. ¿Cuánto le han costado los orozcos, los siqueiros, los riveras, y ¿en cuánto se los podría vender al Estado? Reto al señor Carrillo Gil a darnos una oferta para adquirir su pinacoteca. Me agradaría saber en cuánto daría su colección para que el pueblo mexicano pudiera disfrutarla. ¿Estaría dispuesto a vender su colección de pinturas al precio de costo?²⁹⁰

De esta forma, el funcionario lo acusa de pretender dominar no a partir de su colección sino de su economía el ámbito artístico; más aún, a través de los términos despectivos que utiliza para referirse a Carrillo

Gil, como el de “comerciante en cuadros” o, en francés, *marchand*, lo expulsa del exclusivo círculo de la cultura y del arte en México, tratándolo como un usurero arribista. Consideró también que un comerciante, un capitalista, no tenía derecho a inmiscuirse, a través de su “sucio” dinero, en temas “puros” como el arte. Por los términos en que Salas Anzures abordó el tema, pareciera ampararse en los tradicionales prejuicios católicos contra los comerciantes y los ricos:

Critique usted mis expresiones, mis ideas, más nunca se atreva a mezclar sus millones con cuestiones de arte. Una cosa es comprar barata la obra de los artistas y otra muy distinta vender caro el prestigio que a usted no corresponde.²⁹¹

Aquí es necesario recordar que Carrillo Gil debía su fortuna a su desempeño como empresario privado y, aunque los indicios son muy escuetos, su experiencia empresarial debió servirle en sus transacciones dentro del mercado del arte. En efecto, actuó como hombre de negocios, estrictamente hablando, al adquirir piezas de Picasso para revender en México; sin embargo, ésta no fue una práctica que definiera su perfil como coleccionista, por lo cual el “anatema” de comerciante me parece desmedido.²⁹²

Es probable que en el México de mediados de siglo los coleccionistas que realizaban compras como inversión o para su reventa, aunque fuera esporádicamente, lo hicieran con discreción, razón por la que la galerista Inés Amor citó a Carrillo Gil como el único caso que practicó este tipo de negocio. El hecho de que estas declaraciones hayan sido conocidas por sus contemporáneos explicaría, sólo en parte, la acusación que se le hacía al yucateco de especulador del arte.²⁹³

Ante tal situación, otro coleccionista y funcionario público de muy alto nivel, Marte R. Gómez, envió una carta privada al director de la SEP, Jaime Torres Bodet, en la que reivindicaba, más que a Carrillo Gil, el libre derecho a ejercer el coleccionismo privado y a través de ella solicita:

Que el señor Salas Anzures se deje también de desafiar al doctor Carrillo Gil [...] a que [...] le venda a Bellas Artes, a los precios que le costaron hace años, las magníficas telas que forman su pinacoteca. Porque hay una cosa que me parece indudable: ni a Orozco, ni a Rivera, ni a Siqueiros, les puso una pistola en el pecho [...] para que le vendieran sus telas a los precios a los cuales compró. Las compró a los precios que regían en el mercado y que nuestro Instituto de

Bellas Artes [...] cuando haya una gran pinacoteca nacional y cuando su patronato disponga de recursos, podrá ayudar a sostener a niveles más equitativos.²⁹⁴

Señala que el Estado no había coleccionado arte moderno ya que dentro de sus prioridades no se inscribía el adquirir regularmente la producción artística de los creadores contemporáneos, razón por la cual no se había destinado presupuesto de manera sistemática. Está consciente de que el espacio, reducido pero real, que el Estado dejó libre al no adquirir la producción de los artistas fue ocupado, de alguna manera, por los particulares, incluido él mismo. Aprovecha la coyuntura para recordar al secretario que sigue pendiente tanto la creación de un museo nacional de arte, como la designación de una partida presupuestal para la adquisición de objetos artísticos.

Como es sabido, el gobierno federal financió la producción de murales de los pintores agrupados bajo la llamada Escuela Mexicana de Pintura, pero hasta la década de los cuarenta prácticamente no tomó parte activa en la distribución y consumo de obras de arte de pequeño formato, esto es, pintura de caballete y gráfica.²⁹⁵ Por ello, los artistas tenían que adoptar dos medidas: o bien, destinaban una parte de su producción a un mercado que, en la mayoría de los casos, apenas podía coadyuvar a la satisfacción de sus necesidades básicas,²⁹⁶ con lo cual podían dedicarse de manera exclusiva a la creación artística; o desempeñaban puestos en la burocracia cultural o educativa dentro de alguna dependencia oficial. Lo que es claro es que el patrocinio estatal no era suficiente en ninguno de los casos, aunque contribuyera a que el artista no dependiera totalmente de sus ventas en el mercado y, además, los pintores, a través de las comisiones estatales, gozaban de prestigio y reconocimiento. Era a ese contexto al que aludía Marte R. Gómez en su carta al director de la SEP en enero de 1961.

NOTAS

¹ “Política cultural: programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios, con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas [...] Conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción; la distribución y el uso de la cultura; la preservación y la divulgación del patrimonio histórico; y el ordenamiento del aparato burocrático

responsable de ellas. Estas intervenciones asumen la forma de: 1) Normas jurídicas, en el caso del Estado [...] 2) Intervenciones directas de acción cultural en el proceso cultural propiamente dicho (construcción de centros de cultura, apoyo a manifestaciones culturales específicas, etcétera)” (Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, p. 380).

² “Apoyado en el decreto de fundación del instituto [INBA], el Estado pudo asumir un papel rector y protector en materia artística, papel que desde su perspectiva la empresa privada no podía cumplir debido a su escaso desarrollo. Al normar la actividad cultural se pretendió fortalecer la ‘personalidad nacional’, sus aspectos originales, como apoyo a la unidad general de todos los mexicanos por encima de los conflictos de clase” (Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, parte I, pp. 40-41). “El nuevo mecenazgo oficial iniciado en 1921 [...] decidiría tomar por su cuenta toda promoción de las actividades artísticas, en parte, por ausencia de alguien más que lo hiciera y, en parte, por considerarlo conveniente para el propio Estado. De hecho el mecenazgo oficial es un mecenazgo ‘interesado’ (todos lo son de alguna manera). Se promueve y apoya al arte porque interesa para la imagen que el propio país revolucionario quiere darse y mostrar a los otros” (Manrique, “El mecenazgo”, t. 16, p. 2405).

³ Teixeira, *op. cit.*, p. 388.

⁴ Documento reproducido por Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*. *La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, p. 14. La historia de las instituciones culturales en México está por hacerse. Sobre la importancia de estudiarlas véase Castelnuovo, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, pp. 82-86.

⁵ El tipo de política cultural practicado en México “se basa en el supuesto de que existe un núcleo cultural positivo, de importancia superior para una comunidad y de ámbito restringido, que debe ser compartido por el mayor número de personas en calidad de receptores o espectadores [...] ‘llevar la cultura al pueblo’ es su lema habitual. Lema revelador que mal oculta la representación según la cual ‘cultura’ y ‘pueblo’ son entidades distintas y apartadas una de la otra, cuando no opuestas (Teixeira, *op. cit.*, p. 381). “El pueblo mexicano de los años veinte era aquel que se reconocía como rural, provinciano, pobre, marginado, pero sobre todo mayoritario” (Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, p. 40).

⁶ En abstracto, el pintor Fernando Leal apoyaba la intervención gubernamental casi exclusiva: “La misión de cualquier Estado no puede ser otra, sino la de facilitar el florecimiento de las posibilidades individuales; a mayor abundamiento, cuando, como en el caso de los sabios y los artistas, su actividad redunde en beneficio de la colectividad y aumenta de mil maneras su riqueza espiritual y material”. No obstante, califica la gestión del INBA como “dictadura” (*El derecho de la cultura*, pp. 89 y 98).

⁷ Según un modelo explicado por Torres Chibrás, la participación del gobierno mexicano se ubica dentro de lo que se conoce como “Estado arquitecto”, donde la intervención se hace de manera directa, para lo cual se crea un ministerio de cul-

- tura, centralizado, omnipotente, rico y autónomo, que distribuye los patrocinios a los artistas. La adscripción al modelo es relativa, ya que ni la SEP ni el INBA fueron tan poderosos, no contaron con abultados presupuestos, ni la mayoría de sus directivos gozaron de libertad e independencia para la toma de decisiones trascendentales, durante las décadas que me ocupan (“Políticas culturales”, p. 17).
- ⁸ “La autonomía supone [tan sólo] un apoyo en la iniciativa privada, ya que ésta no se halla en condiciones de ofrecer [...] lo necesario, al menos por ahora. Además, se advirtió [a Alemán] que, así como el apoyo directo del Estado resulta esencial para las bellas artes, también el Estado se beneficia al otorgarlo” (*Dos años y medio del INBA*, p. 24).
- ⁹ El INBA se dividió en varios departamentos: música, artes plásticas, teatro y literatura, danza, arquitectura y producción teatral. Aquí me ocuparé solamente de lo concerniente al Departamento de Artes Plásticas.
- ¹⁰ “Al hacerse efectiva la creación del instituto, no pudo asimismo convertirse en realidad el presupuesto contenido en el Plan [de Bellas Artes de 1946] [...] y no fue posible contar con una cantidad que siquiera fuese aproximada a la presupuestada”. Por tanto, en 1947, “...hubo que proceder a la inversa: no ajustar el presupuesto al plan, sino el plan al presupuesto”. Y aunque hubo un aumento en 1948, al año siguiente ocurrió el primer recorte: “En 1949 [...] el instituto sufrió rebajas presupuestales importantes, y hubo que hacer una disminución proporcional de las diversas partidas del presupuesto anterior” (*Dos años y medio del INBA*, *op. cit.*, pp. 47, 53, 59 y 60).
- ¹¹ Uno de los argumentos que se esgrimieron a Alemán para que optara por hacer del INBA una “dependencia administrativa de la SEP, sólo en ciertos aspectos con independencia técnica y personalidad jurídica en lo económico”, fue que si se le adscribía en todos los aspectos a esta secretaría, peligraría “la continuidad a largo plazo de la dirección y orientación generales [...] siempre amenazadas por cambios de gabinete o aun los de gobierno cada seis años”. Los hechos demostraron la imposibilidad de que el INBA, como cualquier otra dependencia de Estado, se mantuviera ajena a las alteraciones sexenales (*ibid*, p. 22).
- ¹² Incluso existió cierto consenso hacia que también el mercado del arte debía ser controlado por el Estado. En este sentido, Leal demanda que se establezcan galerías estatales en el exterior (*El derecho de la cultura*, *op. cit.*, p. 112). Tardíamente, de manera inconexa, dudosa y discontinúa, el Estado incursionó en el mercado artístico con la fundación de algunas galerías como la José María Velasco en la Lagunilla; la José Clemente Orozco en la colonia Roma; y el Salón de la Plástica Mexicana, entre otras. Sobre ésta última, resumió Shifra M. Goldman que: “Funcionaba como exposición y como lugar de venta, permitiendo a los artistas, de esta manera, exponer su obra sin costos de galería ni comisiones de venta” (“La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965”, p. 36).
- ¹³ Uno de los motivos que se plantearon para legitimar la fundación del INBA fue el problema de difusión al que se habían enfrentado los artistas por décadas: “Mientras el Estado hacía frente a los presupuestos del Conservatorio y de la Academia de San Carlos, escuelas que producían músicos y pintores, nada se hacía para di-

fundir su obra: ni en salones, exposiciones, museos de arte, premios, compras de sus cuadros a los pintores” (*Dos años y medio del INBA, op. cit.*, p. 27).

- ¹⁴ “El tránsito de exposiciones de arte, que durante la guerra había reafirmado las relaciones interamericanas, dejó su impronta en la región. Durante el periodo alemán, el museo sirvió de base a un esquema de exportación cultural, esgrimido por el Estado mexicano como parte de su estrategia desarrollista y que ponía en escena una identidad cohesionada e inmóvil en busca de proyección mundial” (Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, t. III, p. 825).
- ¹⁵ Tal vez teniendo en mente el modelo francés, que centralizó todo lo relacionado a arte y cultura en una todopoderosa institución, la Secretaría de Cultura, el artista Fernando Leal, en 1949, sólo dos años después de la fundación del INBA, pide que en México se erija una institución semejante (*El derecho de la cultura, op. cit.*, p. 119). Reyes Palma engloba la actitud de este pintor en el siguiente contexto: Cuando lo figurativo fue cayendo en cierto “des crédito”, un grupo de artistas se concentraron en “cierto aislamiento autodefensivo, volcado más hacia la relación con el Estado como factor definitivo del patrocinio y la promoción cultural” (*idem*, p. 826).
- ¹⁶ José Chávez Morado, a su regreso de Europa, denuncia que en París no conocen el arte mexicano, hecho del que culpa a las autoridades. Para él, el Estado es el responsable de promover a los artistas y darlos a conocer en el exterior. Le adjudica el papel de difusor y promotor del arte: “Creo que la culpa proviene de nuestras autoridades superiores, más interesadas en cosas de equitación que en las del arte. También son culpables nuestros enviados al extranjero, ignorantes de la importancia de su papel” (Fergus, “José Chávez Morado”, pp. 7-8).
- ¹⁷ Reproducido en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, p. 418. Estas políticas culturales pueden traducirse como de “estatismo populista”: “Se vale del Estado y de los partidos para afirmar el papel central de la llamada cultura popular. Las formas culturales llamadas de élite (arte de vanguardia habitualmente contestatario, y otras variables de la cultura erudita) son en este caso confinadas, o bien, eliminadas” (Teixeira, *op. cit.*, p. 388). Esta definición debe mucho a García Canclini, quien en 1987 elaboró un cuadro sinóptico al que tituló “Políticas culturales: paradigmas, agentes y modos de organización” (“Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, p. 27).
- ¹⁸ Claude Fell ha destacado que la crítica en la prensa, durante los primeros años de la década de los veinte, ya reflexionaba acerca de la contradicción existente entre el discurso y las circunstancias: se estaba elaborando un arte para el pueblo, pero como no era del gusto ni popular ni de las élites, debía ser impuesto por el Estado. Esto es, los mexicanos lo aceptaban sólo porque estaba protegido por el gobierno, vía uno de sus funcionarios más poderosos (*op. cit.*, p. 402). Carrillo Gil estaba convencido de la función social del muralismo: “Arte que es para el pueblo y que el pueblo paga en último término” (“Murales abandonados”, 1949, p. 7). En similar sentido se pronunció Siqueiros, para quien el “arte público”, para el “usufructo civil”, entraba en la categoría de “arte mayor” (*No hay más ruta que la nuestra. Im-*

portancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea, pp. 16-17). Salas Anzures lo cuestionó: “El arte monumental se dirigía a un pueblo que nunca tuvo oportunidad de verlo. El pueblo humilde estaba tan lejos de la pintura mural como de haber alcanzado las metas por las que había luchado en la Revolución” (“¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, pp. 5 y 6).

- ¹⁹ Para Siqueiros, la Escuela Muralista había surgido “contra las formas predominantes de una producción plástica destinada [...] a servir de complemento y equivalencia estética, de correlativo *chic*, interior, al circunscrito hogar rico, culto o *snob*; pues no es otra cosa [...] toda esa pequeña plástica enconchada, de ‘élite’, creada en la intimidad precaria para la intimidad acomodada, ‘genial’ o estúpidamente pueril, de técnica material anacrónica, ‘biológicamente’ mezquina siempre, a la que hoy aplicamos los denominativos comunes de ‘pintura de caballete’, ‘dibujo uniejemplar’, ‘escultura-bibelot de banco giratorio’ y ‘litografía y grabados tradicionales de tiraje reducido y numerado’; las formas plásticas o gráficas excepcionales, secundarias, en las importantes civilizaciones de ayer [...] convertidas en formas plásticas sociales fundamentales, únicas, de hoy [...] por dictado económico de una demanda plutocrática, monopolizadora hasta de los objetos espirituales”, comillas del autor (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, op. cit., p. 16).
- ²⁰ Fernando Leal, en 1949, escribió: “Los testimonios de la cultura no deben seguir siendo acaparados por los burgueses. Los beneficios del arte y del pensamiento deben llegar hasta las clases más humildes y menesterosas, pero no forzando a los artistas a hacer lo que en un tiempo se llamó, en las esferas oficiales, *arte para el pueblo*, y que consistía en una serie de mistificaciones demagógicas [...] simulacro sórdido”. Muchos otros agentes culturales de la época compartían esta opinión.
- ²¹ Durante los primeros años del INBA se compraron dos conjuntos de piezas, uno de Saturnino Herrán y otro de José María Estrada, un tercero de José María Velasco se recibió por donación del Comité de Banqueros —gestionado por Fernando Gamboa—; se compraron también trabajos aislados de algunos de los pintores más importantes del momento. Al enlistar tales compras, Carlos Chávez explicó: “Hacía decenas de años que el Estado no adquiría cuadros de sus pintores” (*Dos años y medio del INBA*, op. cit., p. 62).
- ²² “Si bien el Estado no fue un buen cliente, a través de los políticos, en especial los que pertenecen al PRI, y mediante sus altos funcionarios, se ha convertido indirectamente en generador de una clase de compradores que constituyen lo fundamental de una clientela que adquiere obras de arte mexicanas modernas y contemporáneas a precios elevados” (Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, p. 148).
- ²³ Esta práctica cultural se inserta dentro de la política de Estado asistencial o de bienestar que se instauró en México: “Conforme a los postulados revolucionarios, la acción del Estado debería ser el poner límites a la *praxis* capitalista del *laissez faire*.”

No es cuestión [de] abolir las estructuras capitalistas, sino sólo [de] ejercer un control social sobre ellas” (Basurto, “Introducción”, p. 1).

²⁴ Fernando Leal exige a los particulares aportaciones económicas, aunque con la condición de que fuera el Estado el administrador. Incluso lo considera una obligación social: “En las sociedades capitalistas, el burgués, esto es, el propietario y el político, son los que están obligados a contribuir al desenvolvimiento cultural, puesto que ellos son los únicos que están en condiciones de sostenerlo económicamente; el proletario apenas puede subvenir a sus necesidades más apremiantes, por consiguiente, hay que considerarlo relevado de cualquier obligación a este respecto” (*El derecho de la cultura, op. cit.*, pp. 23-24 y 117-118).

²⁵ *Dos años y medio del INBA, op. cit.*, p. 25.

²⁶ Al decidir que el INBA se fundaría como dependencia del Estado, se definió que una de las consecuencias sería, en la práctica, la escasa relación con la iniciativa privada: “Desventaja: que Bellas Artes no tendría muchas probabilidades de recibir ayudas particulares —si bien todavía un poco problemáticas, pero posibles y deseables— tales como donaciones de colecciones de arte, subvenciones, legados, etcétera, porque los particulares desconfían de la suerte futura de sus donaciones cuando no las ven en manos de instituciones estables y de su entera confianza, en las que, además, no tienen ellos ninguna intervención administrativa efectiva y permanente” (*ibid.*, p. 22).

²⁷ Adriana Malvido, “Fernando Gamboa: cincuenta años de museógrafo”, entrevista publicada originalmente en *La Jornada*, 1985, y reproducida en Gaitán, *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, p. 86. En 1916, un intelectual que colaboró cercanamente con el Estado en el diseño de la política indigenista, Manuel Gamio, se quejó: “¿Cuándo nuestros magnates han fundado *desinteresadamente* escuelas, institutos de investigación, academias artísticas...? ¡Nunca!” *Cursivas del autor (Forjando Patria, p. 150)*.

²⁸ Carrillo Gil invitó a la Iglesia a patrocinar arte moderno, aún de carácter religioso, en una serie de cinco artículos que publicó bajo el título “La iglesia y el arte”, entre el 5 de febrero y el 9 de abril de 1950.

²⁹ Por ejemplo, Carrillo Gil publica en 1949 un artículo para exigir el financiamiento necesario para la continuación de los murales de Siqueiros en la ex aduana; allí demanda al Estado que otorgue el dinero o solicite ayuda: “Sería oportuno un llamado para lograr que la iniciativa privada tome un interés mayor con el fin específico de que se terminen cuanto antes estos murales abandonados”. También aprovecha para lamentar que Orozco no había concluido los murales del Templo de Jesús y, aunque menciona también que por esos años los murales de Palacio Nacional pintados por Rivera estaban inconclusos, su interés se enfocó en Siqueiros (“Murales abandonados”, *op. cit.*, p. 7).

³⁰ Un artista propone limitar la propiedad privada si se trata de piezas consideradas patrimonio nacional y obligar a los coleccionistas a mostrar su acervo al público periódicamente (Leal, *El derecho de la cultura, op. cit.*, pp. 130-131 y 134).

³¹ Esto contrasta con la desconfianza de Fernando Leal, quien aun en 1958 invitaba al Estado a coleccionar: “La experiencia más inmediata nos enseña que ya es

tiempo de proceder a coleccionar las obras de nuestros artistas modernos antes de que, por sus precios cada vez más elevados, queden fuera del alcance de nuestras posibilidades económicas y emigren al extranjero o se enclaustran en las inaccesibles colecciones privadas” (Leal, “Fernando Leal tercia en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril”, p. 6).

- ³² Desde diferentes posturas ideológicas, numerosos grupos de artistas se opusieron al mercado del arte, incluso algunos argumentos provenían de procesos anteriores a la definición de políticas culturales por los gobiernos posrevolucionarios. Tal es el caso del Dr. Atl, quien al participar en el movimiento *L'Action d'Art*, en 1913, se definió en contra del mercado del arte. Cuauhtémoc Medina explicó: “Nada de valor podía surgir de la dependencia del artista con respecto al mercado y a la burguesía [...] Atl creía que el rol central del artista había sido opacado por el dominio del ‘hombre-tipo’ moderno encarnado por el *businessman*. Tan hondo era el desorden de los valores modernos provocado por el capitalismo, que el éxito de tal o cual obra [...] era tan sólo fruto de operaciones comerciales” (“El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista”, p. 79).
- ³³ “No hay un poder sino que, dentro de una sociedad, existen relaciones de poder extraordinariamente numerosas y múltiples, colocadas en diferentes niveles, apoyándose unas sobre las otras y cuestionándose mutuamente” (Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 169).
- ³⁴ “El INBA, fundado con el propósito de lograr una democrática difusión de la cultura, no realiza ni en lo más mínimo su cometido. No creo que el pueblo se beneficie en nada con la organización de costosas temporadas de opera —deleite de funcionarios públicos y de millonarios— ya que ni siquiera están planeadas como un negocio para reunir fondos con que fomentar manifestaciones menos anticuadas” (Leal, *El derecho de la cultura*, *op. cit.*, pp. 140-141).
- ³⁵ “*Políticas relativas a la cultura ajenas al mercado cultural*: se refieren a las formas culturales que, en principio, no se proponen entrar en el circuito del mercado cultural tal como éste es comúnmente caracterizado. Comprenden también los programas orientados a la defensa, conservación y difusión del patrimonio histórico. Cursivas del autor (Teixeira, *op. cit.*, p. 386).
- ³⁶ “Una política cultural debe tomar en cuenta actividades continuas que prolonguen sus efectos en el tiempo y en el espacio. Pero debe ser capaz de prever intervalos ‘vacíos’ que serán cubiertos por eventos que, por su singularidad, tengan el poder de irrigar con fluidez el tejido cultural (*ibid*, p. 391).
- ³⁷ “En toda relación surgen estrategias (ya sea de unos o de otros). Estrategias que se generan para alcanzar un objetivo, aunque sólo sea puntual, pequeño, fútil; estrategias también para lograr ventajas en esta batalla, y para ello habrá que adelantarse a las jugadas del otro, intentando saber cuáles serán sus jugadas esperables, como si estuviésemos ante un tablero de ajedrez; y también estrategias de lucha y de enfrentamientos, a fin de privar al adversario de sus medios y obligarlo a abandonar la batalla, y con esta estrategia se busca la victoria” (García Canal, *Foucault y el poder*, p. 40).

- ³⁸ Alberto J. Pani, político que en diversas ocasiones fungió como secretario de Estado, tampoco tuvo el poder suficiente para incidir profundamente en las políticas culturales. En 1934 propuso la creación del INBA, pero al presidente Abelardo R. Rodríguez no le interesó el proyecto; sobre su fundación, poco más de una década después, explicó: “Al fin nació el instituto en 1946, pero sin autonomía y en condiciones poco propicias para una evolución rápida, vigorosa e integral” (*Apuntes autobiográficos*, t. 2, p. 242).
- ³⁹ Carrillo Gil colaboró con ese objetivo: “El proyecto cultural posrevolucionario conservó la disposición de reconectar aquellas zonas que el modernismo tendía a distanciar, lo cual explica su afán de consolidar el triunfo de lo público sobre la esfera privada” (Reyes Palma, “Otras modernidades, otros modernismos”, t. III, p. 30). Una anécdota —ya reseñada en el capítulo 1— revela que la ecuación coleccionista = mercenario, era comúnmente practicada en el ambiente mexicano de mediados de siglo (Cristina Pacheco, “Héctor Javier. Ante un cadáver”, pp. 23-24).
- ⁴⁰ Al parecer, este no es un fenómeno estrictamente mexicano, ya que hacia 1955 en Brasil no se habían formado importantes colecciones de arte contemporáneo (Frank Arnau, *El arte de falsificar el arte*, Noguer, 1961, publicado en la página electrónica de la casa de subastas Odalys de Venezuela <www.odalys.com>, consultada en abril de 2002).
- ⁴¹ Los patrocinadores “persiguen siempre un rédito publicitario” por financiar eventos culturales (García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, *op. cit.*, pp. 29-30).
- ⁴² Esta es una línea de investigación desarrollada por González Mello, cursivas del autor (“Diego Rivera, entre la transparencia y el secreto”, t. III, p. 55).
- ⁴³ Para este tema véase a Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, pp. 54-89; y “México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato”, pp. 110-149.
- ⁴⁴ Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, p. 106.
- ⁴⁵ Gaitán, *op. cit.*, p. 66.
- ⁴⁶ Por tratarse de una identidad guiada desde el Estado, Pérez Montfort la clasifica como falsa identidad: “Con [...] estereotipos se buscó fomentar un nacionalismo que, como falsa conciencia, impuesta desde el poder, más tarde constituiría una falsa identidad, la identidad de un México de tehuanas, chinas poblanas y charros” (*op. cit.*, p. 67).
- ⁴⁷ De hecho, desde la segunda mitad del siglo XIX, en la imagen oficial del Estado mexicano ya se presentaba lo prehispánico como la última raíz de la nación (véanse de Fausto Ramírez “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, pp. 201-253; “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, *op. cit.*; y “México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato”, *op. cit.*, pp. 54-89 y 110-149. Véase también de Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*). A su vez, el arte virreinal se concebía como la conjunción de lo español y lo indígena; del arte del siglo XIX, co-

mo expresión artística, se destacaba la pintura y escultura con temática histórica, de corte academicista, y la pintura de tipo costumbrista.

- ⁴⁸ Cuando Vasconcelos convocó a un grupo de pintores para la realización de murales, a inicios de los años veinte, estaba favoreciendo el surgimiento de un arte de Estado (Fell, *op. cit.*, p. 406).
- ⁴⁹ “El arte mexicano constituye una revelación para millones de personas, hace que aumente el prestigio internacional del que goza nuestro país como *nación moderna, culta y progresista*, y de inconfundible personalidad”, cursivas mías (Fernando Gamboa, discurso inaugural a la exposición de arte mexicano en París en 1962, originalmente publicado en *Tiempo*, 2 de abril de 1962, reproducido en Gaitán, *op. cit.*, p. 72).
- ⁵⁰ “El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos” (Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 16-17). Por esta orientación ideológica, las políticas culturales pueden clasificarse de *tradicionalismo patrimonialista*: “Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases. Preservación del patrimonio folklórico como núcleo de la identidad nacional” (García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, *op. cit.*, p. 27).
- ⁵¹ En sus escritos de los años cuarenta, Siqueiros culpa a Europa, especialmente a Francia, de la campaña de desprestigio de la escuela muralista, en aras de menguar su aceptación internacional y, por consiguiente, fortalecer el comercio de arte francés (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*, pp. 48-49 y 71). Reyes Palma ha explicado que en búsqueda de la legitimación nacional, la estrategia se centraba principalmente en la conquista de París como capital del arte (“Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, *op. cit.*, t. III, pp. 821-827).
- ⁵² Tenorio, *op. cit.*, pp. 321-337.
- ⁵³ Por ejemplo, Carrillo Gil se queja de la pésima selección de las piezas enviadas por Francia para su exposición en el Palacio de Bellas Artes en 1956: “Yo no puedo aceptar que la muestra de arte francés [...] merezca ser considerada como una expresión verdadera del arte francés contemporáneo: ni están todos los que son, ni son todos los que están”. En cambio, destaca que México “ha hecho un verdadero esfuerzo por enviar a Francia una muestra magnífica de su arte” (“La exposición de arte francés contemporáneo”, 1956, pp. 1 y 4).
- ⁵⁴ Carrillo Gil, “Artes plásticas y arquitectura en Caracas”, 1954, p. 5. De sucesos ocurridos en otros países latinoamericanos, Carrillo Gil extrae las mismas experiencias de ningunoos europeos. Así, crítica que en el caso de la construcción de la ciudad universitaria de Caracas, los artistas invitados a participar, algunos tan reconocidos como Alexander Calder, Fernand Léger, André Bloc, Víctor Vasarely y Jean Arp, hayan optado algunos de ellos por realizar los trabajos sin visitar la zona, sin medir espacios, ni ver el contexto, ni estudiar los públicos a quienes se di-

rigirían. Por tanto, en todas las obras —murales, vitrales, esculturas— no hay referencias a la historia o al pueblo venezolano (*idem*).

- ⁵⁵ Cuando se publicó en *Art News and Review*, el 22 de noviembre de 1959, las impresiones del crítico Alfred Werner acerca de su viaje a México, Carrillo Gil respondió, en la prensa nacional y no en foros internacionales, que las impresiones del crítico eran superficiales, emitidas después de un viaje rápido y que era incapaz de superar prejuicio previos (“La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros”, 1960).
- ⁵⁶ *Ídem*. Justino Fernández era otro agente cultural que estaba convencido que el movimiento muralista produjo “obras monumentales de calidad artística y estética semejantes a las más grandes de la historia universal” (Gamio, *op. cit.*, p. XIV).
- ⁵⁷ Adquirió dos carpetas de la “Revolución mexicana” producidas por el TGP en 1947, aunque no mostró especial interés por la producción de los artistas de esa agrupación. Probablemente el yucateco no les asignó un lugar importante dentro de su colección, ya que se encontraron en la biblioteca del MACG sin que con anterioridad se hubiera tenido conocimiento de su existencia y sin estar registradas en ninguna documentación (inventario del MACG realizado bajo la coordinación de González Mello, pp. 82-88 y 90-95).
- ⁵⁸ La serie —que constaba de alrededor de 46 dibujos, realizada entre 1915 y 1931— fue entregada por Orozco a Alma Reed para que la vendiera en su galería Delphic Studios, en Nueva York, razón por la que fueron adquiridas piezas aisladas por coleccionistas y museos norteamericanos. A pesar del permanente interés de Carrillo Gil por poseerlas, algunas no salieron a la venta entre los años cuarenta y sesenta, décadas en las que él podría haberlas comprado; otras se cotizaron a precios tan elevados que tampoco logró incorporarlas a su colección. No pudo adquirir varios objetos que, aunque permanecían en México, estaban en la colección de la familia Orozco. Él siempre los concibió como fundamentales: “Ha sido una ardua lucha conseguir algunos; la colección Carrillo Gil tiene varios de los más hermosos. Personalmente siento por ellos un aprecio extraordinario” (véanse *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, vol. 2, pp. 65, 185 y 186; y Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, 1955, p. 6).
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 10. Octavio Paz dice: “La Revolución lo fascinó [a Orozco] porque vio en ella una explosión de lo mejor y lo peor de los hombres, la gran prueba de la que salimos unos condenados y otros transfigurados. Se burló de ella como idea, le repugnó como sistema y le horrorizó como poder”. Lo que le interesó fue su calidad de “sismo social”: “... fue magnífica y cruel, abyecta y generosa: fue la Bola, la gran confusión, la vuelta al amasijo del comienzo, el gran relajo” (“Ocultación y descubrimiento de Orozco. Orozco, el hombre en llamas”, pp. 39-40).
- ⁶⁰ Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, *op. cit.*, p. 6. Una de las pinturas que según él llevaron a Orozco a equipararse con cualquier gran artista de talla internacional: “Orozco no dejaría de hacer ‘obras maestras’ con motivo de la Revolución: allí están el gran cuadro llamado precisamente *Revolución* y *El combate*, una obra digna de estar junto a cualquiera de las grandes obras de los maestros de pri-

mera fila” (véase catálogo de la exposición *La Revolución mexicana. José Clemente Orozco*).

- ⁶¹ Por ejemplo, la obra *Fusilamiento*, versión en caballete del mural que Orozco realizó en la Biblioteca “Gabino Ortiz” de Jiquilpan, “de una fuerza trágica espeluznante”, a decir de Carrillo Gil, es superior a las del mismo tema de Goya y Manet: “Se puede ver con emoción contenida los *Fusilamientos del 2 de mayo* de don Francisco de Goya [...] grandiosa obra maestra del ilustre español; se puede contemplar con emoción el *Fusilamiento de Maximiliano* por Edouard Manet [...] pero cuando uno ve el *Fusilamiento* de estos pobres hombres del pueblo [...] hay una impresión brutal de tragedia y de barbarie; [...] es la quinta esencia del drama de la Revolución mexicana y de todas las revoluciones y las guerras” (*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, vol. 2, pp. 67-68). Alma Reed dice sobre la serie de Orozco, *México en Revolución*: “Ni siquiera Goya en sus *Horrores de la guerra* ha descrito el salvajismo bélico con más espantosa sinceridad” (*Orozco*, p. 44).
- ⁶² “Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia, o por lo menos replantea, las tensiones subterráneas de una cultura” (Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, p. 13). La agria controversia se dio a partir del último mes de 1960 y durante los primeros meses de 1961; la conferencia que la originó fue dictada en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes con el título “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?”, dentro del ciclo *La revolución mexicana y las artes*, organizado para celebrar el cincuentenario de la revolución. El texto se publicó en el suplemento cultural de *Novedades* el 18 de diciembre de 1960. El primer artículo de Carrillo Gil apareció en el mismo suplemento algunos días después, pero fue hasta enero del siguiente año que explicó, con argumentos, su oposición. La respuesta de Salas Anzures se publicó en el primer número de enero, junto con el segundo artículo de Carrillo Gil, indignado, se queja de que en la primera crítica del yucateco no hubiera argumentos y sí insultos y, con esto, dirige su atención hacia la personalidad del coleccionista. Es infortunado que el segundo artículo de Carrillo Gil sobre el tema haya sido publicado el mismo día que la respuesta de Salas Anzures; así, entre ambos no ocurrió un verdadero diálogo sino un monólogo de sordos. Según Sheridan, una “mala polémica” se caracteriza, entre otros elementos, por el hecho de que “los contrincantes suelen hablar al mismo tiempo porque les basta con escucharse a sí mismos” (*ibid.*, p. 18).
- ⁶³ “En la trama de la polémica se anudan los tensores propositivos de una época, se cuestionan sus certidumbres, se repasan los antecedentes y las tradiciones, y se predicen las actitudes futuras. En el delgado filamento del presente, las polémicas debaten a quién corresponde administrar legítimamente la tradición y, en consecuencia, quién le colocará una impronta al porvenir. La polémica siempre es una recapacitación sobre la razón de ser de la tradición y una apuesta sobre sus derroteros” (*ibid.*, p. 15).
- ⁶⁴ Salas Anzures, “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, *op. cit.*, pp. 5 y 6.

- ⁶⁵ No es “infrecuente que al menos una de las posturas se adjudique la titularidad de la tradición, afirme su ánimo en tal representatividad; y fortalezca su estrategia en el convencimiento de que su postura obedece a una causa superior, no sólo a la del contrincante, sino a la de cualquier objeción posible: la tradición, el *sentido* de la cultura”, cursivas del autor (Sheridan, *op. cit.*, p. 15).
- ⁶⁶ En el caso de los murales de Rivera, se basa en citas de declaraciones del pintor y uno de los biógrafos de éste, Bertrand D. Wolfe, con lo que concluye que en *La creación* “en realidad no había alusiones religiosas precisas, sino puras fantasías sobre mitos extravagantes y vagos” (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, 1961, p. 5).
- ⁶⁷ Cita a Anita Brenner en cuanto a que el demandante de *Omniciencia*, el heredero y mecenas Francisco Iturbe, no tenía interés por temáticas revolucionarias o nacionalistas, así que ambos buscaron otro contenido (*idem*).
- ⁶⁸ Presenta como la mejor prueba del compromiso de Orozco con dicha guerra civil la serie gráfica *México en revolución*, así como las diversas pinturas de caballete que realizó con ese tema. Aquí se ampara en afirmaciones semejantes de críticos prestigiados como Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Manuel Toussaint, etcétera (*idem*).
- ⁶⁹ *Ibid*, p. 5. Siqueiros había escrito: “La pintura mexicana moderna [...] es, antes que nada, expresión de la Revolución mexicana en el campo de la cultura. No es exacto que ella sea consecuencia exclusiva del importante ‘subsuelo cultural, prehispánico y colonial de México’, pues es evidente que en Guatemala, Honduras, Ecuador, Perú y Bolivia, existe también ese ‘subsuelo cultural’. Sin la Revolución mexicana, la pintura mexicana contemporánea sería tan intelectual-colonial, tan intelectual-refleja, tan doméstico-*snob*, en el mejor de los casos, como lo es la española [...] y la hispanoamericana del presente” (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea, op. cit.*, pp. 70-71).
- ⁷⁰ Incluso reproduce las palabras que el mismo Salas Anzures escribió en el catálogo de la exposición itinerante *Arte mexicano contemporáneo*, de 1958, que viajó a diversas ciudades francesas, en donde el funcionario destacó que los idearios de la revolución eran visibles en el arte mexicano realizado en la primera mitad del siglo XX. Tres años después, afirmó lo contrario (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*, p. 5).
- ⁷¹ La percepción de Carrillo Gil de que todo burócrata debe ser fiel a las directrices dictadas por sus superiores, fue secundada —aunque no de manera pública— por otro coleccionista que durante muchos años desempeñó cargos importantes en el gobierno: Marte R. Gómez. Éste escribió al Secretario de Educación Pública lo siguiente: “El señor Salas Anzures ha decidido —por razones que no se me alcanzan— apartarse de la opinión que sustenta el gobierno al que sirve, formulándose a sí mismo, y expresando ante sus audientes y lectores, una pregunta que, por lo menos, se me ocurre llamar inoportuna [...] No creo que a nuestro INBA le con-

- venga andar en polémicas con particulares por cuestiones tan controvertidas como ésta, en la que un funcionario de Artes Plásticas aparece negando lo que el mismo gobierno, con la publicación de un magnífico libro, sostiene” (Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. II, pp. 313-314).
- ⁷² Las cursivas son mías. Esto ya lo había notado González Mello en el artículo “Disparos sobre Siqueiros”. Gironella, en entrevista, afirmó que “Siqueiros y sus seguidores son científicos del tiempo de Porfirio Díaz”. Es probable que de ahí tomara Carrillo Gil el término de “científicos”, pero el coleccionista lo aplicó a las autoridades del INBA (Poniatowska, “La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”, pp. 7 y 9).
- ⁷³ “Los científicos eran [...] para 1910, amargamente impopulares; el solo término ‘científico’ se había convertido en una designación peyorativa que designaba al porfirista reaccionario o casi a cualquier oponente político asociado al viejo régimen. Además de su codicia y bienes malhabidos, se suponía que éstos habían engañado a Díaz, haciendo de él una marioneta. Queda bien claro que los científicos, a pesar de su riqueza y contactos, contaban con un poder político limitado y su posición se encontraba siempre condicionada al favor que el propio Díaz les dispensara” (véanse Knight, *La Revolución mexicana del Porfirato al nuevo régimen constitucional. Porfiristas, liberales y campesinos*, vol. I, pp. 42-43; Hale, *Justo Sierra: Un liberal del porfirato*, pp. 7-8; Guerra, *México. Del antiguo régimen a la Revolución*, vol. I, pp. 83-84; Luis González, “El liberalismo triunfante”, vol. 2, pp. 958-960; y Lozano Herrera, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, pp. 38-41).
- ⁷⁴ Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*, p. 10. “¿Qué va a pensar la juventud de lo que oye y ve sobre el arte mexicano, si es espurio en su origen y mistificado en sus realizaciones [...] El asunto tiene más trascendencia de lo que parece” (*ibid.*, p. 10).
- ⁷⁵ Antonio Rodríguez, “Antonio Rodríguez rechaza la coincidencia con Salas Anzures”, pp. 8 y 10. Un decenio antes, el crítico había dictado una conferencia relacionada con el tema que luego publicó (“50 años de realizaciones en las artes plásticas de México”, realizada el 7 de julio de 1950 en el Palacio de Bellas Artes).
- ⁷⁶ Marte R. Gómez continúa: “Desde el primer momento, quienes pensábamos con la Revolución [...] nos hicimos partidarios, amigos y admiradores de nuestros muralistas y pintores [...] Por muchos años nosotros le concedimos a nuestra Escuela de Pintura Mexicana todos los méritos que hoy le son universalmente reconocidos, y los enemigos de la Revolución la negaron de cabo a rabo” (Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, p. 313).
- ⁷⁷ González Mello, “Carrillo Gil, polemista”, escrito para la inauguración de una exposición en el MACG.
- ⁷⁸ Gorostiza, “Una carta del director del INBA. Punto final a una polémica”, p. 4.
- ⁷⁹ En entrevista, Manuel Felguérez explicó la lucha de los jóvenes artistas por acceder a espacios de difusión de sus obras: “Iniciamos la acción conjunta cuando empezaron los problemas en torno a Miguel Salas Anzures, quien intentó protegernos. Fue el primero que nos abrió paso a Bellas Artes a través de las bienales pa-

americanas. Hicimos gran amistad con él, sobre todo cuando el hecho de habernos protegido le empezó a causar serios conflictos en Bellas Artes por la presión de la Escuela Mexicana. Los problemas llegaron a un grado extremo y Salas Anzures tuvo que renunciar. Se nos ocurrió formar un Museo de Arte Contemporáneo para que fuese dirigido precisamente por Miguel. La idea era tener un organismo independiente para oponernos al Estado” (Eder, *Gironella*, pp. 41-42).

⁸⁰ Una semana después de la carta de Gorostiza a Carrillo Gil, Salas Anzures insistió (“Los murales de 1922 son de tema religioso”, p. 8).

⁸¹ “La polémica hace las veces de un embrague histórico: en ella suele a la vez cerrarse una etapa e iniciarse otra” (Sheridan, *op. cit.*, p. 14).

⁸² Desde 1914, los diversos gobiernos revolucionarios —en especial el del general Salvador Alvarado, de 1915 a 1918— habían promovido el exilio de la élite católica, así como la ocupación militar y conversión de iglesias y conventos en centros de educación “socialista y racionalista”, oficinas estatales o bodegas. Los sucesivos gobiernos conformados por miembros del Partido Socialista del Sureste, 1920 - 1923, mantuvieron la lucha contra el clero regular y secular de la Iglesia católica. Años después esta tendencia se confirmó, concretamente durante el gobierno de Calles. A pesar de la firma de un acuerdo entre el presidente Portes Gil y el Comité Episcopal, con lo que se normalizaron los servicios religiosos, seguían vigentes diversos decretos del Congreso yucateco y de algunos gobernadores, donde se mantenía la tendencia antirreligiosa. Todo esto durante la infancia, juventud y adultez del yucateco (Carrillo Gil, “Este es el gobierno ‘revolucionario’ de Marentes”, 1953, p. 15).

⁸³ El origen de esta aversión se presenta al finalizar el capítulo tres de este libro.

⁸⁴ “Salas Anzures [...] estaba lejos de haber dicho una novedad: lo habían dicho antes que él, por lo menos, Rivera, Orozco y Siqueiros” (González Mello, “Disparos sobre Siqueiros”, pp. 11-24).

⁸⁵ Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”. Tales muestras se preparaban bajo la responsabilidad tanto de las instituciones de cultura como de la SRE y ocasionalmente algunas otras dependencias como la Secretaría de Industria y Comercio. “Las exposiciones itinerantes, con una visión integral del arte mexicano, eran portadoras de una función diplomática de autoafirmación en el mercado mundial de la cultura” (Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, parte I, p. 43).

⁸⁶ Véase “Introducción” de Justino Fernández en el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*.

⁸⁷ “La novena conferencia americana comenzó el 30 de marzo, pero luego de 10 días de trabajo se vio interrumpida por el estallido del llamado ‘bogotazo’, rebelión popular causada por el asesinato del líder colombiano liberal Jorge E. Gaitán” (Medin, *El sexenio alemánista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, p. 157). Quien desde una óptica testimonial describe el “bogotazo” es Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*. Durante el levantamiento se incendió el Palacio de Comunicaciones, sede de la exposición; Gamboa narró el peligro que las piezas corrieron y su decidida intervención para protegerlas y rescatarlas, aún en contra de

las órdenes del titular de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Jaime Torres Bodet, quien presidió la delegación mexicana (Malvido, “Fernando Gamboa: cincuenta años de museógrafo”). Equivocadamente, la memoria de Gamboa hace transcurrir estos hechos en 1946 y adjudica a Torres Bodet el cargo de embajador mexicano en Colombia.

- ⁸⁸ En términos generales, las directrices que guiaron la selección de obras artísticas no variaron a lo largo del siglo XX, diseñadas durante la presidencia de Miguel Alemán, en especial, y manteniendo como uno de sus ejecutores principales al museógrafo Fernando Gamboa. Al respecto, Reyes Palma escribió: “El plan de alta cultura alemanista parecía perfilarse sobre un prospecto de sustitución de importaciones al afirmar la producción artística propia con una retórica nacionalista que buscaba reducir la importación de modelos extranjeros y establecer un equilibrio de las influencias externas, favorable al país. Consideraba a su vez las proyecciones políticas (exportar la imagen cultural de México a través de las grandes creaciones) y las económicas (fomentar la inversión cultural como polo de atracción turística y germen de pequeñas industrias complementarias como editoriales y disqueras y, por supuesto, el encuentro de canales adecuados para la comercialización de la obra de los artistas)” (“Aproximaciones. 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984) I”, *op. cit.*, p. 40).
- ⁸⁹ Malvido, *op. cit.*, p. 88. El éxito fue complementado por el reconocimiento a Siqweiros quien ganó el *Segundo Premio Internacional de Pintura* de la Bienal.
- ⁹⁰ “No podemos menos que lamentar, una vez más, que nuestro país siga ausente de estas grandes manifestaciones del espíritu donde tanto prestigio ganaríamos, prestigio que a la larga se traduciría en beneficios morales y económicos para México” (Carrillo Gil, “La XXVII Bienal de Venecia”, 1954, p. 5).
- ⁹¹ El secretario de Educación Pública era Manuel Gual Vidal, el director del INBA era Carlos Chávez. Carrillo Gil explicó que ya desde esta primera incursión de Gamboa en Europa, éste cosechó gran éxito y logró que la crítica coincidiera en que “la museografía había estado a la altura de este gran arte mexicano” (Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, *op. cit.*).
- ⁹² En Estocolmo estuvo de septiembre a noviembre de 1952, y en Londres, en la Tate Gallery, de marzo a mayo de 1953. Sobre estas exposiciones escribió Palencia el artículo “El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres”.
- ⁹³ Fernando Gamboa, “Exposición de arte mexicano en París (1952)”, discurso inaugural reproducido en Gaitán, *op. cit.*, p. 59.
- ⁹⁴ Del MNAH y otros recintos públicos se obtuvieron 439 objetos mesoamericanos (*ibid*, pp. 76-77). Por ejemplo, en la exposición *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, de 1962, en París, se exhibieron piezas propiedad de Daniel Rubín de la Borbolla, Kurt Stavenhagen, Marte R. Gómez, Salomón Hale, Miguel Alemán Valdés, Emilio Portes Gil y Dolores Olmedo, entre otros.
- ⁹⁵ Carrillo Gil no podía competir con Stavenhagen en lo mesoamericano, por lo que de su propiedad sólo se exhibieron cinco objetos provenientes de Jaina, Campeche. Para el arte del siglo XX su preeminencia era mayor: de 13 grabados de Posada expuestos, él prestó 12; de 20 piezas de Rivera, entre cubistas y litografías, 11 eran

suyas; de 12 cuadros de Siqueiros, 8 eran de su colección así como las 9 litografías incluidas. Por la venta que desde hacía años había realizado de su conjunto de Tamayo, de 13 cuadros sólo 3 eran de él. En cuanto a trabajos de Orozco la competencia era con la viuda del pintor ya que, de 28 obras, 11 eran de Carrillo Gil y 14 de Margarita Valladares (véase catálogo de la exposición *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*).

- ⁹⁶ Para la última fase del recorrido, Gamboa se llevó seis nuevas piezas de Orozco y Rivera, diez de Siqueiros y algunos Tamayos, explicó Carrillo Gil; además “para la exposición de Roma [cancelada] Gamboa había pensado presentar unos 12 o 15 cuadros de pintores de la más reciente generación” (Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, *op. cit.*, pp. 7 y 12).
- ⁹⁷ Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, *op. cit.* Esta muestra que también tenía a Gamboa como comisario, era muy parecida en contenido a la presentada entre 1952 y 1953. El secretario de Educación Pública era Jaime Torres Bodet. Antes de la inauguración se publicaron dos textos en México: Poniatowska, “La imagen de México en Bruselas”; y una carta del Dr. Alfonso Caso al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (Alfonso Caso, “No es negando la realidad como haremos una buena defensa de nuestro país en la feria de Bruselas”).
- ⁹⁸ Fueron abundantes los artículos que en México reseñaron la exposición: de Luis Suárez, “Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón” y “El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte”; Anónimo, “Mientras los pies de los futbolistas nos llevan a la derrota en Suecia, las manos de los artistas nos hacen triunfar en Bruselas”; y de Rosa Castro, “Hasta los equipajes ganaron un trofeo en la feria de Bruselas. Entrevista con Pedro Ramírez Vázquez”.
- ⁹⁹ Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, *op. cit.*, pp. 7 y 12.
- ¹⁰⁰ Durante el año de 1959 la exposición recorrió varias ciudades: Zurich, enero a marzo; Colonia, abril a junio; la Haya, junio a agosto; Berlín Occidental, septiembre a noviembre. En los dos años siguientes visitó otras ciudades: Viena, diciembre de 1959 a febrero de 1960; Moscú, octubre a diciembre de 1960; Leningrado, enero a abril de 1961; y Varsovia, de mayo a julio de 1961.
- ¹⁰¹ *Tiempo*, 2 de abril de 1962, reproducido en Gaitán, *op. cit.*, pp. 69-70.
- ¹⁰² Lombardo Toledano escribió: “Nuestro gobierno ha hecho un esfuerzo laudable al enviar a Europa una colección de obras de arte de las diferentes etapas históricas de México para conocimiento de los pueblos del Viejo Mundo que tanto nos ha ignorado y siguen desconociéndonos” (“Crítica a la exposición de Arte Mexicano”, p. 13).
- ¹⁰³ En cuanto a la participación nacional en Exposiciones Universales durante el siglo XIX véase Fausto Ramírez, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, *op. cit.*, pp. 201-253; y Tenorio Trillo, *op. cit.*
- ¹⁰⁴ Se entrevistó a Siqueiros, Soriano, Anguiano, Felguérez, Lilia Carrillo, Inés Amor y Carrillo Gil. Se les preguntó qué era “lo más positivo en el arte de México durante los últimos diez años”. La galerista respondió: “Me parece que el hecho

más importante es este periodo en lo que a artes plásticas se refiere, es el envío de la exposición mexicana que está recorriendo Europa hace varios años, y que ya ha sido presentada en París, Bruselas, Moscú y otras capitales” (Anónimo, “1953/63”, p. xv). Décadas antes, Siqueiros había tomado nota de la trascendencia de esta modificación en la política cultural que prefería apoyar la difusión que la producción, con la consecuente reducción en el encargo gubernamental de murales (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, op. cit., p. 74).

¹⁰⁵ Cursivas más (Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, op. cit., pp. 7 y 12).

¹⁰⁶ *Ibid*, pp. 7 y 12. En 1963 Carrillo Gil reiteró esta opinión en una entrevista: “Se me pregunta qué es lo más bueno y lo más malo que se ha hecho en relación con las artes plásticas en México en los últimos diez años. En materia de difusión artística creo que lo mejor ha sido la gran exposición mexicana que recorre Europa desde hace cinco años” (Anónimo, “1953/63”, op. cit.).

¹⁰⁷ Lombardo Toledano, op. cit., p. 12.

¹⁰⁸ Entrevista de Mónica Mateos con Gilles Chazal (Mateos, “Treinta siglos de arte mexicano en París”, p. 23).

¹⁰⁹ Antonio Bertrán escribió que Chazal “considera que *Soles Mexicanos* [...] contribuirá a cambiar entre sus compatriotas el estereotipo de la cultura mexicana como algo exótico” (“Lucirá mejor en París la muestra *México eterno*”, p. 2C).

¹¹⁰ *Ídem*.

¹¹¹ Los beneficios de los préstamos temporales de sus piezas, de manera directa no pasaban por lo económico: “Jamás [la obra] recibe una utilidad, al contrario, recibe a veces daños insospechados. Y es bueno que esto se diga porque el mundo cree que porque le piden a uno una exposición desde el Japón, uno tiene derecho a cobrar algo” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCEG). No obstante, no se debe olvidar que el prestigio que el museo otorga al objeto, al exhibirlo, incide positivamente en su precio dentro del mercado del arte, en caso de una reventa.

¹¹² En una discusión pública que sostuvo con Salas Anzures, Carrillo Gil afirmó que nunca dejó de prestar obra para exposiciones en México o en el exterior, aunque aceptó que decidió no establecer contacto con las autoridades del INBA en turno y, como complemento, argumentó que una buena sección de su acervo desde 1958 estaba prestada para la exposición itinerante que recorría Europa organizada por la Secretaría de Industria y Comercio; de su propiedad 62 pinturas y grabados, y algunas piezas prehispánicas. A pesar de su declaración, estas afirmaciones equivalen a reconocer que sí se negó a prestar piezas a las autoridades del INBA que lo solicitaron, en concreto para la Primera Bienal Interamericana de 1958, ya que la exhibición itinerante a que hace alusión estaba organizada por otras instituciones y el curador era Gamboa, personaje con quien no tenía conflictos (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, op. cit., p. 10).

¹¹³ “A pesar de los riesgos leves y graves como [...] el “bogotazo” en Colombia, con 30 obras de varios artistas; el desgarramiento de uno de los mejores cuadros de

- Orozco, *El Combate*; y los deterioros inevitables que las obras sufren en los traslados, en los empaques y desempaques, en su manejo” (*ibid.*, p. 10).
- ¹¹⁴ Carrillo Gil explicó que el INBA le había enviado docenas de cartas de agradecimiento “por el incontable número de veces que he cooperado para las exposiciones del INBA” (*ibid.*, p. 10).
- ¹¹⁵ En 1949 Carrillo Gil presta varias piezas para la exposición-concurso *La ciudad de México interpretada por sus pintores* que convocó *Excelsior* en colaboración con el DDF, y escribe al respecto dos artículos que publicó en su columna Pro y Contra (“Cuadros para una exposición”, 1949; y “Chapultepec, teatro de una gran exposición”, 1949, pp. 7-8).
- ¹¹⁶ En la Galería de Arte de la ciudad de Jalapa, perteneciente a la Universidad Veracruzana, se inauguró el 18 de octubre de 1960 una exposición con 20 pinturas de caballete de Siqueiros, todas ellas provenientes de la colección Carrillo Gil. En la apertura el coleccionista dictó una conferencia, en presencia del gobernador y el rector (Lizardi, “Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana”, p. 14-A).
- ¹¹⁷ Por ejemplo, en septiembre de 1949 se presentó en Mérida la exposición “Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros”, con seis piezas de Siqueiros, diez de Rivera y catorce de Orozco; la “Breve nota explicativa” del catálogo corrió a cargo de Carrillo Gil. Años después, en 1954, el coleccionista le organizó a Cuevas una exposición con las obras de su colección en el Hotel “Mérida”, en Yucatán. Para la presentación de esta exposición él mismo escribió un breve texto que fue leído en su ausencia, ante el entonces gobernador del estado (véanse *Diario del Sureste*, 14 y 25 de marzo de 1954; *Diario de Yucatán*, 4 de abril de 1954; y Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones de arte 1954”, p. 6).
- ¹¹⁸ Por ejemplo, prestó una parte medular de su conjunto de Orozco para una exposición itinerante en Canadá y Estados Unidos, entre 1952 y 1953. También en Estados Unidos se montó una muestra sobre Siqueiros en 1968. Sobre esta última véase el catálogo de la exposición *José David Alfaro Siqueiros. An Exhibition of Paintings, Drawings and Lithographs*.
- ¹¹⁹ El agradecimiento a Carrillo Gil está en la sección de coleccionistas nacionales y extranjeros (*Exposición de arte mexicano. Guía del visitante*, p. 84).
- ¹²⁰ “Me tocó el famoso ‘Bogotazo’, cuando los revolucionarios entraron a Bogotá y se toparon en las oficinas de gobierno con las cosas que llevaba Gamboa; antes de que los revolucionarios incendiaran las oficinas, logró Gamboa avisar al gobierno que las sacaran de allí” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG).
- ¹²¹ También la señora Inés Amor cuidó su imagen pública y divulgó, con actitud similar a Carrillo Gil, el importante papel que dentro del arte desempeñó: “Cuando, en 1952, Miguel Alemán quiso enviar la gran exposición mexicana a Europa, abrí los brazos y el archivo de mi galería a Fernando [Gamboa] para que pudiera seleccionar lo mejor en el capítulo de arte moderno. Desde entonces, a él y a mí nos ha unido esa gran amistad derivada de la misma apasionada misión en la vida: difundir el arte mexicano” (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 126). No se debe perder de vista que además de la labor divulgadora, su colaboración en dichas exposiciones le generaba beneficios eco-

- nómicos, incluso porque montaba muestras paralelas a las oficiales en las que comercializaba con productos similares a los presentados en la exposición gubernamental, además de que incrementaba sus contactos internacionales; todo esto fortalecía la presencia interna y externa de la GAM.
- ¹²² Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*, p. 10.
- ¹²³ Un caso concreto del trato especial que Carrillo Gil esperaba del INBA por prestar sus acervos, ocurrió en 1947, cuando este amenaza con retirar las piezas que en ese momento se encontraban en exhibición; he aquí el resumen de una carta que envió a las autoridades: “Protesta por el cobro que [le] hacen por visitas al Museo de Artes Plásticas y solicita se le devuelvan sus cuadros” (ficha del Archivo Administrativo (AA) del INBA, Cenidiap, clasificación: J/093.1/102, ACG C.370).
- ¹²⁴ Carrillo Gil orgulloso declaró que sus colecciones de arte mexicano “no tienen comparación con ninguna otra en este país” (*ibid.*, p. 10).
- ¹²⁵ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG.
- ¹²⁶ Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*, p. 81.
- ¹²⁷ En la negación a considerar que la predicción que Siqueiros hizo, según él a futuro, ya estaba ocurriendo, no era el único. El escándalo que propició la publicación del ensayo de Cosío Villegas, “La crisis en México”, publicado a principios de 1947, lo confirma (Krauze, “La crisis en México”, pp. 7-13).
- ¹²⁸ A mediados de los años cuarenta, Siqueiros recordaba con nostalgia los inicios del movimiento muralista y culpaba al Estado de que éste estuviera en crisis. Proponía como solución un regreso al pasado: “La vuelta, pues, a una época en que la plástica y la gráfica de México marcharon paralelamente al Estado con el propósito superior de educar a los sectores más amplios del pueblo” (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, *op. cit.*, p. 87).
- ¹²⁹ Afirmó: “La condición esencial del arte es la libertad. Aceptado que cualquier artista tiene el derecho de combatir por sus ideas, nos parece absurdo encadenarlo al Estado y a la causa del comunismo”. No hay constancia de que este artículo se haya publicado (Carrillo Gil, “Las artes plásticas en Rusia”, s.f.).
- ¹³⁰ Escribió: “Es una lástima [...] que un arte como el ruso se encuentre constreñido a la ideología social, a la propaganda y a la lucha política. ¡Cuánto más daría un arte sin prejuicios ni cortapisas!” (*idem*).
- ¹³¹ En la percepción de la época, al parecer, predominaba la idea de que el INBA era autónomo, razón por la que a esta institución se le adjudicó una importante responsabilidad en cuanto a políticas culturales. Por ejemplo, el pintor Fernando Leal, en 1949, la acusó del “estancamiento de la producción” de los artistas de la época: “La crisis por la que atraviesan las artes se debe, en consecuencia, a la dictadura que ha venido ejerciendo el INBA. Los considerandos de la Ley del 23 de diciembre de 1946 que lo creó, no dejan lugar a duda en cuanto a su índole totalitaria”. A cambio de un poder tan centralizado, propone que sean los artistas mismos los que definan las políticas a seguir y que la “misión del Estado” se limite a “estimular”

- larlas". No obstante, denuncia que los artistas tienden a la burocratización y a la creación de feudos donde se discrimina a los que no pertenecen a su grupo. Así, al objetar a los organismos existentes no queda claro si lo que está exigiendo es la creación de otros organismos o bien que los miembros que participan en esas instituciones sean relevados y se permita la inclusión de nuevos personajes, hasta ese momento marginados, como él (*El derecho de la cultura*, *op. cit.*, pp. 99-107).
- ¹³² Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa Bial de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta", 1958, p. 6; y "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", pp. 1 y 11.
- ¹³³ Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", 1964, pp. XIII a XV.
- ¹³⁴ Las obras fueron detenidas por dos razones: los honorarios de los muralistas eran insuficientes para pagar los gastos, esto tomando en cuenta que los artistas no buscaban ganancias económicas; y los numerosos obstáculos impuestos por funcionarios de mediano y alto rango (Carrillo Gil, "Murales abandonados", *op. cit.*).
- ¹³⁵ Carrillo Gil aclara que el impuesto por comercialización interno es generalmente eludido por los artistas cuando venden a compradores nacionales; sólo al vender sus piezas a extranjeros se aplica, ya que se debe extender factura para que las obras puedan salir del país ("El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano", pp. 7 y 12).
- ¹³⁶ En 1950, año en que inició sus exploraciones pictóricas, Carrillo Gil aún no se asume como artista, razón por la que este texto no enarbola la defensa de los miembros de su gremio. Considero que más bien es apelando a su condición de empresario que se considera capacitado para opinar en asuntos fiscales, sobre todo porque está consciente de la relación impuestos-difusión del arte. Años después, Crespo de la Serna legitima que los artistas no paguen sus impuestos invocando un mito añejo: "En razón de su oficio [...] los artistas plásticos [...] no son lo que se conoce vulgarmente como 'gente práctica'. Unos son unos bohemios, otros unos olvidadizos, los demás unos indiferentes. Todos, el que más o el que menos, andan por las nubes, de donde tal vez sacan su mejor inspiración. ¿Cómo exigirles que rindan cuentas de lo que ganan con sus productos artísticos?" (Crespo de la Serna, "Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos", p. 6).
- ¹³⁷ En entrevista, José Chávez Morado, recién llegado de Europa, culpa a las autoridades mexicanas porque en París no conocen el arte mexicano, y menciona como uno de los obstáculos "las tarifas de exportación y de importación de obras de arte. A éstas deberemos el acabarnos de convertir en un país de quinta categoría cultural". Concluye que existe una verdadera 'cortina de ignorancia' (Fergus, "José Chávez Morado", *op. cit.*, pp. 7-8).
- ¹³⁸ Medin, *op. cit.*, pp. 11-116.
- ¹³⁹ Diego Rivera era uno de los solicitantes, desde 1941-1942. En los hechos, pidió bloqueos para los artistas que llegaban del exterior; incluso sugirió "que se prohibiera o se gravara la entrada de obras de arte foráneas, en tal forma que resultara incosteable exponerlas aquí" (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 111).
- ¹⁴⁰ Al menos Crespo de la Serna no está pensando en ese artículo de Carrillo Gil cuando, al anunciar lo que después se conocería como "pago en especie", considera que

fortalece la intervención estatal y debilita el coleccionismo privado: “Es un acto que se deriva del propio consenso colectivo, y en el fondo lleva consigo un fin de tipo socialista: la limitación de los apetitos individuales de posesión, trasladando de modo indirecto a la comunidad una parte de tales adquisiciones para su distribución. El Estado [...] se convierte en un administrador legal de lo que se podría llamar una especie de plusvalía de los ingresos individuales. Los productos de esta tributación van a dar en último término al pueblo” (Crespo de la Serna, “Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos”, *op. cit.*, p. 6).

- ¹⁴¹ El director general del Impuesto sobre la Renta de la Secretaría de Hacienda, Hugo Margáin, el licenciado Antonio Carrillo Gil, Carmen Marín de Barreda y Siqueiros, comparten la “paternidad” de la nueva modalidad fiscal. Cabe destacar que la finalidad de dicha opción fue dotar de un acervo permanente al proyectado Museo de Arte Moderno, que en 1964 se concretó. Así, se favorecían tanto los artistas como el Estado, el cual incrementaría su colección de arte moderno y contemporáneo (*ídem*).
- ¹⁴² González Mello ha explicado que a través de las polémicas que Carrillo Gil inició en los años cincuenta, cuando su colección ya estaba formada en lo esencial, éste desempeñó un papel determinante bajo un contexto donde la discusión pública era impostergable (“Carrillo Gil, polemista”, *op. cit.*).
- ¹⁴³ Carrillo Gil, “Artes plásticas y arquitectura en Caracas”, *op. cit.*
- ¹⁴⁴ Lo que estaba exigiendo Carrillo Gil era que el Estado venezolano abandonara la *lógica de la oferta* (apoyo a artistas) por la *lógica de la demanda*, esto es, privilegiar la educación de los públicos. Además, que abandonara su orientación *patriomonalista* (fomento de tradiciones culturales) en aras de una *creacionista*. La forma creacionista de política cultural “promueve la producción, la distribución y el uso o consumo de nuevos valores y obras culturales”, cursivas del autor (Teixeira, *op. cit.*, p. 384).
- ¹⁴⁵ Para Carrillo Gil, lo que hizo Venezuela fue “emular” a la “gran” Ciudad Universitaria de México, concluida en 1952. Descalifica esa empresa en la medida en que se tuvo que recurrir a artistas extranjeros que no conocían las condiciones locales, a diferencia de nuestro país en donde todo fue realizado por creadores nacionales (“Artes plásticas y arquitectura en Caracas”, *op. cit.*).
- ¹⁴⁶ Para la relación entre Carrillo Gil y el Estado puede aplicarse un concepto que Appadurai acuñó: “contindas de valor” (“Introducción: las mercancías y la política del valor”, p. 36).
- ¹⁴⁷ En tono solemne, aseveró: “Los grandes artistas que viven, para bien y gloria de México [...] [con] sus obras murales [...] constituían la riqueza artística de nuestro país” (Carrillo Gil, “Murales abandonados”, *op. cit.*).
- ¹⁴⁸ Carrillo Gil, “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, 1960, p. 7.
- ¹⁴⁹ El coleccionista escribió: “Orozco, el pintor que con más sentido trágico y artístico supo captar los bajos fondos de México”. Por supuesto, las obras que le permitían hacer esta clasificación de Orozco eran de su propiedad, por lo que una declaración de este tipo también funciona como un elogio a sí mismo por su capacidad

de selección. Al reseñar una exposición colectiva menciona como distinguidos pintores a Orozco Romero, O'Gorman, Chávez Morado, Anguiano, Beloff, Castro Pacheco, aunque sólo del último de ellos compró un lote de óleos (“Chapultepec, teatro de una gran exposición”, 1949, pp. 7-8).

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ Carrillo Gil, “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, *op. cit.* “La actual pintura mexicana está cerrando un ciclo glorioso para nuestro país, uno de esos ciclos que tardan a veces siglos para repetirse” (Carrillo Gil, “La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros”, 1960). Shifra Goldman coincidió con Carrillo Gil, ya que en 1977 publicó que la decadencia del movimiento muralista ocurrió después de 1958. Su libro *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* fue publicado por primera vez en Estados Unidos en 1977. Reyes Palma concuerda con Goldman y ubica la vitalidad de la Escuela Mexicana desde los años veinte hasta “el cierre de los años cincuenta” (“Exilios y descentramientos”, t. III, p. 272).

¹⁵² “Contemplado a la luz del proyecto cultural del Estado, el muralismo se integró a una actividad educativa global, tendiente a ampliar la base social de apoyo del Estado. Esto sin olvidar que la iconografía muralista, al recrear la visión de una revolución obrera y campesina, quiso radicalizar el proceso vivido en el país, pero finalmente creó una imagen que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación” (Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*. *La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, *op. cit.*, p. 13).

¹⁵³ “El gobierno trataba de mediar entre las fuerzas contrarias que estaban en pugna y simplemente era pragmático. El gobierno continuó apoyando al movimiento realista con el cual estaba alineado desde hacía mucho tiempo y con el que no era político romper relaciones, en consideración a la retórica revolucionaria gubernamental. A la vez, estimulaba el arte abstracto y otras tendencias como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural modernizada a nivel mundial, acorde con su nueva posición cultural internacional” (Goldman, *op. cit.*, p. 44).

¹⁵⁴ Goldman afirma que por esos años en México no había buenos pintores abstractos; Carrillo Gil coincidiría con ella (*ibid.*, p. 42).

¹⁵⁵ En 1959, en tono defensivo, Carrillo Gil definió el arte abstracto como “un verdadero modo de creación artística, una filosofía de las formas, del color, del espacio y del ritmo, con sus leyes propias, en fin, una concepción nueva del mundo que no requiere reproducir éste ni imitarlo” (Carrillo Gil, “Una medicina para esa enfermedad llamada abstraccionismo”, p. 7). En otro texto, el yucateco también se presenta como experto en arte abstracto (“Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los EU. La expresión artística de norteamérica compite con la Escuela de París y causa sensación en Europa”, p. 6).

¹⁵⁶ Por ejemplo, Goldman explicó que en 1961, durante la Bienal de Sao Paulo, al menos 80% del arte exhibido se adscribía a la corriente abstracta (*op. cit.*, p. 40).

¹⁵⁷ La colaboración se dio a pesar de las numerosas diferencias que existían entre las posturas políticas de Carrillo Gil y Cuevas. Por ejemplo, Cuevas había publicado

textos en contra de la gestión de Víctor M. Reyes, personaje estrechamente ligado al yucateco y, aunque ambos atacaron a Salas Anzures, años después, a diferencia de Carrillo Gil, el dibujante se reconcilió con él y reconoció sus esfuerzos por apoyar las nuevas manifestaciones artísticas.

¹⁵⁸ Carrillo Gil contradijo a Cuevas en cuanto a que debido a la crisis de la abstracción “se advierte la vuelta a tendencias neohumanistas; se observa su regreso a la figura del hombre”. Este supuesto regreso al llamado “humanismo” o “neohumanismo” —en el que adscribía a pintores que calificó de excelentes tales como Bacon, Bas-kin, Rico Lebrun, Ben Shahn, Weber, Levine y, por supuesto, Cuevas— consideró que no fue más que un “expresionismo exacerbado”, deudor del expresionismo alemán; movimiento caracterizado por un alto contenido de violencia, ironía y sarcasmo en sus obras que, aunque poderoso, no sustituyó al arte abstracto, a pesar de las diversas declaraciones que, triunfales, así lo afirmaban (Carrillo Gil, “Carta abierta a José Luis Cuevas”, 1960, p. 8; y “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas”, 1960, p. 6).

¹⁵⁹ Carrillo Gil, “Carta abierta a José Luis Cuevas”, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁰ Cuevas destaca que por los intereses económicos creados alrededor del arte abstracto no se reconocía su declive; y compara el intento de imponer y perpetuar este tipo de arte con la imposición del “realismo social” en el contexto mexicano. Carrillo Gil desmiente esta acusación, ya que obras de figurativos como Braque, Picasso o Chagall eran más costosas (“Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, *op. cit.*). Dos años antes, Carrillo Gil había explicado que en México el arte abstracto no tenía mercado (“La jeune école de París”, 1958, p. 6).

¹⁶¹ José Luis Cuevas, “Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo Gil. México no puede echar en saco roto un arte realista de 2 000 años”, pp. 7 y 8.

¹⁶² “Si esto fuera un hecho en México, no habría lugar a más discusiones estériles sobre si es mejor el arte figurativo, ni menos habría lugar para tantas discriminaciones, eliminaciones y distingos que sufre por ahora el arte en nuestro país por una serie de prejuicios políticos, económicos u otros que no tienen nada que ver con el arte mismo” (Carrillo Gil, “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, *op. cit.*, p. 7).

¹⁶³ Al insertar a México dentro de las condiciones internacionales, Carrillo Gil también explicó que el arte abstracto era la corriente que caracterizaba al siglo XX: de Worringer sigue la idea de que la abstracción nació cuando los artistas ya presentían la Primera Guerra Mundial y necesitaban evadirse, así, ante el temor, la reacción fue alejarse de la naturaleza; dado que las condiciones en 1960 no eran mejores que en las primeras décadas del siglo, esta corriente mantenía no sólo su vigencia sino también su vitalidad. Categórico, Carrillo Gil expresó: “La Guerra Fría continúa más violenta y exacerbada que ayer: un gesto de imprudencia como esa amenaza de lanzar cohetes o bombas atómicas por un conflicto secundario de los pueblos, puede desatar las más espantosas fuerzas para destruir el género humano”. Cita como impulsores del abstraccionismo a Kandinsky y a Worringer; es

- probable que las ideas de ambos autores las haya discutido con Westheim (“Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas”, *op. cit.*).
- ¹⁶⁴ *Ídem.*
- ¹⁶⁵ “Cada día que pasa me convenzo más de que el arte figurativo se hace más abstracto y el arte abstracto se hace más realista y más cercano a la naturaleza” (Carrillo Gil, “Lo natural en el arte abstracto”).
- ¹⁶⁶ Carrillo Gil, “Semiabstracción o semifiguración I-II”, 1960, p. 7.
- ¹⁶⁷ Carrillo Gil denuncia que en tal sentido se pronunció el jurado de la II Bienal mexicana, al otorgar los premios siguiendo tales criterios. Según él, Justino Fernández, miembro del jurado, declaró que las mejores manifestaciones artísticas eran las que estaban en medio, sin extremos, entre la abstracción y la figuración (*ídem*).
- ¹⁶⁸ Como era usual en él, como soporte teórico y moral, Carrillo Gil cita extensamente a dos de sus críticos “de cabecera”: Michel Ragon y León Degand (*ibid.*, pp. 5, 7 y 9).
- ¹⁶⁹ Carrillo Gil reconoce la diferencia entre los simuladores, y los que juegan libremente y de forma afortunada al borde de la figuración como Ernst y Miró; sobresale por sus buenos resultados Klee. Todos ellos con gracia, invención e imaginación. Incluye también en una “nueva figuración” a Fautrier y Dubuffet (*ibid.*, pp. 5 y 9).
- ¹⁷⁰ Aunque Carrillo Gil aclara “conste que no me gusta hablar de artistas mexicanos”, hizo público su disgusto por los premios que en México se le adjudicaron a Pedro Coronel, incluyendo uno en la Bienal mexicana de 1960, así como la crítica favorable que por esos años recibía, crítica a la que calificó de “coro de ditirambos, exagerados e infundados” (*ibid.*, p. 7).
- ¹⁷¹ En diversas ocasiones se refirió al arte maya como “el arte más exquisito de las culturas antiguas de América” y a Yucatán como “la región que ostenta la mayor riqueza arqueológica de México” (*Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*, p. 4).
- ¹⁷² Krzysztof Pomian explicó que en la antigüedad los depredadores proveyeron a los pueblos victoriosos de objetos prestigiados, lo que dio origen al coleccionismo privado (*Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, pp. 26-27).
- ¹⁷³ “El criterio que se ha seguido para obtenerlas ha sido estético, más que estrictamente arqueológico; así que muchas de ellas son auténticamente mayas antiguas, esto es, prehispánicas; otras son probablemente de épocas posteriores, unas auténticamente mayas y otras de artesanos o artistas que han tratado de imitar el arte maya. Puede decirse que una por una me han parecido dignas de conservarse por su calidad artística” (véase el catálogo de la exposición *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*, p. 3). También Diego Rivera partía del mismo principio al seleccionar las piezas de su colección, no le interesaba si eran antiguas o no, ya que ambas habían sido confeccionadas por indígenas, unos del pasado y otros contemporáneos, pero con la misma tradición artística.
- ¹⁷⁴ Palencia, “Carrillo Gil dona hermosas piezas de arte maya”, p. 6. Los objetivos, tanto de la exhibición como de la donación, los especifica Carrillo Gil en la presentación del catálogo respectivo: “Espero que sirva de estímulo al gobierno del estado y al INAH de México para que reúnan sus esfuerzos y logren organizar un museo regional digno de los antecedentes culturales de nuestra patria chica” (*Co-*

lección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 4). Aunque se hizo públicamente la declaración de la donación a fines de los años cincuenta, “no se había entregado porque varias de sus piezas estuvieron en la exposición mexicana que recorrió Europa y que volvieron a México hace unos meses” (Carrillo Gil, “El saqueo atroz del arte maya”, *op. cit.*). Su descendencia cuenta en entrevista que después Carrillo Gil solicitó al INAH recogiera la colección y ordenó su embalaje y colocación cerca de la puerta de su residencia para facilitar su traslado, cosa que nunca ocurrió ya que nadie fue a recogerlos; al paso de los meses, éste, enojado, volvió a embodegarlos.

- ¹⁷⁵ Carrillo Gil anunció que estaba realizando las gestiones necesarias para que con apoyo estatal y colaboración privada se construya un museo en Mérida, donde se alberguen algunos conjuntos en manos de particulares, entre ellos, por supuesto, el suyo, el de otro prominente y conocido yucateco, Manuel Barbachano Ponce, y algunas pequeñas colecciones estatales. Este museo no se construyó y las donaciones, al menos la de Carrillo Gil, no se concretaron, aunque él dio por hecho que su colección ya pertenecía al “pueblo” de Yucatán (*ídem*).
- ¹⁷⁶ Dichos artículos se publicaron del 8 de marzo al 3 de mayo de 1959 en el suplemento “México en la Cultura” del periódico *Novedades*. El libro, que incluyó fotografías y dibujos de los objetos saqueados, también se tituló *La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén Itzá* (1959); es probable que el título lo haya tomado de un libro que en tono defensivo publicó Marte R. Gómez unos años antes, en su calidad de exsecretario de Agricultura y Fomento: *La verdad sobre los cabus. Conjeturas sobre la aftosa* (1948).
- ¹⁷⁷ Carrillo Gil, “Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de “México en la cultura”. Después de 16 años Harvard regresó otro lote, esta vez compuesto de 246 piezas y, tal como Carrillo Gil hubiera deseado, se incorporaron al Museo Regional de Antropología Palacio Cantón, en Mérida, Yucatán (Peña, “Arqueología en la península de Yucatán”, p. 165).
- ¹⁷⁸ Explica que a pesar de que la noticia se dio a conocer en la revista *Time* del 22 de febrero de 1960, las autoridades mexicanas no habían informado cuáles eran las piezas reintegradas y su relevancia, así como el recinto al que las transferirían; Carrillo Gil proponía una exhibición temporal en el Museo de Antropología y después su adscripción definitiva a Yucatán. El coleccionista confiere este éxito a “México en la cultura” que fue el suplemento donde se publicaron originalmente sus denuncias (Carrillo Gil, “Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de ‘México en la cultura’”).
- ¹⁷⁹ Hace un recuento de la rapiña en zonas mayas por los mismos estudiosos que las exploraron: Stephens, Charnay, Thompson, etcétera. Muchos de esos objetos pasaron a ser propiedad de museos norteamericanos (Carrillo Gil, “El saqueo atroz del arte maya”, *op. cit.*). La reclamación legal por el despojo de Thompson la inició el gobierno mexicano desde 1926.

- ¹⁸⁰ El 13 de julio de 1964 se entrevistó con el licenciado Donato Miranda Fonseca, secretario de la Presidencia, a quien solicita que ya no pretendan “arreatarnos los restos de los restos”, al parecer sin buenos resultados. Poco más de un mes después publica un artículo en una revista de circulación nacional (Luis Suárez, “El primer día libre de Siqueiros”, p. XII; y Carrillo Gil, *ídem*).
- ¹⁸¹ Carrillo Gil, *ídem*. Geográficamente el área mesoamericana abarcó el centro y sur de lo que ahora es México y una porción considerable de Centroamérica, con subdivisiones regionales: Altiplano Central, Occidente, Costa del Golfo, Oaxaca y Zona maya. Esta última ocupó los actuales estados de Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo. Pareciera que para Carrillo Gil el área maya no excedía los límites nacionales establecidos en el siglo XX, lo que implicaba que no considerara dentro del espacio de influencia de los yucatecos los actuales países de Guatemala, Belice y Honduras.
- ¹⁸² Narra una anécdota que cobra relevancia porque se trata de una de las colecciones más importantes de su tipo en Estados Unidos, y cuyas piezas, conservadas ahora en el Museo de Arte de Filadelfia, fueron estudiadas a mediados de siglo por George Kubler: “Un día visité en Beverly Hills a un gran conocedor de arte prehispánico [...] el Sr. Walter Arensberg. Su casa era un pequeño museo de arte maya. Le pregunté cómo había conseguido aquellas cosas tan hermosas. Me respondió que [...] todos sus objetos los había adquirido en mercado abierto, los más en una galería famosa especializada en arte olmeca y maya: la Stendahl Gallery de Los Ángeles. No podía yo entender bien cómo habían llegado aquellas cosas de la península de Yucatán a California”. Explicó que no sólo esta colección se formó al adquirir sus piezas en galerías internacionales, sino también la colección Bliss, la de vasos del Museo de Filadelfia, y muchas otras colecciones públicas y privadas (*ídem*; y Carrillo Gil, “La gran colección Arensberg”, p. 7). Aunque Arensberg era reconocido en Estados Unidos, prioritariamente por su conjunto de pintura del siglo XX, Peggy Guggenheim, quien lo visitó a principios de los años cuarenta, explicó que por esas fechas se interesaba más por la escultura mesoamericana (*Una vida para el arte*, pp. 262 y 266).
- ¹⁸³ “Nada se podría objetar a estas adquisiciones de tercera o cuarta manos, desde que salieron de nuestro país. Lo que es urgente perseguir sin descanso es la primera y la segunda manos en este turbio y antipatriótico negocio”. Denuncia —sin aportar pruebas— que en México las autoridades sabían quiénes eran los comerciantes que enviaban al extranjero las obras mesoamericanas, sin detenerlos; supone que había intermediarios que las compraban y las pasaban por las fronteras, en complicidad con guardias aduaneros, que eran el último eslabón de una cadena que implicaba a funcionarios de diferentes niveles (Carrillo Gil, “Señores del gobierno: ¡ya basta! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos?”, pp. 1 y 7).
- ¹⁸⁴ Menciona las Galerías Stendhal de Los Ángeles, con sucursal en Nueva York; André Emmerich, Aaron Furman y Carlebach, las tres de Nueva York. Lo grave, explicaba Carrillo Gil, es que tales comercios siempre renuevan su oferta de piezas, por la continuidad de los robos (*ídem*).

- ¹⁸⁵ Consigna Carrillo Gil que las piezas “más buscadas por los coleccionistas” eran las olmecas y las mayas (*ídem*).
- ¹⁸⁶ En términos generales, el precio internacional de una pieza de arte se multiplica por diez, con relación a su valor comercial en el país de origen (Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, p. 17). Dos reglas sobre la fijación del valor monetario: “El precio de las obras [...] en mercados secundarios es mayor que el de obras [...] en mercados primarios [Y] a mayor promoción [...] mayor es el precio” (Peraza, *El arte del mercado en arte*, p. 58).
- ¹⁸⁷ Así, en los lugares donde la exposición se presentaba, “lógicamente las transacciones sobre estas obras de arte se han multiplicado y los precios deben estar ahora por las nubes”. Carrillo Gil explicó que “las ofertas de las galerías y de particulares para la venta de objetos de arte precolombino de México, se pueden ver en las revistas de arte europeas y americanas”. El coleccionista sabía muy bien que la circulación de las piezas así como su propaganda —textos o ensayos de críticos de arte definiendo los valores de las obras en cuestión, su reproducción en revistas y periódicos, etcétera— propicia el aumento de precios (*ídem*).
- ¹⁸⁸ Carrillo Gil cree que sacaron las obras de México por barco y directamente las enviaron a Europa, exhibiéndolas en París y Holanda, en coincidencia perfecta con la exposición mexicana que por esos meses estaba en la Akademie der Künste de Berlín, y de allí pasarían a Londres a la Tate Gallery (*ídem*).
- ¹⁸⁹ En especial, el beneficiado sería el dueño de las piezas, Oscar Mayer, comerciante de Los Ángeles, quien las aseguró por 75 000 dólares (*ídem*).
- ¹⁹⁰ Dicho tradicionalismo “consiste en la preservación del patrimonio folklórico, concebido como archivo osificado y apolítico. Este folklor se constituye, a veces, en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras, mezclando características indígenas con algunas formadas en la Colonia o en las gestas de la Independencia. Tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en ‘virtudes’ del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando” (García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, *op. cit.*, p. 32).
- ¹⁹¹ Así, Carrillo Gil equipara lo mesoamericano —el arte de “nuestras culturas autóctonas que dan fuerza y categoría a nuestro pueblo, como uno de los más refinados que han existido sobre la tierra”— con lo egipcio, griego, chino, inca, persa o japonés (Carrillo Gil, “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, *op. cit.*).
- ¹⁹² En 1958 Carrillo Gil sólo dice que las piezas las adquirió en México, sin proporcionar detalles (*Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil, op. cit.*). Cuando en 1963 es acusado de saqueador de piezas mesoamericanas, especifica que todas sus posesiones las adquirió a un comerciante que tenía su tienda abierta a todo el público en Mérida (carta de Carrillo Gil publicada por Antonio Rodríguez en “No todo coleccionista es un saqueador, ¡Diego no lo fue!”, p. 9).
- ¹⁹³ En la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, publicada en el *Diario Oficial* el 16 de diciembre de 1970, el artículo 52 establece que “Los monumentos

arqueológicos [...] están fuera del comercio, serán inalienables, imprescriptibles y no podrán ser objeto de ningún gravamen”.

¹⁹⁴ Por ejemplo, al ser interrogado sobre lo más sobresaliente en el ámbito nacional cultural, de entre otros seis entrevistados fue el que destacó la importancia de las excavaciones arqueológicas en Teotihuacan (Anónimo, “1953/63”, *op. cit.*).

¹⁹⁵ Carrillo Gil hace comparaciones visuales en diez obras realizadas por el arquitecto norteamericano, busca los paralelos estructurales con el arte maya (“La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright”). Cabe la aclaración que esta idea no era novedosa ni siquiera en el contexto mexicano. Por ejemplo, poco antes se habían publicado un artículo de Westheim: “Frank Lloyd Wright, un artista de nuestro tiempo”; y otro del propio Wright, “El error de los nuevos arquitectos”.

¹⁹⁶ Carrillo Gil escribió: “Si no es aventurado suponerlo, el gran arquitecto americano ha debido conocer el famoso observatorio llamado ‘el caracol’ de Chichén Itzá, quizá esta idea le sugirió el Museo Guggenheim próximo a inaugurarse en Nueva York para albergar la colección particular de arte moderno más importante en los Estados Unidos” (Carrillo Gil, *ídem*). Por la fecha de este artículo, lo escribió antes que otro que llevó por título “Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén-Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York” (1959); sin embargo, no tengo noticias de que el primero haya sido publicado. De hecho, en el segundo, anuncia la próxima publicación de “un trabajo sobre la influencia de la arquitectura maya en la obra de Frank Lloyd Wright”.

¹⁹⁷ En abril de 1959 ocurrió la muerte de Frank Lloyd Wright y el 21 de octubre la apertura del museo Salomón R. Guggenheim en Nueva York.

¹⁹⁸ Carrillo Gil, “La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright”, *op. cit.*

¹⁹⁹ Carrillo Gil se preguntó: “¿Por qué nuestros arquitectos no han ido a las fuentes del arte arquitectónico maya a buscar los tesoros que Frank Lloyd Wright ha sabido obtener para su propia grandeza?” (*ídem*).

²⁰⁰ La casa fue construida toda de concreto armado y sin recubrimientos. La contraparte fue su jardín, realizado por Barragán, arquitecto moderno pero también exponente del llamado “regionalismo crítico” que proponía mantener la identidad estructural de México en la arquitectura. Aquí Carrillo Gil pareciera adscribirse a la corriente que desde el sexenio de Miguel Alemán aceptó y que afirmaba que para modernizar a México era necesario adoptar el estilo arquitectónico internacional.

²⁰¹ Carrillo Gil consideró que, ante las contingencias de la guerra, las obras se debían proteger, por lo que le parece pertinente su envío a Estados Unidos, con la condición de repatriarlas en cuanto se lograra la paz, las comillas son del autor (Carrillo Gil, “¿Dónde están los fabulosos tesoros artísticos de China”, 1955, p. 6).

²⁰² En este, como en otros aspectos, Carrillo Gil tiene serias restricciones: no hace una defensa sistemática en el extranjero, sencillamente porque su ámbito de influencia es interno. Tampoco crea sistemas de prevención del delito o de lucha legal por la recuperación de patrimonio en el exterior, en parte porque su perfil no es el de mecenas que financie a través de inversión directa proyectos de larga duración. Es probable que, en parte, esto obedezca a limitaciones económicas.

- ²⁰³ Andrés Henestrosa fue otro funcionario del INBA con el que Carrillo Gil estableció una excelente relación; éste se desempeñó entre 1952 y 1958 como jefe del Departamento de Literatura. Por la amistad que desarrollaron —que incluyó un viaje de ambos al sureste en la compañía de Paul Westheim— fue una de las personas que defendió a Carrillo Gil en 1958 (columna “Alacena de minucias”, suplemento de *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958).
- ²⁰⁴ Al concluir en 1952 el sexenio de Miguel Alemán y por lo tanto el cambio de funcionarios, fue nombrado Andrés Iduarte como director del INBA y Reyes ocupó el departamento de Artes Plásticas en sustitución de Fernando Gamboa, y continuó en el puesto a pesar de la salida intempestiva de su director en 1954, gracias a que Álvarez Acosta, director hasta el cambio de sexenio, decidió mantenerlo: hacia finales de 1957, por razones que desconozco, se anunció su reemplazo por Salas Anzures.
- ²⁰⁵ Agradezco a Reyes Palma la información proporcionada sobre la biografía de Víctor M. Reyes, datos que posteriormente confirmó el hijo del campechano, el físico Sergio Reyes Luján, quien contestó amablemente mis preguntas.
- ²⁰⁶ Sergio Reyes Luján recuerda que Carrillo Gil no era asiduo visitante a la casa de su padre, Víctor M. Reyes, por lo que la relación entre ambos debió tener un toque menos personal. En el archivo del funcionario no existe ningún expediente, carpeta o correspondencia con el coleccionista yucateco. Aunque Talavera se desempeñaba como museógrafo del Palacio de Bellas Artes, cuando Carrillo Gil lograba colocar las exposiciones de su colección en otros recintos, como el MUCA y La Esmeralda, pedía que lo contrataran a él para realizar los montajes.
- ²⁰⁷ Con la exposición de arte maya ocurrió que, a pesar de haber sido gestionada durante el periodo de Reyes, quien se registró en los créditos del catálogo fue Salas Anzures, su sucesor, ya que la exposición se realizó en enero de 1958, cuando recién había llegado a ocupar ese puesto. Incluso, se respetó que el texto de presentación lo escribiera Carrillo Gil, tal como estaba programado; esto ya no volvió a ocurrir. Salas Anzures respetó sólo convenios inmediatos de Reyes (*Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil, op. cit.*).
- ²⁰⁸ Luhmann indica que estas agrupaciones o cadenas se forman para acumular mayor poder que el que un individuo podría obtener (*Poder*, p. 59).
- ²⁰⁹ El grupo “Pintores de México” envió una carta pública al Presidente de la República en donde se quejan de que “la persona antes mencionada [Carrillo Gil] se propone mandar obras de sólo cuatro pintores, en perjuicio de un completo conocimiento en el extranjero de la pintura contemporánea de México”. Firmaron la misiva Guerrero Galván, González Camarena, Orozco Romero, Carlos Mérida, Agustín Lazo y otros (Anónimo, “Unos pintores se quejan ante el señor presidente”, p. 22-A).
- ²¹⁰ Bambi, “El lío de los cuatro y pico. Lo que dice Siqueiros”, pp. 1B y 2B.
- ²¹¹ Rivera hace llegar cartas tanto a Carrillo Gil como a los funcionarios Álvarez Acosta, director del INBA y Víctor M. Reyes, jefe del departamento de Artes Plásticas. En ella manifiesta su enojo por no haber sido invitado al evento, ya enterado que se pretendía enviar trabajos suyos sin su anuencia, exige “basado en mi dere-

- cho de artista y autor” que se cancele, y desautoriza el envío de su obra (Acevedo *et. al.*, “Carta de Diego Rivera a Alvar Carrillo Gil, 11 de mayo de 1955”).
- ²¹² En el comité también estuvieron Víctor M. Reyes, Jesús R. Talavera y Germán L. Rennow (catálogo de la *Exposición de arte mexicano* en Tokio).
- ²¹³ Víctor M. Reyes y Jesús R. Talavera eran enviados del INBA, pero no parece tener una función práctica la representación de un particular como Carrillo Gil, cuyo mérito mayor debió haber sido el préstamo de diversos conjuntos de obras de su colección (Palencia, “Una gran obra de difusión artística”, p. 4).
- ²¹⁴ “El profesor Reyes me había dado una carta de presentación para el señor director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, y me había pedido le enviara una información sobre el material que se mandaría para esta exposición” (Carrillo Gil, “La exposición de arte francés contemporáneo”, *op. cit.*).
- ²¹⁵ Inés Amor respaldó la postura de Carrillo Gil y lo citó como un ejemplo a seguir por quienes ejercían la crítica de arte en México (Tibol, “De la crítica, los críticos y las artes plásticas III”, p. 6). Con diferentes matices, e incluso en tono conciliador, prevaleció cierto consenso alrededor de los cuestionamientos que Carrillo Gil había realizado a la citada exposición: Tibol, Felipe Orlando, Pablo O’Higgins, Anguiano, Crespo de la Serna, entre otros (Tibol, “Vamos a la exposición”, p. 4; y Crespo de la Serna, “La exposición de arte francés contemporáneo”, p. 4).
- ²¹⁶ *Ídem*. Cabe destacar que, en general, otros artistas entrevistados sobre dicha exposición coincidieron con Carrillo Gil (Tibol, *ídem*).
- ²¹⁷ Considero que estos artículos de Carrillo Gil no se redactaron sin conocimiento de Reyes, dada la estrecha colaboración entre coleccionista y funcionario. Cabe aclarar que esto no implica sometimiento o subordinación alguna de Carrillo Gil hacia los intereses estatales, sino entendimiento y concordancia.
- ²¹⁸ Carrillo Gil, “La jeune école de París”, p. 6.
- ²¹⁹ Carrillo Gil resalta los atributos de la exposición de la galería de Antonio Souza “La jeune école de París”, que llevó el mismo título que la muestra presentada en el Palacio de Bellas Artes un año antes. Destaca que Souza, al traer una exposición compuesta sólo por obras abstractas, corría el riesgo de no vender nada, ya que el ambiente en México no era propicio porque “dominan todavía las opiniones tendenciosas sobre el realismo socialista, el nacionalismo cerrado en cuestiones estéticas y la inexplicable intolerancia para aceptar las nuevas ideas y tendencias del arte moderno, obras de extrema vanguardia que sólo acepta y aprecia un reducido número de gentes que no pueden estar de acuerdo con la intolerancia y demagogia de aquellos” (*ídem*).
- ²²⁰ Durante la inauguración, quienes presentaron la exposición fueron el empresario Miguel Barbachano Ponce y Miguel Álvarez Acosta como director general del INBA. En el catálogo los “reconocimientos” los firmó Carrillo Gil y la “nota preliminar” Víctor M. Reyes (Carrillo Gil, “Visión de Yucatán”, 1957, p. 7).
- ²²¹ Durante más de ocho meses se prolongaron las negociaciones donde jugó un papel determinante el apoyo tanto del INBA como de la GAM. Incluso, los gastos legales como trámites, nuevo seguro del cuadro, etcétera, al parecer corrieron por cuenta del INBA (Carrillo Gil, “Una lección inolvidable...”, 1955, pp. 5 y 6).

- ²²² El cuadro sufrió una rasgadura de más de 32 cm en la parte inferior. Lo habían asegurado por una cantidad menor a su valor, atendiendo a una solicitud del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, argumentando falta de presupuesto. Por el daño, el director del instituto ofreció quedarse con la pieza y pagar el seguro. Carrillo Gil se indignó ya que por poco dinero se quedarían con uno de los mejores cuadros de Orozco: “Es un error que jamás debe cometer el propietario de una obra de arte que se da en préstamo. ¡La lección que he recibido no podré olvidarla!” (*idem*).
- ²²³ No tuve acceso al archivo de Reyes donde tal vez se encuentren sus discursos en las inauguraciones de exposiciones de coleccionistas privados, y donde se pudiera confirmar lo que percibo como cercanía, complacencia y protección al coleccionismo privado de su tiempo.
- ²²⁴ Por ejemplo, dos colecciones privadas se exhiben simultáneamente en 1956: “Instituto de Arte de México, Puebla 141: La litografía en la ilustración de música del siglo XIX, curiosa y atractiva colección del historiador [musicólogo, cercano a Marte R. Gómez] Gabriel Saldívar”; “INBA, Palacio de la Bellas Artes [...] Exposición de la riquísima colección de vestuario, joyas y objetos de danzas clásicas orientales pertenecientes a Xenia Zarina [profesora de danzas orientales en la Escuela de Danza de la SEP en los treinta]” (Anónimo, “México en la cultura”, 16 de diciembre de 1956, p. 5). Además, entre marzo y abril de 1956 también en el Museo Nacional de Artes Plásticas se mostró la colección de Francisco Villanueva bajo el título de *Exposición de arte prehispánico de Apatzingán (Memoria de labores. 1954-1958, p. A-160)*.
- ²²⁵ Reyes inició las gestiones para la bienal pero a quien le tocó inaugurarla fue a Salas Anzures (*Memoria de labores. 1954-1958, op. cit.*). Las cadenas de poder son rotas o bloqueadas por el contrapoder que se forma frente a una cadena concreta (Luhmann, *op. cit.*, pp. 59-60).
- ²²⁶ *Memoria de labores. 1954-1958, op. cit.* El perfil de Álvarez Acosta es de político priista más que de intelectual, literato o pintor. De hecho, no se había desempeñado en áreas relacionadas con la cultura hasta su nombramiento como director del INBA (Camp, *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, p. 24).
- ²²⁷ A Álvarez Acosta le crearon un puesto de compensación en la SRE, en donde continuó realizando actividades de promotoría y difusión cultural; en él se mantuvo por 12 años, de 1958 a 1970, y a Salas Anzures lo ratificaron al frente de Artes Plásticas. La campaña de ambos, al menos hasta 1961, fue la de derribar a Celestino Gorostiza del INBA, con la esperanza de que Salas Anzures lo sustituyera, tal como hubiera sucedido si Álvarez hubiera ascendido a la SEP. Pero Torres Bodet era un poderoso e inamovible secretario que no sólo apoyó a su director del INBA, sino que aceptó volver a llamar a Reyes para ofrecerle una subdirección en la dependencia.
- ²²⁸ Lo que escribió Sheridan para el ambiente literario puede perfectamente ampliarse a todo el sector cultural: “En las culturas latinoamericanas, en las que el ejercicio de la vida literaria tiende a emular los procedimientos políticos (se organiza en bandos, se afilia a un partido, tiende a fortalecerse con la autoridad política o, peor aún, como autoridad política, etcétera), se arraigó [...] la costumbre [...] de que los escritores se organizaran en grupos literarios que aspiraban a representar

o a acompañar el poder político. Se trataba de un “poder” titubeante y constreñido quizás a ciertas zonas de la burocracia [...] o bien al de la prensa”, cursiva del autor (Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, *op. cit.*).

- ²²⁹ Dado que Reyes y Salas eran antagonistas y estaban adscritos a grupos políticos diferentes, cuando Reyes fue nombrado subdirector del INBA, en 1960, muchos de los amigos pintores de Salas publicaron una carta al director del INBA pidiendo, entre otras cosas, la “inmediata destitución” del subdirector “por su tantas veces manifiesta incapacidad y por su nociva labor cerca de usted”. Reyes no respondió públicamente, al menos no mediante ese mismo suplemento (véase Pedro Coronel, *et al.*, “Carta abierta a Celestino Gorostiza. Graves anomalías en el INBA”, p. 7).
- ²³⁰ En 1961 Carrillo Gil reiteró su agradecimiento a Víctor M. Reyes por la ayuda prestada para la exposición que sobre Yucatán él había gestionado hacia el segundo semestre de 1957 (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes, *op. cit.*).
- ²³¹ Torres Bodet había dirigido la SEP entre 1943-1946 y volvió a ocupar el puesto durante el sexenio de López Mateos, 1958-1964 (Camp, *op. cit.*, p. 567). El tabasqueño Gorostiza, ligado al grupo de “Los contemporáneos”, igual que Torres Bodet, había coincidido con Víctor M. Reyes desde los tiempos del departamento de Bellas Artes de la SEP y en el sexenio fundador del INBA también fueron colegas. No tengo datos de cercanía entre Torres Bodet o Gorostiza con Carrillo Gil.
- ²³² “La obra de Rembrandt presentada por el INBA en esta exposición-homenaje distó ciertamente de dar una idea siquiera aproximada de la fecunda y espléndida producción de este gran pintor. Pero algo debía mostrarse que procediera de sus manos, y algunas de las obras admiradas en la exposición fueron desprendidas por él mismo de las planchas” (*Memoria de labores. 1954-1958*, *op. cit.*). Esta opinión contrastó con las críticas publicadas durante la exposición: “La historia del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuenta en su haber con exposiciones y concursos individuales y colectivos de gran importancia [...] Pero si de consideración ha sido la inmensa mayoría de las exhibiciones pictóricas o de la estampación, pocas de la belleza del contenido y de la originalidad de la que en estas fechas puede admirarse como homenaje al genio de Rembrandt” (Palencia, “Rembrandt... Goya... Orozco...”, p. 4). Tibol opinó que lo que allí se mostró fue “una colección de primera línea de grabados” (“Vamos a la exposición”, *op. cit.*).
- ²³³ La clasificación de exposición austera se aplicó desde que se planeó el montaje y se hizo evidente la falta de cuadros. Es probable que con esto las autoridades se protegieran de críticas por la pretensión de ofrecer un homenaje al artista sin un óleo. En el folleto, la presentación la escribe Carrillo Gil, con una posición ambigua en relación con la clasificación de exposición humilde: “Está claro que el INBA considera que este homenaje es muy modesto, ya que no cuenta con pinturas originales de Rembrandt; pero, la actitud de las autoridades del instituto no deja de ser digna de encomio, aunque su homenaje sea modesto y sencillo” (véase

catálogo de la exposición *Año de Rembrandt: grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*).

- ²³⁴ Hubo resistencias a ese poder; una de ellas la protagonizó el pintor Leal: “[No] se gana nada con que la sección de Artes Plásticas gaste las partidas de su presupuesto en llevar a cabo exposiciones exclusivistas, encaminadas a imponer como dogma la supuesta genialidad de una camarilla de artistas que, justamente por impuestos, se han convertido para el pueblo en el paradigma de lo desagradable. Con perdón sea dicho: a los genios no los nombra un jefe de departamento” (*El derecho de la cultura, op. cit.*, p. 141).
- ²³⁵ Sobre el ejercicio de poder, la capacidad de decisión y los límites de autonomía de los funcionarios estatales (véase Reyes Esparza, “La burguesía y el Estado”, pp. 27-29).
- ²³⁶ Las justificaciones sobre la provisionalidad de las remodelaciones —que hablan de la escasez del presupuesto disponible— proliferan a lo largo del libro editado para tal ocasión. Allí se menciona que la intención original había sido construir un museo especialmente diseñado como tal (véase *Inauguración del Museo de Artes Plásticas*, pp. 30 y 33).
- ²³⁷ Andrés Iduarte Foucher, escritor tabasqueño nacido en 1907 y director del INBA entre 1952 y 1954 (Camp, *op. cit.*, pp. 290 y 291).
- ²³⁸ Entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito. AFCG.
- ²³⁹ En un periodo de máximo enojo con Álvarez Acosta, Carrillo Gil emite una amenaza velada, una advertencia, un gesto de rencor perpetuo: “Si hay una persona a quien el director del INBA no podía tratar en la forma inamistosa y desleal que he mencionado, esa persona soy yo; y de esto, aunque resulte inmodesto, trataré en otra ocasión” (Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*).
- ²⁴⁰ Declaró Carrillo Gil: “Mis obras [se refiere a sus colecciones] han recorrido el mundo y el país. Ése es el mejor pago moral. El INBA muchas veces acreditó las obras de mi propiedad como suyas o me rompió un cuadro de Rivera; pero eso ya es capítulo del pasado” (Tibol, “Se dispersa la colección Carrillo Gil”, pp. 7-9). La memoria del yucateco no era muy precisa: como ya se mencionó, la pieza que se dañó severamente durante el traslado de regreso de una exposición en Estados Unidos, gestionada a través del INBA, era creación de Orozco, no de Rivera.
- ²⁴¹ En un texto de Carlos Fuentes, un padre explica a su hijo, en los años sesenta, la relación que existe entre el empresariado mexicano y el Estado: “Voy a relacionarte bien, Santiago, pierde cuidado. Hay que empezar joven pero lo duro es durar. Los políticos, ya ves, empiezan jóvenes pero salvo excepciones, duran poco. Los hombres de negocios empezamos jóvenes pero duramos toda la vida. Nadie nos elige y mientras no digamos nada en público, no somos ni vistos ni criticados. A ti no te hace falta hacerte notar. La publicidad y el autobombo son formas de rebeldía en nuestro sistema. Olvídalas. No te expongas nunca a decir algo de lo que luego te arrepientas” (*Los años con Laura Díaz*, p. 540).
- ²⁴² Carrillo Gil, “Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta”, *op. cit.* Coincidió con Gironella quien, al comentar una declaración de Siqueiros —“los

pintores nunca mueren”— la calificó de “romántica”, burlón agregó que esa era la moda en México e ironizó sobre la vocación literaria del funcionario: “La etiqueta de románticos nos va de perillas ya que el director del INBA, el inefable poeta Álvarez Acosta, campeón olímpico de los juegos florales, es un ferviente admirador de ‘El lago de los cisnes’ y muy aficionado a la opereta” (Poniatowska, “La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”, *op. cit.*).

²⁴³ Carrillo Gil pone como ejemplo dos exposiciones importantes, una en la ciudad de Lima y otra en Tokio; la primera costada por el periódico *La Crónica* y la segunda por el *Yomiuri*, mientras el comportamiento de las autoridades había sido “la más remisa” en cuanto al presupuesto que habían destinado (Carrillo Gil, *idem*). Rosa Castro coincidió en este y otros puntos con Carrillo Gil sobre la bienal: “Y pensar que costó dos millones de pesos, cada uno tan regateado al pueblo mexicano. Podrían haber sido cinco millones gustosamente dados por este generoso pueblo, pero ciertamente no para importar la pintura de la familia oficial de América, tan hollada por la bota militar y sangrada por su látigo” (“Juicios sobre la bienal. La crítica”, p. 7).

²⁴⁴ Carrillo Gil, *idem*. Poniatowska, después de realizar varias entrevistas a agentes culturales de la época, concuerda con Carrillo Gil; algunos de sus entrevistados opinan que “como la bienal se hace a través de los gobiernos, la censura previamente establecida no deja que se muestre el verdadero rostro de los países” (“La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”, *op. cit.*). Rosa Castro lamentó que “la mayoría casi total de los grandes pintores hispanoamericanos estén ausentes en esta ocasión” ya que la invitación fue controlada por los gobiernos (*idem*).

²⁴⁵ Carrillo Gil declaró estar de acuerdo con Gironella en cuanto a que se tuvo que haber expedido una ley para organizar la bienal “con capacidad y buen juicio” (“El Dr. Carrillo Gil le contesta a González Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo”, 1958). Tamayo coincidió en este punto con Carrillo Gil y por ello se negó a montar una exposición retrospectiva de su obra: “Cuando se organizan oficialmente proyectos de importancia de la bienal [...] detrás de él hay fuerzas que logran derivar su intención hacia intereses de grupo, todo ello con prejuicio de la verdadera realidad. Desgraciadamente, somos todavía un país de camarillas donde la democracia aún brilla por su ausencia” (“Carta de Tamayo desde París”, pp. 1 y 7).

²⁴⁶ Poniatowska escribió que el director del suplemento “México en la cultura” la comisionó para entrevistar a diferentes personalidades en relación con la bienal, como consecuencia del cuestionamiento público de Carrillo Gil. En un diálogo con Gironella, escribió: “Fernando [Benítez] me dijo que debías decir cosas serias, graves, porque el artículo del doctor Carrillo Gil sobre la bienal es muy serio” (“La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”, *op. cit.*).

²⁴⁷ En la entrevista que hizo Tíbol a varias personalidades, Gironella declaró: “Yo me pregunto si en la política artística del próximo sexenio está incluida la bienal”; continuó: “Todo huele a llamarada de petate de finales de un sexenio. Todos los artistas, inclusive los que no intervenimos en esta primera, pero que tenemos ilusio-

nes de participar en una tercera o cuarta, tenemos derecho a exigir una garantía de continuidad, de que pase lo que pase se corregirán los errores y se seguirá adelante. Si se trata de competir con los otros países, ¿quién nos asegura, dentro de nuestra ignorancia general sobre el arte y los artistas de América, que las representaciones serán realmente justas, verdaderas, significativas?”. Esas eran tres cuestiones que también inquietaban a Carrillo Gil. Tibol también entrevistó a Jorge González Camarena, Gironella y Cordelia Urueta, sobre su posición ante la biennial, retomando así la discusión que inició Carrillo Gil en su artículo de “México en la cultura” (Tibol, “Primeros truenos en la tormenta de la biennial”, pp. 91-95).

²⁴⁸ En una declaración oficial, Álvarez Acosta informó que “las observaciones de Carrillo Gil serán contestadas en la medida y el tono que merecen”, pero no fue él quien respondió a las impugnaciones sino fue su subalterno a través de una entrevista que concedió al día siguiente (véase Anónimo, “La biennial de pintura exhibirá obras por cuarenta millones de pesos”; y Castillo, *op. cit.*).

²⁴⁹ Crespo de la Serna, “Los elogios o los desdenes a la biennial son prematuros”, pp. 6 y 7.

²⁵⁰ Por ejemplo, en cuanto a la desorganización por la premura de tiempo, opinaron de manera semejante Antonio Rodríguez y Raúl Flores Guerrero (Castro, “Juicios sobre la biennial. La crítica”, *op. cit.*).

²⁵¹ Explicó que consideraba que una biennial mexicana incluso tendría mayor éxito que la brasileña, dado “que México era el país más bien situado artísticamente” (Carrillo Gil, “El Dr. Carrillo Gil le contesta a González Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo”, *op. cit.*).

²⁵² Álvarez Acosta “afirmó que los ataques lanzados por el doctor Alvar Carrillo Gil se deben a que éste pidió e insistió en que como marco o introducción a la biennial presentara el INBA, en el sitio de honor, una exposición de sus propias pinturas, honor que no han alcanzado muchos que por décadas se han dedicado a la plástica, con amor y capacidad” (Anónimo, “La biennial de pintura exhibirá obras por cuarenta millones de pesos”, *op. cit.*).

²⁵³ Aclaraciones: 1) Las mejores obras de Orozco, Rivera y Siqueiros, seleccionadas por Fernando Gamboa, las prestó al gobierno para la Feria Internacional de Bruselas “donde creo que están haciendo mejor papel del que harían en la opaca biennial del director del INBA”. 2) El director del INBA no le solicitó ningún cuadro para la biennial, lo que intenta es tratar “de echarme la culpa del fracaso de su exhibición, oportunista y mal preparada, con exclusiva finalidad burocrática”. 3) Niega que él hubiera puesto como condición exhibir en el Palacio de Bellas Artes (Carrillo Gil, “El director del INBA falta a la verdad”, dice Carrillo Gil”, 1958).

²⁵⁴ Raquel Tibol relató complacida que un amplio público visitó la biennial, enfatiza que eran personas que no acostumbraban ingresar a los museos. Además, hizo hincapié en que el tipo de pintura predominante, “realista”, fue el apropiado para ser entendido por el público popular; con ello, denuncia que la abstracción sólo se ocupa de un público entendido. La mayoría de sus entrevistados convienen en la importancia de “la pintura figurativa” y en que la sección mexicana fue “de lo mejor” (“Juicios sobre la biennial. El público”, *op. cit.*).

- ²⁵⁵ Para Carrillo Gil la sección de grabado fue superior a la de pintura, la sala extranjera más importante fue la de Estados Unidos, con lo más aventajado de la “pintura acción” o “expresionismo abstracto”. Destacó la excelente museografía de Jesús Talavera (Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*).
- ²⁵⁶ Aunque le pareció que las retrospectivas dedicadas a Orozco, Siqueiros y Rivera fueron de lo más interesante, superando sus expectativas, le pareció excesivo que fueran tres retrospectivas y no una, como se acostumbraba en actos similares. A su juicio, los otros artistas mexicanos presentes en la bienal habían estado bien representados; sin embargo, si el evento se iba a realizar cada dos años, sería difícil tener algo novedoso y valioso que desplegar (*idem*).
- ²⁵⁷ En esto, concuerda con un pronunciamiento semejante de González Camarena (*idem*).
- ²⁵⁸ “Nadie es el mismo luego de una querrela pública en la que sus convicciones, su razón intelectual y, desde luego, su amor propio entran en un debate en el que, aparte de enfrentar a los demás, se enfrenta a sí mismo. Mientras, detrás de la barrera, durante el tiempo que dura la corrida, el público toma partido, sopesa y calcula. Una vez que un escritor ha aceptado participar en una polémica [...] no hay forma de dar marcha atrás que no sea hacia adelante” (Sheridan, *op. cit.*, p. 14).
- ²⁵⁹ Debido a la premura con que se organizó, no dio tiempo a que llegaran las obras, por lo que no se pudo elaborar el catálogo general de la exposición, ni se lograron otorgar los premios según lo planeado.
- ²⁶⁰ Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.* Tamayo publicó una carta dirigida a Salas Anzures en la cual, aunque cuida de no romper las relaciones oficiales con él, reitera que no quiere participar en la bienal con una retrospectiva de su trabajo y explica: “No perteneciendo yo a ningún grupo y mucho menos al dominante en la política pictórica de nuestro país, es natural que no sienta yo tener posibilidades de éxito en una competencia como la que el instituto está organizando” (Tamayo, *op. cit.*).
- ²⁶¹ Nelken se quejó de la ausencia de pintores importantes que no fueron invitados o lo fueron a última hora como Carlos Mérida, Rodríguez Lozano, Tamayo y Wilfredo Lamm, entre otros. Denunció que la primera intención de las autoridades era evitar que cualquier pintura abstracta se exhibiera y acusa a Reyes de tal decisión: “No se improvisa a una bienal ni tampoco se pueden a última hora procurar enmendar sus errores básicos de bulto, y queda bien asentado que el actual jefe del departamento de Artes Plásticas del INBA, profesor Salas Anzures, que tomó posesión de su cargo cuando ya habían sido establecidas las bases, no puede naturalmente ser culpado de yerros que se encontró ya en pie”. Nelken da a entender que Reyes estaba favoreciendo demasiado a la escuela muralista y que por eso se le sustituyó por Salas Anzures, a quien coloca en la posición de adalid del abstraccionismo (Nelken, “La bienal”, p. 13B).
- ²⁶² “Se me ha acusado de malgastar el dinero del Estado en una bienal que cuesta millones de pesos al país. La Segunda Bienal de México costó exactamente 363 192.43 pesos. En dólares [...] no son sino escasamente \$30 000 [...] Fácil es

- comprender cuán elemental es esta suma si consideras que el Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene un presupuesto de 30 millones de dólares anuales, o sean 360 millones de pesos” (Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, p. 10).
- ²⁶³ “Para la Tercera Bienal existe el propósito de traer a México a Ben Shan, a Evergood, la obra de Pollock, la de Kooning, a Mark Tobey, a Gorky, a Matta, a Manabu Mabe, a Wilfredo Lam, a Albright y a los mejores artistas de Sudamérica. Presentaremos también, para rendirles un homenaje, las obras de Torres García, de Pancho Fierro, de Figari, etc., que en este continente han sido capaces de crear un arte americano. ¿Podrán el señor Carrillo Gil, comerciante en cuadros, y el ahora caricaturista Cuevas, demostrar que la bienal es inútil?” (*idem*).
- ²⁶⁴ A fines de 1960 se realizó la segunda y última bienal mexicana (Castro, “5 de septiembre está anunciada la inauguración de la ‘Segunda Bienal Interamericana de México de Pintura, Escultura y Grabado’”, p. 67; Anónimo, “*Siempre!* presenta la II bienal”, pp. 43-46; y Anónimo, “México, capital de la pintura. La II Bienal”, pp. 43-46).
- ²⁶⁵ Cabe señalar que Carrillo Gil no definió su concepto de “dignidad nacional” (“Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*). José Luis Cuevas concordó con Carrillo Gil: “Esperemos que con el cambio inminente de gobierno sobrevenga una revisión cuidadosa de la política cultural de las esferas oficiales” (“Desde Caracas, José Luis Cuevas satiriza la bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, p. 6).
- ²⁶⁶ Política de eventos: “Esta expresión es todavía usada para designar al opuesto exacto de una política cultural: designa un conjunto de programas aislados —que no conforman un sistema, no se conectan necesariamente con programas anteriores, ni establecen puentes indispensables para programas futuros— constituidos por eventos sueltos relacionados unos con otros. Ha sido criticada por su carácter considerado inmediatista (acción que se encierra en sí misma, sin dejar marcas) y ocasionalmente oportunista (sirve a veces para promover políticos, partidos, beneficiar a artistas, etcétera. Es fácil de ser puesta en práctica, basta con la existencia de recursos económicos” (Teixeira, *op. cit.*, pp. 390-391).
- ²⁶⁷ Es probable que por el escándalo suscitado a partir de la impugnación de Carrillo Gil, Salas Anzures haya optado por ofrecer al titular de la SEP, por segunda ocasión (la primera había sido en julio de 1960, en vísperas de la inauguración de la Segunda Bienal Interamericana) su dimisión, misma que tampoco fue aceptada. El biógrafo de Salas Anzures no menciona directamente a Carrillo Gil, sólo se refiere a que en diciembre de 1960, justo el mes en que el coleccionista publica su primer artículo (“Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*). “Los enemigos de Salas Anzures [...] intrigan en su contra y aprovechan cualesquier coyuntura para atacarlo, orillándolo de nuevo a presentar su renuncia” (Olvera, “Datos biográficos”, p. 125).

- ²⁶⁸ Salas Anzures, “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, *op. cit.*). La primera contestación de Carrillo Gil se publicó en ese mismo suplemento el 24 de diciembre de ese año. Carrillo Gil extendió su crítica hacia la Asociación Mexicana de Críticos de Arte y, en especial, a Crespo de la Serna, su presidente, por considerarlos cómplices de Salas Anzures y solicita a los funcionarios superiores del INBA su intervención.
- ²⁶⁹ Aunque Carrillo Gil anuncia que en fecha próxima Cuevas publicaría un artículo crítico sobre la gestión de Salas Anzures en el suplemento “México en la cultura”, entre enero y marzo de 1961, no lo encontré, por lo que supongo que Cuevas lo pensó mejor y se abstuvo de escribirlo. Tiempo después ocurriría una reconciliación entre el dibujante y el funcionario, ya que cuando Salas Anzures muere, en enero de 1966, Cuevas publica una caricatura donde manifiesta su pesar, llamándolo “amigo” (Landau, *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, p. 66).
- ²⁷⁰ Otras tres caricaturas se publicaron en ese mismo número. En la primera, ante un cuadro con tema revolucionario, Cuevas insertó diálogos: El mono: “¿Es la huida a Egipto?”. La calaca: “No mono, no, es la retaguardia de los cristeros...”. En la segunda titulada “El maestro Salas escribe un artículo sobre pintura”, está el mono sentado sobre libros y pregunta: “Un momento, ¿arte se escribe con h?”. Y en la tercera, bajo el título de “Su última gracia”, está el mono sobre una pelota que lleva escrito “Bienal Interamericana” y un camino con espinas; El mono: “Esta pelota costó muchísimos miles de pesos” (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*).
- ²⁷¹ *Ídem*. A su vez, Siqueiros denunció que en México operaba una crítica de arte ligada al mercado artístico, no hace mención de la existencia de una crítica al servicio del Estado (*No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea, op. cit.*).
- ²⁷² El Evangelio dice: “Un hombre se le acercó y le dijo: ‘Maestro, ¿qué obra buena debo hacer para alcanzar la vida eterna?’ Jesús le respondió: ‘Si quieres entrar a la vida, guarda los mandamientos’ [...] ‘Todos éstos los he guardado. ¿Qué más me falta?’ Jesús le dijo: ‘Si quieres ser perfecto, anda y vende todas tus propiedades, reparte su importe a los pobres, con lo cual tendrás un tesoro en el cielo, y ven a seguirme’. Cuando el muchacho oyó aquellas palabras se retiró todo triste, porque tenía muchos bienes. Y Jesús dijo a sus discípulos: ‘En verdad os digo que es difícil que entre un rico al Reino de los Cielos. Os repito que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el reino de los Cielos’” (Mateo: 19:16-24. La misma anécdota es contada en Lucas: 18:18-25, ambas en el *Nuevo Testamento*).
- ²⁷³ Leal, “Fernando Leal tercia en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril”, *op. cit.*
- ²⁷⁴ Cabe la aclaración que también descalifica las opiniones de Gironella, de alguna manera coincidentes con las de Carrillo Gil: “Tampoco ese señor Gironella sabe lo que está diciendo” (Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, pp. 95-102).

- ²⁷⁵ “Una polémica tiene [...] algo de teatral: no sólo los parlamentos importan, sino su manera de ser dichos” (Sheridan, *op. cit.*, p. 18).
- ²⁷⁶ “En forma insidiosa y malévola el director del INBA declaró que yo quería presentar una exposición ‘como anticipación a la bienal’ que yo buscaba ‘hombres que no se habían concedido a otros artistas’ y que puse como ‘condición que se hiciera mi exposición para dar obras a la bienal’; infundidos todos de este señor a quien ni invité siquiera a ver mis cosas, ni menos le impuse condición” (Carrillo Gil, “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, *op. cit.*).
- ²⁷⁷ *Metacomunicación* del poder: generalmente se manifiesta de manera tácita y sólo como último recurso puede hacerse explícito; así, cuando Carrillo Gil amenaza de manera directa, es su último recurso, cursivas del autor (Luhmann, *op. cit.*, p. 38).
- ²⁷⁸ Cursivas mías (Anónimo, “Alvar Carrillo Gil, coleccionista”).
- ²⁷⁹ *Ídem*.
- ²⁸⁰ Elementos que se incorporan a una polémica: “argumentos de autoridad, peticiones de principio, convicciones hechas de pasión y con pasiones convincentes [...] encuentros entre la buena conciencia y la conciencia crítica, apropiación de la representatividad social, ideas e insultos, desdenes y ninguneos” (Sheridan, *op. cit.*, p. 22).
- ²⁸¹ Las ideas emitidas por Salas Anzures en este texto no eran ni extrañas, ni ajenas, ni discordantes con las de Carrillo Gil: la pintura mural estaba ya en decadencia; un grupo de pintores presionaban a las autoridades culturales para ocupar, de manera monopólica, los espacios de exhibición públicos; la crítica de arte en México era anquilosada y conservadora. Además, declaró en contra de la “pintura folklorista, arqueologista y *Mexican Curios*”, afirmó que la escultura mexicana no estaba al mismo nivel que la pintura. Más aún, gustaba de aquellos cuadros de Siqueiros que clasificaba como abstractos y enlistó piezas que, en su mayoría formaban parte de la colección Carrillo Gil. Bajo estas coincidencias, salvo la afirmación de Salas Anzures de que la pintura mural no podía haber sido para el pueblo porque éste ni siquiera la conocía, considero que la razón principal del duro ataque público de Carrillo Gil hacia él, fue por un párrafo donde parecía que el funcionario se dirigía especialmente al yucateco, atacándolo por sus pretensiones de pintor (“¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México”, *op. cit.*).
- ²⁸² “Sería interesante referirme a cómo la basura ha sido exaltada a categoría estética, y de cómo el *collage* hecho con inmundicias, ya no sólo con pedazos de periódico, hace exclamar con gritos de histeria a todos los que se las dan de modernos [...] Obras inútiles que sólo resistirán el tiempo que dure una exposición” (*idem*).
- ²⁸³ “No es lo mismo sostener ciertas ideas en privado que en público, a pesar de que puedan ser las mismas ideas: es en el rozamiento actual e inmediato de esas ideas con otras donde radica no sólo su vigor intelectual, sino la forma *espectacular* que adquiere su comportamiento, y no es raro que sea ese ingrediente el que provoque la adhesión o el rechazo a las ideas en sí”, cursivas del autor (Sheridan, *op. cit.*, p. 18).

- ²⁸⁴ Hay por lo menos dos razones del ataque de Carrillo Gil a Crespo de la Serna: una de ellas tiene que ver con un artículo que publicó en el contexto de la biennial, en donde se refirió a la polémica desatada, sin mencionar directamente a Carrillo Gil, en los siguientes términos: “Por ahí se han estado publicando algunos de tales desahogos y exabruptos, en todo caso, prematuros, apoyándose en un andamiaje pobre, hecho de rumores y chismes de baja ley”. También Crespo de la Serna colaboró estrechamente con la biennial, detentando poder; dada su cercanía con Salas Anzures fungió como miembro del comité de selección de los artistas mexicanos que participarían en la biennial y formó parte del jurado que otorgó los premios (Crespo de la Serna, “Los elogios y desdenes a la biennial son prematuros”, *op. cit.*). Otro motivo tuvo que ver con las pretensiones artísticas de Carrillo Gil y, por tanto, con la crítica que Salas Anzures hizo a sus obras.
- ²⁸⁵ “El señor Carrillo Gil, comerciante en cuadros, tiene la fea costumbre de utilizar en sus críticas ese método. Cuando no está de acuerdo con una tesis, lejos de argumentar con razonamientos juiciosos, se vale de la grosería y el insulto, haciendo una ensalada rusa en la que mezcla sus odios y rencores personales, venga o no al caso” (Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, *op. cit.*).
- ²⁸⁶ También replicó Crespo de la Serna, lamentó que la impugnación de Carrillo Gil y Cuevas se basara en calumnias e insultos personales, comportándose como verdaderos “dictadores enciclopédicos” por su “actitud soberbia de pedante suficiencia” al considerarse “los únicos en cultura estética y en seguridad de juicio”. A Carrillo Gil le reprochó lo injustificado de sus ataques, ya que fue él quien lo propuso para ingresar en la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, valoró sus aportaciones que hizo en sus textos sobre arte y, sobre todo, se ocupó de su obra, aunque nunca lo concibió como pintor sino sólo como *amateur*. En el hecho de haber reseñado los trabajos de Carrillo Gil como los de un aficionado, es donde Crespo de la Serna ubica las raíces del enojo del coleccionista (Crespo de la Serna, “Dios los cría y ellos se juntan”, p. 10).
- ²⁸⁷ La Asociación Mexicana de Críticos de Arte publicó una carta con fecha del 10 de enero de 1961 en la cual se pronuncia por el respeto a la libertad de expresión de sus miembros, coincidan o no con los demás agrupados, rechaza el cuestionamiento sobre la utilidad de su existencia y se apoya tanto al presidente, Crespo de la Serna, como a Miguel Salas Anzures, también miembro de la asociación. Firman, entre otros, Enrique F. Gual, Ceferino Palencia, Jorge Enciso, Margarita Nellen y Berta Taracena (Monterve *et al.*, “Una carta de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte”, p. 10).
- ²⁸⁸ Salas Anzures centra su atención en la frustrada exposición de Carrillo Gil que se celebraría en el Palacio de Bellas Artes en 1958, reitera que tal suspensión fue por una cuestión técnica, la remodelación de las salas, y no con el afán de molestarlo (Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, *op. cit.*).
- ²⁸⁹ “En no pocas ocasiones, el propósito profundo de una de las partes sea erradicar a la otra como contrincante intelectual” (Sheridan, *op. cit.*, p. 16).

- ²⁹⁰ Salas Anzures, “Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca”, *op. cit.*
- ²⁹¹ *Ídem.* Carrillo Gil minimiza la cuestión y sólo reivindica su libertad de decisión: “Me echa en cara el jefe de Artes Plásticas del INBA que yo compre, venda (media docena de veces me lanza el pavoroso anatema de comerciante en cuadros), adquiera a bajo precio y venda muy caro, haga negocios fabulosos con cuadros, tenga ‘linda biblioteca’, colecciones, etcétera. Me pregunto si esto, aun suponiendo que fuera cierto, pueda importar un bledo al jefe de Artes Plásticas y si tiene algo que ver con que yo haga o deje de hacer con estas cosas más lo que me venga en gana” (Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, *op. cit.*).
- ²⁹² Inés Amor atestiguó la hostilidad contra los comerciantes en arte: “Recuerdo que la inauguración de cada nueva galería implicaba un poco de propaganda en contra de los ‘acaparadores’, ‘monopolistas’, ‘tiburones’ del arte y otras jerarquías un tanto cuanto abstractas, que no podían ir dirigidas a nadie más que a mí, ya que era la única que se ocupaba del asunto” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 126; y Anónimo, “GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas”, p. 6).
- ²⁹³ No parece factible que Carrillo Gil haya sido el único coleccionista en México que realizara este tipo de transacciones, sin embargo, no conozco documentación al respecto.
- ²⁹⁴ *Cursivas más* (Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, pp. 312-314).
- ²⁹⁵ La excepción fue el Salón de la Plástica Mexicana, fundado tardíamente en 1949. Concebido como “centro de ventas no lucrativo”, con eficacia se ocupó del mercado de los artistas de la “Escuela Mexicana”. Su fundación, durante el gobierno de Miguel Alemán, obedece a que: “El apoyo institucional a la comercialización de la obra artística se correspondía perfectamente con el programa del alemanismo tendiente a fomentar el mercado interno incluso en el terreno artístico” (Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, *op. cit.*).
- ²⁹⁶ Por ejemplo, Orozco, artista que se negaba a dedicarse a otra actividad que no fuera su pintura, tuvo dificultades económicas durante la mayor parte de su vida (Orozco, *Cartas a Margarita*).

Carrillo Gil y el coleccionismo en México

Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Breve panorámica del coleccionismo, primera mitad del siglo XX

Durante las primeras décadas de la centuria pasada y siguiendo una tradición establecida en el siglo XIX,¹ en donde se realizaban exposiciones independientes a la oficialista Academia de Bellas Artes, un sector de la sociedad, aunque pequeño, conocía y adquiría la producción local contemporánea; tal vez se trate de una élite de intelectuales. Si bien la circulación presentaba ciertas restricciones —puesto que muchos de los lugares de exhibición no se dedicaban a ello de manera permanente ni los corredores de arte o *dealers* eran profesionales— se producían, de manera irregular, exposiciones de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y en menor proporción de la Universidad Nacional, ambas instituciones herederas de la suprimida academia.²

En ocasiones, en domicilios particulares se acondicionaban paredes para colocar los productos más recientes del arte moderno y se permitía el acceso a cualquier interesado.³ Otro recurso fue el de los aparadores habilitados como espacios de exhibición artística, sobre todo en locales comerciales ubicados en el corazón de la Ciudad de México —el centro mercantil y financiero por excelencia durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Una avenida importante para la exhibición fue Plateros, hoy Madero, donde se mostraban buena parte de los trabajos artísticos que estaban a la venta; en las vitrinas lo mismo se exponían prendas suntuarias de moda, que cuadros y esculturas de creadores nacionales e internacionales. De hecho, durante las

primeras cuatro décadas del siglo XX, la avenida Madero era el *gallery district* de la Ciudad de México.⁴

Los organizadores de estas sencillas exposiciones no querían limitarse a un círculo concreto de amigos o conocidos, por lo que las invitaciones a las inauguraciones se publicaban en revistas y periódicos de la época donde, además de presentar imágenes para ilustrar sus impresos, convocaban con frecuencia a concursos artísticos; en estas actividades participaban activamente algunas librerías, destacando la *Biblos*.⁵

Por tratarse de lugares acondicionados de manera provisional, por lo general no se anunciaban como galerías o tiendas especializadas;⁶ su existencia indica un cierto interés por degustar ese tipo de arte, un tráfico incipiente, así como la existencia de una crítica de arte especializada, aunque reducida.⁷

Necesidad e interés existía, esto explica, por ejemplo, que en la librería de Alberto Misrachi —instalada en el corazón del centro histórico de la Ciudad de México— también se colocaran para su venta piezas de pequeño formato. De manera progresiva, la importancia de la exhibición y comercialización del arte hizo que Misrachi decidiera dedicarle un espacio exclusivo a ese tipo de obras de arte y que él mismo se convirtiera en un exitoso *marchand* y galerista, de hecho, uno de los primeros en profesionalizarse y especializarse en plástica moderna mexicana; sin duda fue uno de los comerciantes de arte más influyentes de su tiempo.⁸ Cabe mencionar que Carrillo Gil inició su colección de Orozco al hacer sus primeras adquisiciones en este establecimiento.

En este sentido, resulta un tanto incorrecto el testimonio de Inés Amor, quien desde 1935 dirigió la Galería de Arte Mexicano (GAM):

El panorama del arte contemporáneo se presentaba como un verdadero desierto. Durante los primeros años de la galería, el noventa y cinco por ciento de la sociedad educada de la Ciudad de México negaba el valor del arte moderno.⁹

Sin que le falte cierta razón, es probable que su tendencia a calificar de desolador el panorama, en cuanto a recepción y consumo en el contexto en que se desarrolló el arte moderno antes de la fundación del negocio que dirigió con éxito por más de 40 años, se deba pre-

cisamente a su deseo de realzar la trascendencia de su empresa y de ella misma en cuanto al fortalecimiento del mercado artístico.

Ciertamente, fue reducido el número de particulares, dentro de la élite económica y política de México, que se interesó por coleccionar arte en las primeras décadas del siglo XX; tal vez esto responda a que existía una clase dominante poco educada en cuestiones artísticas y poco comprometida con el desarrollo cultural de nuestro país, y que difícilmente comprendía y aceptaba al movimiento artístico moderno que después se conocería como Escuela Mexicana de Pintura.¹⁰

El hecho de que coleccionar no reportaba ningún beneficio económico inmediato o visible —ya que no se consideraba una inversión segura, o bien, debido a que la legislación mexicana no contemplaba la exención de impuestos por concepto de adquisición o donación de obras— seguramente influyó en la falta de interés de esta élite por comprarlo. Más aún, mantenerse indiferente a las propuestas estéticas de su época puede interpretarse como un mecanismo de protección. Debido a que la mayoría de los miembros de este sector no tenían conocimientos profundos acerca del arte, carecían de los elementos necesarios para detectar lo novedoso o lo posiblemente valioso¹¹ y preferían restringirse a consumir sólo lo legitimado, prestigiado, de autores consagrados y estilos ya aceptados.¹² En relación con la demanda de objetos de arte, en tanto productos comerciales,¹³ Appadurai escribió: “Cuando se gasta en mercancías, éstas tienden a girar alrededor de formas mercantiles tradicionalmente aceptables”.¹⁴ Así, en parte por razones de seguridad económica, las clases dominantes, en términos generales, no corrían riesgos.

En cuanto al arte que sí consumían los miembros de este grupo, éste se destinaba a cumplir una de las funciones más comunes: la del ornato. La tendencia era adquirir obras de temáticas líricas y naturalistas sólo en las cantidades necesarias para la decoración de sus espacios cotidianos, fuera la casa o la oficina; más aún, preferían piezas del pasado y no de artistas del presente, en parte porque la obra de creadores extintos contaba con reconocimiento y sus precios, por lo general, se mantenían a la alza. Buscaban lo ornamental e imágenes religiosas producidas durante el periodo colonial de tradición academicista, preferentemente europea, con temáticas laicas y en géneros como el paisaje y la naturaleza muerta¹⁵ —es interesante rela-

cionar con este hecho el que una de las tiendas de antigüedades más exitosas del país, Galerías La Granja, haya protagonizado un importante auge comercial justamente entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo pasado.¹⁶

Esta situación se mantuvo mientras los sectores económicamente influyentes no mostraron interés especial en el arte moderno; aunque contaban con capital suficiente para formar una importante colección de arte, fueron pocos los que se dedicaron a la adquisición sistemática de obra mexicana. Para contrarrestar en algo esta situación, colectivos de pintores, como el grupo *¡30-30!*, intentaron trascender el reducido mercado local y pugnaron por la promoción y difusión de sus productos en el extranjero como una alternativa viable para ganar independencia económica; una vez que su iniciativa fracasó, lucharon al interior del país por involucrar en el mercado no sólo a los sectores de élite, sino también a clases medias y hasta populares, vía la venta de gráfica.¹⁷ En esos años, la GAM también falló en su intento de comercializar grabados.¹⁸

El mercado artístico se sostuvo también gracias a las ventas en el exterior, en especial durante la Segunda Guerra Mundial ya que los mercados europeos se mantuvieron, en la práctica, cerrados en cuanto a la venta de obras de arte. Con mirada retrospectiva y cierto sentimiento de culpa por ser una de las gestoras principales de ventas al extranjero, Inés Amor afirmó en 1975:¹⁹

Si contamos con la producción de estos últimos cincuenta años y sacamos un promedio de cuántas grandes obras se fueron al extranjero, nos encontramos con la desagradable noticia de que más del cincuenta por ciento de las pinturas importantes emprendieron el vuelo.²⁰

Como ya se dijo, en ese entonces la élite en México rechazaba a los pintores que, en su mayoría, se consideraban miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura,²¹ a diferencia del sector cultural del Estado que se distinguió por mantener, en las primeras décadas del sistema posrevolucionario, un mecenazgo oficial que permitió a los muralistas realizar múltiples proyectos en espacios públicos, contribuyó a prestigiarlos dentro y fuera del país, propició el consumo de sus producciones y los incorporó a su estratégica propaganda para la elaboración y consolidación de la imagen política del Estado mexi-

cano.²² Ya ha sido destacado que el poderoso Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, apoyó a Diego Rivera y a los otros pintores de la Escuela Mexicana de Pintura al adjudicarles encargos oficiales a pesar de que la crítica de arte de ese periodo no aceptaba a la escuela muralista.²³

Aunque el Estado estimuló la producción de murales, no participó de manera destacada en la distribución y consumo de las obras de arte de pequeño formato —pintura de caballete y gráfica—;²⁴ por ello, los artistas optaron por destinar parte de su producción al mercado —que en la mayoría de los casos apenas podía coadyuvar a la satisfacción de sus necesidades básicas, pero con lo cual podían dedicarse exclusivamente a la creación artística— o bien, desempeñar puestos en la burocracia cultural o educativa. Queda claro que el patrocinio estatal no era suficiente en ninguno de los casos, aunque contribuía a que el artista no dependiera totalmente de sus ventas y, mediante las comisiones estatales, los pintores gozaran de prestigio y reconocimiento.²⁵ En la práctica, el apoyo gubernamental a los pintores adscritos al muralismo se sostuvo con altibajos hasta apenas transcurrida la medianía del siglo, si bien en los discursos se mantuvo por varias décadas más.

Incluso, los pintores no sólo dispusieron de muros públicos, ya que desde los años iniciales del movimiento la iniciativa privada incurrió en la contratación de murales —tal es el caso de *Omiciencia*, solicitado a Orozco por el acaudalado heredero Francisco Iturbe en 1925. Después de algunos otros encargos aislados, éstos se ampliaron durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, 1940-1946:

Los sectores medios y la burguesía, ambos en ascenso, patrocinaron manifestaciones artísticas en cines, bancos, empresas, fabricas, residencias particulares, bares y hoteles.²⁶

Pareciera que, tratándose de murales, la desconfianza de buena parte de los integrantes del sector cultural, en cuanto a la intervención de los particulares en el arte, perdía algo de su talante prejuicioso. Si bien en fechas tempranas las encomiendas para murales en espacios privados era un fenómeno limitado, se generalizó una vez que esa corriente artística fue aceptada por la burguesía nacional.

A inicios de la década de los cuarenta, y a pesar del éxito de algunos artistas pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura, las ventas de obras de arte en México fueron irregulares, por lo que sus precios —a veces fijados por los propios creadores— eran modestos, en comparación con los que alcanzarían décadas después;²⁷ así, el hecho de que alguno de ellos tuviera un coleccionista interesado específicamente en su obra —como fue el caso de Marte R. Gómez con Rivera y Carrillo Gil con Orozco— hizo que se estableciera una cercanía y dependencia mayor entre coleccionista-artista. Las transacciones realizadas entre ellos se caracterizaron, por lo general, por negociarse con base en precios preferenciales, ya que eran sus principales clientes en México; además, se trataba de su mercado primario.²⁸ A pesar de las cotizaciones de esa época, las clases medias y bajas, en la práctica, se mantuvieron ajenas al consumo, acopio y selección del arte contemporáneo.²⁹

La falta de demanda interna explica, en parte, la escasez de galerías,³⁰ por lo que la manera más común de adquirir obras era mediante acuerdos directos con los artistas en su taller.³¹ Incluso, existe la hipótesis de que el gobierno mexicano tuvo que apoyar económicamente a la GAM, para que se ocupara de la difusión y promoción del arte mexicano en el exterior,³² especialmente en Estados Unidos, con lo que garantizaría sus ventas dependiendo así de los coleccionistas extranjeros para su subsistencia.³³

La propia Inés Amor explicó que fue a raíz de una visita presidencial a la GAM, entre 1941 y 1942, cuando se estableció el primer contacto formal entre ella, los artistas que promovía y las autoridades en turno; así concretó su estrecha colaboración con las políticas culturales del Estado que desde antes había asumido como propias.³⁴ Cumpliendo su cometido con eficacia, la GAM controló la red de distribución nacional e internacional de arte mexicano³⁵ y, con el tiempo, se convirtió en “un vehículo consolidador de la obra de caballete de los muralistas y de otros muchos artistas que se desempeñaban mejor en pequeños formatos”.³⁶ Ante la posibilidad de vender, muchos creadores incrementaron su producción de cuadros de caballete, contradiciendo su discurso anterior en el que proclamaban su repudio a la obra de pequeño formato.³⁷

Así, podemos resumir que las condiciones del mercado de arte en México, hasta inicios de los años cuarenta, se caracterizaron por ventas irregulares e impredecibles; y la mayoría de los artistas no lograron acumular un capital que les garantizara una solvencia económica por largos periodos, a pesar del éxito, prestigio y reconocimiento que hubieran podido alcanzar en el ámbito nacional. Esto se complicó más ya que, a pesar de que se estipulaba en el decreto de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Estado mexicano no dispuso de presupuesto para adquirir sus obras.³⁸ Este panorama empezó a cambiar hacia la segunda parte de la década de los cuarenta:

La sociedad mexicana se va abriendo como flor que recibe la caricia del sol a la aceptación de la pintura moderna. El sentimiento de agresividad y repudio hacia lo nuevo fue debilitándose, hasta extinguirse y convertirse en un interés y curiosidad verdaderamente sorprendentes.³⁹

El *deseo social*⁴⁰ por el arte moderno tuvo como consecuencia inmediata una reorientación de la demanda.

Según el especialista Krzysztof Pomian, este es un mecanismo usual del mercado: cuando aquellos que cuentan con la posibilidad de destinar cierto capital al consumo y que contribuyen, por lo tanto, a crear un efervescente ambiente intelectual artístico, pero que no forman parte de la pequeña élite de multimillonarios locales —como fue el caso de Marte R. Gómez y el mismo Carrillo Gil—, con posterioridad son imitados por quienes detentan el dominio económico, lo que trae como consecuencia el alza de los precios de esos productos. De esta forma, la burguesía mexicana, como antes la nobleza europea, por la necesidad de actualizarse en materia artística para preservar su posición dominante en la sociedad, empezó a acumular el arte del momento.⁴¹

De acuerdo con la versión de Inés Amor, esto ocurrió hacia 1946, aunque no explicó por qué consideraba precisamente ese año como el inicio de la consolidación del mercado interno de arte.⁴² En un escrito de 1945, Justino Fernández afirmó que “sólo en fechas recientes” los coleccionistas mexicanos se interesaron por la pintura mexicana contemporánea.⁴³ Dos pintores de la época, Fernando Leal y Siqueiros, también opinaron al respecto.⁴⁴

El incremento en el consumo interno de los productos de aquellos artistas tradicionalmente agrupados en la Escuela Mexicana de Pintura fue una reacción motivada, en parte, por el cambio cultural que propiciaron los incipientes coleccionistas y sus primeros galeristas, así como los propios creadores convertidos en líderes de opinión y héroes culturales, quienes contaron con el apoyo y la difusión estatal; en parte, esto obedece al interés que esta producción había generado en el exterior, especialmente en Estados Unidos.

Así, al finalizar la Segunda Guerra Mundial y después de varios lustros de buena crítica, recepción y consumo norteamericano, en México se empezó a aceptar y a adquirir el arte nacional ya prestigiado y, por tanto, encarecido. Con claridad explicó este fenómeno la *marchande* más importante de dicho periodo: “El coleccionismo de aquí se produjo con timidez, tardíamente y con desconfianza, aparte de que en reducido número”.⁴⁵ Queda claro que mientras no proporcionó prestigio, ni representó inversión económica, las élites mexicanas no adquirieron estas piezas, aunque una vez que su atención se centró en este tipo de pintura, su preferencia se mantuvo prácticamente inalterable, adquiriéndolo a pesar de que en Estados Unidos fue cuestionado durante el macartismo⁴⁶ e incluso fue rechazado en varios de los circuitos —museos y crítica de arte, en especial— donde una vez había sido promovido.⁴⁷

Así, la legitimación del arte mexicano fue un proceso tan lento que cuando ocurrió ya muchos de esos artistas estaban muriendo, otros sufrían crisis creativas, y algunas de las piezas más representativas ya estaban fuera del mercado, o bien, se cotizaban a precios mucho más elevados que en años anteriores en galerías de gran prestigio internacional.⁴⁸ Cuando la burguesía local consume el arte moderno culmina su proceso de legitimación al interior del país.

Reitero que desde décadas atrás la pintura contemporánea mexicana era prestigiada y reconocida en Estados Unidos; protegida y promovida por el Estado mexicano; pero no consumida ni aceptada por la élite local; la paradoja es que cuando se puso de moda entre la burguesía mexicana, los circuitos especializados en Estados Unidos le empezaban a dar la espalda.⁴⁹

En cuanto a los años en que ocurrió la desvalidación de la llamada Escuela Mexicana de Pintura en norteamérica, los especialistas no

se han puesto de acuerdo. La historiadora del arte Catha Paquette, con base en sus estudios sobre el perfil del coleccionista y agente cultural MacKinley Helm, cuestiona la hipótesis que afirma que fue durante los años cuarenta cuando el arte mexicano perdió importancia para el mercado del arte estadounidense.⁵⁰ Es probable que en ese país el tránsito hacia la descalificación del muralismo haya sido un proceso menos rápido y generalizado de lo que se ha creído; además, las esferas de la crítica y del mercado del arte no necesariamente actúan al unísono, muchas veces presentan desfases y hasta contradicciones.⁵¹

Es necesario aclarar que hacia mediados del siglo XX, la ampliación y consolidación del mercado local no implicó la formación de una “casta” de coleccionistas que se distinguiera por la cantidad de sus adquisiciones, por lo laborioso de sus intervenciones en el ámbito artístico, o por su compromiso con el desarrollo cultural. Seguían siendo escasos los individuos que, a título personal, formaban colecciones y de entre ellos fueron mucho menos una influencia variable en el ámbito cultural o artístico mexicano, pocas veces notable. En términos generales, quienes consumieron de manera sistemática lo realizado en México fueron los políticos y los miembros de la burguesía comercial, financiera e industrial.

A pesar de que el número de consumidores se acrecentó, esto no implicó que los dueños de las obras asumieran un compromiso con las políticas culturales del Estado mexicano, más allá del préstamo temporal de sus posesiones para su exposición pública. De manera individual, aunque no aislada, algunos de ellos, aparte de formar su colección, buscaron aplicar diversas estrategias para la difusión y fomento del arte; los exiguos intentos de organización en colectivos, como la Sociedad de Arte Moderno, fracasaron al poco tiempo de fundarse.⁵² El punto de quiebre estriba en el hecho de que la mayoría de las compras eran adquisiciones aisladas y no acumulaciones sistemáticas para integrar un sustancioso acervo;⁵³ y si el coleccionismo individual era raquítico, el de tipo corporativo, en la práctica, no existía.⁵⁴

Regresando al señalamiento de Inés Amor de 1946 como año del “gran auge del coleccionismo en México”, o lo que es lo mismo, el *boom* del mercado del arte,⁵⁵ es factible que haya tomado en cuenta el inicio del sexenio de Miguel Alemán, periodo en que se reajustaron las estrategias de difusión y divulgación del arte, tanto en el ámbito

local como internacional.⁵⁶ Aquí cobra especial relevancia el dato de que justamente al finalizar ese año se emitió el decreto de fundación del INBA y que, entre 1947 y 1949, se realizaron, en el recién creado Museo Nacional de Artes Plásticas, importantes exposiciones retrospectivas de los considerados “cuatro grandes” pintores mexicanos.⁵⁷

Es un hecho que para la consolidación del mercado del arte influyó de manera decisiva el apoyo estatal que se manifestó con las reformas tributarias de 1947 que prohibían la importación de cierto tipo de piezas —en concreto pintura al óleo— y limitaban el ingreso de gráfica al adjudicarle un impuesto de 40% sobre su valor de compra; esto contribuyó a que la burguesía local se concentrara en consumir lo producido en México.⁵⁸ Las autoridades culturales no sólo apoyaron sino que también impulsaron tales reformas; al respecto, el primer director del INBA, Carlos Chávez, escribió:

La iniciativa oficial no se opone al arte y a los artistas universales, ni a la venida de éstos al país; antes la procura también a condición de que se haga en forma y medida [...] el conflicto entre ambas posiciones puede producirse si la importación de arte pone en peligro el desarrollo y florecimiento del arte propio del país.⁵⁹

Más aún, 1946 no sólo marca el inicio de la posguerra sino también el incremento en el número de los que pueden clasificarse como “ricos” en México.⁶⁰ En contraparte, el inicio del sexenio alemanista⁶¹ coincide con el año en que el economista e historiador Daniel Cosío Villegas provoca un revuelo interno al extender el certificado de defunción de la Revolución Mexicana. Se trata del ensayo “La crisis en México”, fechado en noviembre de 1946 y publicado a principios de 1947.⁶²

En 1949, en sentido contrario a lo señalado por la señora Inés Amor, se pronunció otro *marchand* importante en México, Alberto Misrachi; en contraste con el optimismo de la galerista, éste mantiene una visión pesimista del mercado del arte,⁶³ según se puede apreciar en la narración de Salvador Novo:

Hablamos del mercado de la pintura. Alberto sostiene que no existe en gran medida. No hay en México coleccionistas de pintura moderna. Unos cuantos: el doctor Carrillo, por ejemplo. Los demás ricos prefieren pintura decorativa y antigua, ya probada y que no les asuste.⁶⁴

A pesar de las diferencias de opinión, que en parte podrían obedecer al éxito de ventas de cada *marchand* y al perfil de cada galería —muy distantes entre sí: en la galería de Inés Amor se exponía obra con un criterio rígido de selección;⁶⁵ mientras que en la Central de Publicaciones, con el sobrino de Alberto Misrachi a la cabeza, se vendía de todo, en especial lo que fuera de fácil aceptación para los públicos no conocedores, al mismo tiempo que se sabía que el conocimiento sobre arte del heredero de Misrachi distaba mucho de tener la profundidad que el de Inés Amor—,⁶⁶ es un hecho que hacia la década de los cincuenta los precios y las ventas de la mayoría de los productos de los pintores contemporáneos⁶⁷ se elevaron de manera considerable, lo que propició la creación de nuevas galerías en la Ciudad de México⁶⁸ que acapararon la mayor parte de las transacciones, configurándose un sólido mercado local.

En esta etapa de consolidación comercial no dejó de participar el Estado,⁶⁹ en buena medida a través del Salón de la Plástica Mexicana, galería de administración estatal fundada en 1949⁷⁰ y que obedecía a la premisa gubernamental de “fomentar el mercado interno incluso en el terreno artístico”.⁷¹ No obstante, un colectivo de artistas consideró insuficiente sólo apoyar la venta, razón por la cual, en 1952, mediante un manifiesto público, pidió al Estado que implementara un sistema permanente de compra de arte para que también desempeñara un papel determinante en el consumo.⁷²

A su vez, Diego Rivera lamentó la dependencia del productor hacia el mercado tanto como la falta de adquisiciones oficiales; él no tenía problemas para vender sus trabajos y se le acusaba de producir a destajo, prioritariamente con criterios económicos.⁷³ En una entrevista realizada en 1956, explica la situación de los pintores en la URSS:

Todo artista es libre de vender sus cuadros a quienes quiera y como quiera y hay galerías destinadas a la venta. Ése no es, ni mucho menos, el mercado central para los artistas soviéticos. Un cuadro realizado para una exposición es pagado y posteriormente el Estado dispone de él. Las exposiciones recorren incesantemente todo el inmenso territorio de la URSS [...] y se comprenderá que por más que trabajen los artistas soviéticos siempre hay para ellos más demanda de la que pueden proveer [...] por tanto, el artista soviético está libre de nuestras preocupaciones.⁷⁴

A tal idealismo, Siqueiros replicó que si bien el Estado soviético adquiriría buena parte de la obra de sus artistas, un buen porcentaje de ella nunca se exhibía y permanecía embodegada.⁷⁵ Asimismo, constata y deplora el hecho de que la mayoría de los pintores mexicanos sobrevivieran en condiciones económicamente precarias, salvo cuatro de ellos, entre los que él mismo se incluye.⁷⁶ Si bien en sus textos lo sataniza, Siqueiros llegó a aceptar gustoso el mercado del arte, aunque estaba convencido de la necesidad de mantener cierta regulación sobre él.⁷⁷

A pesar de estas percepciones, con el mercado fortalecido, sostenido ahora de manera primordial por las adquisiciones de los consumidores internos, se elevaron los precios y hubo mayor número de compradores, aunque muchos eran esporádicos, como ya destacó. En la medida en que en México fue consolidándose, un grupo enriquecido por las condiciones económicas generadas en el periodo posrevolucionario, en el cual los funcionarios públicos ocuparon un lugar especial,⁷⁸ se consumió arte local a título personal.

Cabe la aclaración de que en su mayoría no eran coleccionistas en el sentido estricto del término, sino que en su afán por hacer evidente a los demás su riqueza recién adquirida, consumían parte del arte que el medio local les proporcionaba. En palabras de Inés Amor:

[Era del tipo] que actualmente compra sin conocimiento de causa y muchas veces sin elección propia, delegando facultades en empleados que le surten su pinacoteca. Este tipo de coleccionistas equivale al bibliófilo que compra libros por metro.⁷⁹

Carlos Fuentes, en una famosa novela publicada en 1958, al describir la oficina de un enriquecido empresario mexicano, dejó constancia de cuán indispensable era que la decoración incluyera una pintura firmada por alguno de los ya prestigiados muralistas:

Recorrió con la memoria los elementos reunidos en este despacho: archivos, una mesa dispuesta a solicitar comunicaciones y a expedir órdenes, una caja fuerte anticuada, la pintura de Rivera, los sillones de cuero [...] el recinto del poder.⁸⁰

Para ellos, la firma era a veces más importante que la obra;⁸¹ el párrafo también revela otra tendencia: mientras que Orozco y Tamayo

vendían menos y más caro,⁸² Rivera remataba rápidamente todo lo que producía y a precios más accesibles.⁸³ Como se puede observar, el parámetro del valor es variable.⁸⁴

Además, la mayoría de estos consumidores, aún cuando adquirieron grandes volúmenes de obras de arte y que al menos por la cantidad podrían denominárseles coleccionistas, no profundizaron sus conocimientos sobre las corrientes estéticas, ni sobre los artistas cuyas obras acumularon; en consecuencia, lo que prevalecía eran conjuntos de calidad desigual, con criterios de selección no muy definidos. En cuanto a esto, contundente, Inés Amor declaró: “Es terrible constatar que aún los grandes coleccionistas [...] pecan de tener una revoltura de bueno y malo inexplicable.”⁸⁵ Es por ello que la categoría de *connoisseur* sólo se puede aplicar a pocos compradores y acumuladores de mediados del siglo XX.⁸⁶

Estos consumidores eran ricos, a veces muy ricos, algunos provenientes de la iniciativa privada, otros funcionarios estatales y políticos aficionados al arte, sin tradición familiar, que resultaron beneficiados por el sistema posrevolucionario, razón por la cual muchos de ellos militaban dentro de las filas del Partido Revolucionario Institucional (PRI), partido en el poder. En términos generales, coincidían en su perfil regionalista y nacionalista, lo que explica que sea arte mexicano el que predominó en sus selecciones,⁸⁷ incorporaron de manera esporádica piezas europeas —sobresale la pintura académica del siglo XIX y nombres internacionalmente ya prestigiados de creadores contemporáneos como Picasso o Matisse—⁸⁸ y muy pocos objetos provenientes de Norte y Sudamérica. Entre sus adquisiciones nacionales, sus elecciones se inclinaron por el arte figurativo,⁸⁹ a pesar de que durante los años cincuenta se consolidaron propuestas donde prevalecía el arte abstracto.

No obstante el aumento en las ventas de diversos productos que ofrecía la corriente hegemónica de pintura,⁹⁰ pocos fueron los coleccionistas o compradores esporádicos que dieron un giro y aceptaron la abstracción.⁹¹ Las que proporcionaron los espacios de exhibición para estas nuevas manifestaciones que rompían con la Escuela Mexicana de Pintura fueron las galerías privadas, ya que la posición de la burocracia cultural estatal fue ambigua y hasta contradictoria.⁹²

En términos generales, durante algunos años, no sólo se vivió la elección entre el arte figurativo y el abstracto como una disyuntiva,⁹³ también lo fue el hecho de que se desdeñó la compra de arte contemporáneo en relación con el de los muralistas,⁹⁴ lustros después de que las propuestas de éstos perdieron la fuerza que los caracterizó durante las primeras décadas del siglo XX.⁹⁵ La decadencia de la llamada Escuela Mexicana de Pintura fue reconocida por muy pocos artistas, funcionarios y críticos de arte que la avalaban continuamente.

Una década después, el discurso cambió y proliferaron declaraciones como la de González Camarena en 1958:

El carácter manifiestamente nacional [...] de nuestra pintura de hace algunos años se ha ido debilitando cada vez más en un mayor número de pintores. Esto, en sí, es en cierto modo una crisis.⁹⁶

La oferta de este tipo de pintura, en cuanto a piezas consideradas de primera calidad, se redujo paulatinamente, en contraste con la demanda que aumentaba de modo progresivo, lo que provocó un alza permanente de precios.⁹⁷

Este proceso de decadencia coincidió con la Guerra Fría, cuando en amplios círculos artísticos de Estados Unidos se inició el proceso de deslinde de la supuesta escuela muralista,⁹⁸ y el fomento de nuevas opciones artísticas que en México se les designó como Ruptura. Con perspicacia, Novo anotó en 1945 que Inés Amor, para montar una exposición en Nueva York, incluyó piezas de Juan Soriano y Alfonso Michel, entre otros.

Ya [le] ha parecido necesario renovar el muestrario de genios nacionales de la pintura. Debe de haber una demanda que ya no satisfagan los cuadros de Diego, de Orozco y de Siqueiros.⁹⁹

Siguiendo una estrategia de poder, ya estudiada por Serge Gilbaut,¹⁰⁰ desde el país vecino del norte voces autorizadas pedían, para ellos y para México, un arte ajeno a problemáticas sociopolíticas; tal demanda se cubrió con el surgimiento del expresionismo abstracto, fundamentalmente en Nueva York, y la introducción de jóvenes creadores mexicanos en las exposiciones que nuestro país diseñaba para el exterior, fuera desde la línea estatal, con exposiciones oficiales, o bien

desde el ámbito comercial, con las galerías como organizadoras; es evidente que ocurrió un cambio generacional y estético. Al respecto, Reyes Palma escribió:

En pocos años, Estados Unidos, en seguimiento de su política de desaliento y bloqueo de cualquier manifestación artística de contenido social, logró penetrar la estructura del patrocinio artístico de México por la vía de la sanción y el reconocimiento en los foros internacionales. Igualmente produjo una contracción del mercado de arte mexicano al apoyar únicamente las opciones de su propio mercado.¹⁰¹

Cabe destacar que los estudios en materia de transacciones comerciales de arte nacional son, en la práctica, inexistentes, razón por la cual no hay datos fidedignos de que una contracción mercantil haya ocurrido; lo más probable es que un proceso paralelo de sustitución de compradores, casi simultáneo, sobrevino cuando los norteamericanos se retiraron, pero ya las clases altas nacionales y latinoamericanas¹⁰² estaban involucrándose en el consumo del arte local, por lo que no habría una repercusión notable en las negociaciones. Tibol reporta el crecimiento del mercado en un balance anual:

Lo singular de 1956 fue el aumento, casi anormal, de las galerías para exponer cuadros [...] Si aceptamos, como es cierto, que las galerías sólo mueven 50% de la producción —pues otro 50% pasa directamente del taller del artista al poseedor— reconoceremos que se ha realizado más obra de caballete que nunca, obra que ha venido a cubrir las solicitudes de un mercado interno e internacional cada vez mayor.¹⁰³

La dependencia de los artistas hacia el mercado —que Tibol observa sólo entre los jóvenes— es probablemente un fenómeno de los años sesenta,¹⁰⁴ así como la lenta y difícil aceptación hacia las nuevas corrientes artísticas por parte de un grupo importante de críticos de arte. ¿Qué tanto influyó esto en las ventas de arte joven? Es una pregunta que aquí no es posible responder. En cuanto a Carrillo Gil, prácticamente se mantuvo al margen del movimiento artístico que se ha unificado bajo el concepto de Ruptura.¹⁰⁵

Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Para perfilar a Carrillo Gil es necesario enlazarlo tanto con coleccionistas que le antecedieron, como con sus contemporáneos; todos ellos iniciaron sus selecciones en las décadas anteriores al *boom* que presenció Inés Amor. Entre ellos he elegido para este estudio a Alberto J. Pani, Franz Mayer y Marte R. Gómez,¹⁰⁶ quienes se caracterizaron no sólo por la trascendencia de sus conjuntos —formados a lo largo de muchos años, iniciando en las primeras cuatro décadas del siglo XX— sino también porque sus colecciones fueron formadas con pasión y obsesión,¹⁰⁷ porque circularon ampliamente manteniendo un carácter abierto que propició su exhibición por lapsos grandes de tiempo, y porque entregaron lo más representativo de sus posesiones a recintos museísticos públicos, pertenecientes al Estado, o bien a fundaciones privadas.

Aunque no sin excepciones, su preferencia se inclinó hacia la donación-venta a precios castigados, lo que revela compromiso social y responsabilidad hacia lo que consideraban patrimonio cultural colectivo; a través de esta estrategia, garantizaron la preservación de sus acervos.

Si bien a este grupo de coleccionistas lo unifica el hecho temporal de iniciar sus consumos durante las primeras décadas del siglo XX,¹⁰⁸ de entre ellos sólo Marte R. Gómez y Carrillo Gil fueron innovadores en cuanto al tipo de arte que seleccionaron.¹⁰⁹ El promotor, curador y museógrafo Fernando Gamboa, con una visión panorámica del coleccionismo en México, declaró:

Con Marte R. Gómez, Francisco Iturbe, Salomón Hale y algunos pocos más, Carrillo Gil integra el pequeño grupo de los coleccionistas visionarios, cultos, que supieron estimular a los artistas, ayudarlos.¹¹⁰

Alberto J. Pani fue un coleccionista con fuertes lazos con el pasado, sin interés mayor por el arte de su momento. Sin embargo, en términos históricos su figura se puede interpretar como puente, transición o antecedente importante para los coleccionistas de las siguientes generaciones. Aprovechando su posición de funcionario público de primer nivel —secretario de Industria, Comercio y Trabajo; de Relaciones Exteriores; de Hacienda y Crédito Público; además de emba-

jador— acumuló arte ya prestigiado y decidió garantizar su exhibición permanente, por lo que gestionó la venta de uno de sus acervos al Estado, a quien consideraba el custodio adecuado. Pani difiere de los demás coleccionistas de las primeras décadas del siglo pasado en cuanto a su dedicación exclusiva al arte europeo, aunque coincide con ellos en su deseo de entregar lotes específicos a recintos públicos para su difusión.

Él, al igual que Carrillo Gil unos años después, dejó asentado que se hizo coleccionista en París.¹¹¹ Constituyó al menos dos series; la primera la integró durante una estancia de poco más de un año en Francia, entre 1919 y 1920, con obras de los siglos XVI al XIX; la segunda, con mayor experiencia y conocimientos de arte, la formó entre 1927 y 1931, centrandó su interés en piezas de los siglos XVI y XVII. Su sentido de oportunidad queda patente desde que inició su consumo justo cuando terminó la Primera Guerra Mundial, años en que se incrementó la oferta de piezas artísticas en la empobrecida Europa y, sobre todo, cuando la vendimia se realizaba a precios bajos.

Su “manía de coleccionador”, como él la llamaba, parece ser que sólo lo atacó o sólo la pudo atender cuando caía en desgracia política y salía del círculo cercano del presidente de la República en turno; sus dos conjuntos conocidos fueron articulados en dos estancias en Europa. El arte era su consolación y compensación por la pérdida transitoria de su influencia política. Así, convirtió sus exilios en momentos para continuar su formación como *connaisseur*, restaurador y consumidor de arte.¹¹² Una vez que perdió su poder político de manera definitiva, con el inicio del sexenio de Lázaro Cárdenas, no registró en sus memorias la formación de un tercer conjunto de piezas.

En las complejas redes que entretejió entre sus intereses artísticos y su condición de alto funcionario existen numerosos puntos poco claros que sólo puedo, por ahora, señalar: uno de ellos es su decisión de vender su colección inicial al Estado, pero no de manera directa, sino vía un intermediario que, de manera oficial, le compró primero. ¿Por qué no negoció directamente? Considero que por ser funcionario público en funciones no quería ser visto como juez y parte.¹¹³ A pesar de ser miembro del gabinete, fue necesario contar con el aval del ejecutivo; en este caso, quien autorizó la compra fue Plutarco Elías Ca-

lles¹¹⁴ —también para la adquisición estatal del acervo de Carrillo Gil se requirió la venia del presidente Luis Echeverría Álvarez.

La pertinencia de la adjudicación de presupuesto para la compra de la primera colección Pani, así como su valía, fue duramente cuestionada en la época, en especial por prestigiados artistas; por ejemplo, el grupo ¡30-30! publicó en su revista una grave acusación por emplear dinero público en la adquisición de falsificaciones o de piezas de escasa relevancia dentro de la historia del arte; la respuesta oficial fue la represión y la censura.¹¹⁵ Cabe destacar que los avalúos habían corrido a cargo de Diego Rivera, del Dr. Atl y de Roberto Montenegro.¹¹⁶ Meses previos a que se anunciara la compra-venta, Pani pagó por la edición de un catálogo y gestionó una exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La estrategia que siguió Pani para contestar las objeciones que ponían en tela de juicio, de manera severa, sus conocimientos en materia de arte, fue la de habilitarse como restaurador durante otra estancia en Europa —siempre con la expectativa de descubrir “obras maestras” en bodegas ruinosas— así como responder por escrito y con imágenes a sus impugnadores. Esta fue una de las razones por las que publicó un segundo catálogo en 1940 con la intención de legitimar a sus acervos y a él mismo.¹¹⁷

Para realizar un primer inventario de sus posesiones, que salió a la luz en 1923, buscó el amparo y prestigio de un importante pintor y amigo de la infancia, el Dr. Atl; para el segundo catálogo, redactado en 1938 pero con fecha de imprenta de 1940, decidió escribirlo solo y contestar personalmente a las críticas y rumores. Tal como había ocurrido en el primer tomo, uno de los objetivos del segundo muestrario era presentar el material que proyectaba vender al Estado; pero en ese entonces Pani ya no gozaba del poder de la década anterior y la negociación no prosperó, razón por la cual el político y empresario optó por ofertar su acervo en Estados Unidos, en 1940. Fue inevitable que al haberse desempeñado como un prominente callista, cayera en desgracia política bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas.

En cuanto a edición de catálogos se trata, cabe mencionar que, años después, Carrillo Gil vivió un proceso similar, aunque con diferente significado, al encargar el primer inventario de su antología de Orozco al historiador del arte Justino Fernández, apelando a la auto-

ridad del académico, para después decidir proclamar su independencia y demostrar sus propios conocimientos al escribir él mismo las fichas del segundo volumen y redactar una amplia introducción general. Quiero enfatizar que la resolución de Carrillo Gil no obedece a la necesidad de réplica, sino a la de afirmar su propia condición de experto dentro del ámbito cultural mexicano. Por supuesto, otros coleccionistas emularon estos actos públicos para reclamar la posición del *connaisseur* —véase el caso de Licio Lagos— con desigual fortuna.¹¹⁸

En cuanto a Pani, con ambas publicaciones también dejaba constancia de su sincero interés en la creación de un museo de artes plásticas que sólo por breve tiempo, creía él, ubicó en el Palacio de Bellas Artes, edificación que se concluyó gracias a su gestión y para la cual invirtió buena parte del capital político con que contaba. Es desafortunado que a la fecha no se haya realizado un estudio específico de sus operaciones de promotoría cultural dentro del Estado, que proporcione mayores indicios sobre su perfil.¹¹⁹

No obstante, es posible percibir que no se distingue de los coleccionistas mexicanos de finales del siglo XIX y de inicios del XX,¹²⁰ por ser bastante común la afición por el arte europeo de los siglos XVI al XIX, y que su gusto es representativo de un sector económicamente dominante que en materia artística optaba por la tradición y que no deseaba correr riesgos estéticos ni aceptar las manifestaciones plásticas de su tiempo. A pesar de esto se percibe una cierta contradicción: si bien fue un poderoso político posrevolucionario, en sus consumos estéticos —realizados durante las primeras cuatro décadas del siglo XX— revela similitud con los gustos de generaciones anteriores, en particular con el de grupos conservadores ligados al porfiriato.

Lo trascendente en él es que aprovecha su privilegiada posición dentro de la estructura gubernamental posrevolucionaria para fortalecer los acervos públicos, ya que como secretario de Estado, y diplomático, ordenó la adquisición de copiosos conjuntos de pinturas de caballete y encargó trabajos específicos, como los 12 paneles de Ángel Zárraga que decoraron la embajada mexicana en París, en 1927. Más aún, a pesar de que las políticas culturales de esas primeras décadas de la centuria pasada ya perfilaban el apoyo a un arte de factura nacional, logró que se destinaran presupuestos para aquellas obras de su prefe-

rencia, siempre dentro del ámbito de prestigiados estilos internacionales del pasado.

Una diferencia fundamental entre Pani y Carrillo Gil es que el primero señala con frecuencia en sus memorias las limitaciones económicas que enfrentó al coleccionar, mientras que el yucateco fue discreto al respecto, salvo a principios de los años cincuenta que reconoció que ya no podía continuar acumulando piezas de Orozco, en parte, por la elevación de sus precios en el mercado. Es probable que la diferencia de actitud obedezca a que Pani recalca su precariedad financiera como artificio para refutar la acusación de funcionario corrupto, lo que no tenía sentido para un empresario como Carrillo Gil a quien, en cambio, convenía mantener en el misterio la cuantía de su fortuna, ya que sería un indicador utilizado para medir su talento como *businessman*; al parecer, tal riqueza no era tan grande como se calculaba en la época. Lo cierto es que ante sus limitantes económicas, reales o no, ambos reaccionaron de manera opuesta: el político se conformó con obra clasificada como “menor”, por tratarse de anónimos o de atribuciones autorales fantasiosas, pero de la misma técnica, óleo, de los siglos que le interesaban; en cambio, Carrillo Gil optó por adquirir la gráfica de los pintores europeos cuyas pinturas de caballete se cotizaban por encima de sus posibilidades de inversión.

Es relevante señalar que Pani fecha su texto para el segundo catálogo en 1938 —con lo que inicia su campaña de convencimiento con las autoridades en turno para la venta de su segunda colección, hecho que preludia su despedida oficial del coleccionismo activo— mismo año en que inicia Carrillo Gil sus adquisiciones de Orozco; esto hace visible el cambio generacional del coleccionismo en México. Mientras Pani cierra un ciclo, al perpetuar en un libro el segundo y último acervo que dio a conocer públicamente, Carrillo Gil inicia otro, esta vez con arte moderno mexicano.

En cuanto a Franz Mayer cabe mencionar que compartió con Pani su predilección por la pintura europea anterior al siglo XX y sus acervos coincidieron en el Museo de San Carlos, ya que el financiero de origen alemán entregó en comodato a dicha institución un selecto grupo de objetos, mismo que se expusieron durante varios años. En el caso de Mayer no fue su afición al arte europeo la que predominó, sino la de arte mexicano, concretamente gustó de las

artes aplicadas de los siglos XVII al XIX: mobiliario, cerámica, orfebrería y relojes. No obstante, también incluyó pintura y escultura e incluso algunas obras realizadas en el siglo XX.¹²¹

Su interés lo llevó a repatriar trabajos mexicanos que se encontraban en el extranjero y a constituir una importante biblioteca con énfasis en las artes aplicadas. Seguramente por haberse desenvuelto de manera profesional en la iniciativa privada, en 1962 constituyó el Fideicomiso Cultural Franz Mayer, ligado al Banco de México, con el fin de instaurar un museo no estatal; allí concentró sus colecciones, incluyendo la biblioteca, y su capital para crear y mantener un espacio que llevara su nombre. El proceso de institucionalización de sus posesiones fue tan largo y complicado que Mayer murió en 1975, once años antes de la inauguración del museo.¹²²

Enfrascado en un proceso similar de preparación de un recinto permanente de exhibición para sus acervos, a Carrillo Gil no debieron haber pasado inadvertidas las dificultades que Mayer padeció para asegurar el futuro de sus acopios, esto a pesar de su capacidad económica que rebasaba con mucho la del yucateco y la de la mayoría de los coleccionistas contemporáneos.

A diferencia de Pani, Mayer ya tenía la mirada puesta en el acontecer artístico mexicano, aunque también en el pasado; frente a la revaloración del arte popular, sus selecciones de artes aplicadas se enmarcaron, principalmente, dentro de una de las líneas de publicitada ideología nacionalista definida por el Estado mexicano. Sus preferencias colaboraron con la exaltación del trabajo artesanal, de tipo preindustrial, que también fue consumido por un sector de la nostálgica sociedad mexicana. Por ello funcionó como modelo de un grupo importante de anticuarios y coleccionistas, algunos de los cuales en la actualidad constituyen un grupo, como gremio, plenamente identificable en el panorama cultural mexicano.

Otro coleccionista, Marte R. Gómez, funcionario estatal de primer nivel igual que Pani —ambos fueron secretarios de Hacienda—¹²³ utilizó el patrimonialismo que caracterizó a los todopoderosos funcionarios de Estado del siglo pasado para, de manera prioritaria, buscar el desarrollo artístico de México a partir del apoyo a la producción de los artistas locales contemporáneos.¹²⁴ Uno y otro lucharon por propiciar la creación de colecciones estatales de arte y ambos disfrutaron

de presupuesto y de libertad en la selección de obra. Los unificó también sus preocupaciones nacionalistas aunque hayan tenido predilecciones artísticas diferentes.

Aunque en sentido estricto Marte R. Gómez pertenece a la misma generación que Carrillo Gil,¹²⁵ inició antes su colección junto con otros personajes a la fecha no estudiados, como Carlos Pellicer¹²⁶ o Salomón Hale.¹²⁷ Fue uno de los primeros que, de manera sistemática, se dieron a la tarea de consumir arte moderno mexicano; empezó probablemente hacia 1923.¹²⁸ Se enfrentó a la crítica de la mayoría de sus coetáneos que encontraban carente de valor estas manifestaciones artísticas. A diferencia de muchos de los coleccionistas particulares en México, al menos al principio, Marte R. Gómez no contó con un sustancioso capital, por lo que sus selecciones se ajustaron a un presupuesto moderado, situación contraria a la vivida por Carrillo Gil o Franz Mayer.¹²⁹

Marte R. Gómez compartió con Carrillo Gil la obsesión por la obra de un artista: Diego Rivera —en el caso de Carrillo Gil fue por Orozco—, algo inusual en el ámbito del coleccionismo mexicano.¹³⁰ Inclusive en su obstinación por documentar la producción de su creador preferido, el político extendió su interés hacia la personalidad de Rivera, esto es, coleccionó también al pintor: era el feliz propietario, por ejemplo, de un álbum familiar donde se registraba la infancia riveriana.¹³¹ No me cabe la menor duda de que Carrillo Gil hubiera consumido también este tipo de objetos de Orozco, si hubiera tenido la oportunidad. Aun cuando el coleccionismo de ambos se diversificó y crearon conjuntos heterogéneos con obra de múltiples artistas, la médula de las posesiones de Marte R. Gómez fueron piezas de Rivera,¹³² mientras estuvieron a su alcance.¹³³

Así, dos de los coleccionistas más destacados de mediados del siglo XX acopiaron el arte de su generación. No obstante, una de las voces más autorizadas de la época, la galerista Inés Amor, traza una radical distinción entre ellos al afirmar que el ingeniero:

Algunas veces no era tan selectivo como fuera de esperarse, pero con el tiempo se daba cuenta y se deshacía de los cuadros que había comprado por error. Tuvo desde luego el acierto de haber comprado varios cuadros cubistas de Diego Rivera, y siguió adquiriendo diegos de todas las épocas.¹³⁴

Este comentario crítico, al compararse con los reiterados halagos hacia la selecciones de Carrillo Gil, confirman que para ella el yucateco era un colector más cuidadoso; es indudable que tenía mayor afinidad con el gusto estético de éste.

Como a la fecha no se han realizado estudios sobre la formación como *connaisseur* de Marte R. Gómez, ni acerca de la fortuna crítica de sus selecciones, sólo puedo dejar asentado que el médico yucateco, cuyo compromiso con el estudio y conocimiento de la historia del arte quedan fuera de duda, reconocía la amplia trayectoria del funcionario como promotor y patrono de las artes, respetaba su opinión y lo ubicaba dentro del reducido grupo de conocedores.¹³⁵

Marte R. Gómez y Carrillo Gil coincidieron en su nacionalismo y en su convicción de que una de las tareas primordiales de un Estado fuerte y responsable era comprometerse con el desarrollo cultural; de tal manera que al constatar las deficiencias gubernamentales, asumieron que el papel que les correspondía representar, en parte, era el de agentes que sustituían de manera temporal —es decir, durante su vida activa— al Estado. Por ello, sus selecciones fueron de carácter público y las prestaron para su exhibición sistemática, fuera como series con una narrativa y un enfoque definido o como piezas aisladas que complementaban otros discursos en guiones museográficos específicos.

Ambos esperaban que su ejemplo propiciara cambios positivos en las políticas culturales y compartieron la convicción de que sus antologías plásticas formaban parte del patrimonio nacional; sus recopilaciones debían formar parte del acervo permanente de los museos y el Estado debía custodiarlos. Es evidente su rechazo hacia el modelo norteamericano de esos años —que seguramente ambos conocían de cerca— que en la práctica encargaba a la iniciativa privada la custodia permanente del arte en museos públicos, financiados casi en exclusividad por particulares.

Es necesario dejar constancia de que éste fue el caso, sobre todo, del ingeniero Marte R. Gómez, hombre institucional que mantuvo la fe en el Estado posrevolucionario que ayudó a construir,¹³⁶ incondicionalidad de la que se desligó Carrillo Gil, quien hizo públicas sus críticas hacia las políticas culturales estatales y que, de haber contado con los recursos suficientes, habría construido por sí mismo un recinto

público para depositar su colección, y sólo cuando la edificación estuviera finiquitada y la museografía concluida, habría traspasado su creación al Estado para que éste se encargara de su mantenimiento y garantizara su continuidad.

Profundas diferencias ideológicas entre ellos explican por qué desde mucho antes de establecer un convenio con las autoridades, Marte R. Gómez ya contemplaba la idea de que sus posesiones se integraran al acervo de algún museo estatal:

La vanidad de que la colección Marte R. Gómez no se disperse, no llega de ninguna manera hasta la temeridad de querer que la colección se conserve como tal, sino que, por el contrario, me agrada que más tarde se forme un todo con las obras que ya son propiedad del gobierno —algunas de las cuales son sumamente importantes.¹³⁷

En consecuencia, mediante un convenio de donación-venta, en 1968 los lotes de Rivera, pertenecientes a Marte R. Gómez, se adjudicaron al Museo de Arte Moderno,¹³⁸ pensando prioritariamente en la glorificación del creador,¹³⁹ sin pretender fundar un museo *ex profeso*.¹⁴⁰ A su vez, el doctor Carrillo Gil privilegió la búsqueda de reconocimiento personal al donar-vender su colección al Estado y exigir que el museo fundado con sus acopios plásticos llevara su nombre.

Ambos personajes fueron objeto de fuertes críticas por parte de sus contemporáneos: Carrillo Gil porque su origen empresarial generaba desconfianza cuando participaba activamente en el área cultural y Marte R. Gómez porque su función pública más conocida fue la de funcionario estatal, desempeñándose en sectores clave de la economía nacional. Sobre éste último escribió Novo:

Confieso que no me había preocupado nunca por reflexionar si era o no justo que los periódicos se metieran siempre con Marte R. Gómez. No fue sino al tratarlo de cerca un poco, y al observar la serenidad, distinta del desdén, con que recibe esa clase de críticas que lo convierten en chivo expiatorio de todos los déficits agrícolas del país, cuando llegué a la tardía comprensión de la injusticia que se comete con él. La gente, en cambio, y los periódicos, no se fijan nunca en sus cualidades de funcionario ni de persona; ni en su capacidad de trabajo, ni en la asiduidad con que a lo largo de su carrera pública se ha interesado lo mismo por la música que por la pintura, de que tiene en su casa excelentes obras mexicanas.¹⁴¹

En contraparte, la recepción de Marte R. Gómez dentro del ambiente artístico fue positiva, a decir de las diferentes ocasiones en que fue objeto de reconocimientos u homenajes públicos.¹⁴² A la fecha, la revisión integral de su perfil, sea como coleccionista, mecenas, promotor cultural y funcionario estatal, no se ha emprendido.

Innovadores por haber seleccionado arte moderno mexicano antes de haberse prestigiado —aunque Marte R. Gómez se adelantó por 15 años a Carrillo Gil— uno y otro se convirtieron en coleccionistas modelo, desempeñando un papel protagónico en el México de mediados de siglo XX.¹⁴³ A pesar de las búsquedas de ambos fuera de las fronteras nacionales, la médula de sus selecciones se engloban dentro de lo nacional, con un sentido de identidad y pertenencia; ambos consumieron el arte que les era contemporáneo con la seguridad de que formaba parte del patrimonio cultural colectivo.

El liderazgo —en cuanto a seguidores concretos— que como coleccionistas desempeñaron, es más evidente en el caso del ingeniero ya que creó un “club” con sus discípulos y protegidos,¹⁴⁴ todos ellos burócratas de alto nivel, como Pascual Gutiérrez Roldán, César Martino¹⁴⁵ y Eduardo Morillo Zafa, quienes hicieron públicas sus adquisiciones e incluso se repartieron a los creadores que debían de adquirir, debido a un acentuado deseo de rescatar bienes artísticos ubicados en la marginalidad o prácticamente desconocidos dentro del panorama nacional. En la medida de sus posibilidades, el médico yucateco también buscó propiciar el coleccionismo en personajes de trayectoria pública como fue el caso del fundador del Instituto Mexicano de Pediatría, doctor Federico Gómez,¹⁴⁶ y también de alguno de sus familiares.¹⁴⁷ Por supuesto, el poder de convocatoria de un prominente funcionario, padrino de un destacado grupo de políticos, no fue equivalente al de un empresario farmacéutico de personalidad compleja y polémica.

No obstante representa paradigmas diferentes y hasta contrastantes dentro del panorama del arte moderno mexicano, al iniciar sus consumos ambos coleccionistas invirtieron tanto capital económico como simbólico en la búsqueda de prestigio y distinción, y con el afán de reivindicar las manifestaciones plásticas que consideraban representativas de su época. La pertinencia de sus selecciones en relación con la positiva recepción, la buena crítica que los artistas

elegidos recibieron en Estados Unidos y las políticas culturales delineadas por el Estado mexicano —que fueron conformando las directrices del mercado del arte— explican el influjo y reputación de que ambos gozaron y usufructuaron, así como el que sus posesiones se hayan insertado con éxito dentro de los acervos nacionales. Es evidente que el perfil de ambos presenta numerosas semejanzas; es probable que, como es usual entre coleccionistas, hayan competido entre sí.¹⁴⁸

Ahora bien, Pani, Marte R. Gómez y Carrillo Gil comparten una trascendental característica: durante un largo tiempo, más prolongado para los dos primeros, laboraron dentro del sector público, lo que no implicó la renuncia a la práctica de actividades privadas —como es el conocido caso de Pani como empresario especializado en bienes raíces. La combinación de actividades públicas con privadas fue una práctica común en la época, aunque muchos de los discursos versaron sobre una división tajante. Un análisis profundo sobre las implicaciones de tal *ars combinatoria* seguramente arrojarían nuevas perspectivas acerca de la problemática recepción de un personaje como Carrillo Gil.

Otros coleccionistas

A mediados del siglo XX surgió otro tipo de consumidores de arte moderno mexicano, éstos eran verdaderos apasionados y adquirirían más objetos de los que necesitaban para decorar sus espacios privados; tal fue el caso de Pascual Gutiérrez Roldán, Eduardo Morillo Zafa, César Martino, Licio Lagos, Jacques Gelman¹⁴⁹ y Dolores Olmedo, entre otros.¹⁵⁰

Acumularon conjuntos de arte que presentaban una visión panorámica de las expresiones artísticas de su tiempo incluyendo piezas del siglo XIX, en la mayoría de los casos;¹⁵¹ aunque algunos realizaron una selección cuidadosa, en general no son visibles las estructuras que articularon sus colecciones ni definidas sus posturas ante el arte mexicano de su tiempo. Al parecer, la depuración no la realizaban de manera sistemática y no buscaban dotar de una personalidad explícita a sus acervos, en los cuales abundaban las piezas estrictamente decorativas.

En términos generales, en su tiempo estos personajes no formaron colecciones modelo ni para los otros coleccionistas ni para los demás miembros del ámbito artístico mexicano; son acervos creados alrededor de 1946, año en que la galerista Inés Amor —quien también poseyó un conjunto notable de arte—¹⁵² marca como el *boom* del coleccionismo en México,¹⁵³ cuando ya la Escuela Mexicana de Pintura era una corriente aceptada, reconocida, por lo que no corrían el riesgo de perder su inversión.¹⁵⁴ Si bien era muy variable la trascendencia que cada consumidor adjudicaba a sus aficiones por el arte, es de destacarse que, salvo excepciones, ninguno de estos eclécticos conjuntos ha sido entregado a recintos estatales para su exhibición permanente.¹⁵⁵

Dada la inexistencia actual de investigaciones detalladas sobre el coleccionismo mexicano en el siglo XX, sólo apuntaré datos generales de algunos de ellos brevemente en este libro; estudiarlos en detalle es una tarea de tal magnitud que excede los objetivos de esta investigación.

Jacques Gelman inició sus adquisiciones de manera aislada en París, antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es en México, y gracias a la fortuna que amasó como empresario cinematográfico a partir de la década de los cuarenta, que constituyó sus conjuntos más trascendentes de arte.¹⁵⁶ Tres son las series que destacan: arte internacional —considerada la más significativa porque contenía ejemplos interesantes de la vanguardia europea—, arte moderno mexicano y arte prehispánico, esta última es la menos difundida.¹⁵⁷

Aunque registró sus propiedades como producto de la mirada en pareja, Jacques y Natasha, en sentido estricto el coleccionista apasionado era indudablemente él, pese a que su esposa tuvo cierta ingerencia en la formación de la colección al escoger, casi como un juego o capricho, algunos cuadros que atraían su atención; no obstante, como una manera de continuar la labor de su esposo, una vez que éste murió, ella acrecentó el repertorio, aunque no con la misma dedicación que él —algo similar ocurrió con Carrillo Gil quien, a pesar de que desde el ámbito individual se ocupaba de todo lo referente a sus posesiones artísticas, en algunas ocasiones las presentó públicamente como acervo matrimonial, nombre combinado con el que resolvió

registrarlo de manera definitiva al concretar el nacimiento de su museo en 1972.

En cuanto a la noción del Estado como custodio del arte, difieren de modo notable Carrillo Gil y los Gelman, éstos prefirieron separar sus propiedades y destinar diferentes grupos de obras a diversas instituciones, ninguna de ellas estatal, para su exhibición; incluso, un conjunto importante lo donaron al MOMA en Nueva York.¹⁵⁸

Por su desconfianza hacia los museos estatales, basada en las azarosas y autoritarias políticas culturales del Estado mexicano, optaron por fundaciones privadas como depositarias de sus objetos de arte.¹⁵⁹ De manera inicial se entregó en comodato al Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa (1987-1998) pero perdió la sede como consecuencia de la desaparición de dicho recinto, por lo que después de hacer itinerar una porción altamente demandada del acervo,¹⁶⁰ de 2004 a 2008 se exhibió en el Centro Cultural Muros, ubicado en una localidad cercana a la ciudad de Cuernavaca, pero un nuevo litigio la envió a la clandestinidad. Lo inestable de su condición sin duda alertará a coleccionistas contemporáneos en cuanto al destino que deciden para sus posesiones.

Por otra parte, Licio Lagos —quien coincidió con Carrillo Gil en su papel de empresario farmacéutico—¹⁶¹ dividió su afición entre el arte europeo y el mexicano, destacando cierta tendencia hacia la producción de creadores de su generación. Inició sus consumos en la década de los cincuenta e incluyó objetos de diferentes escuelas europeas de los siglos XV al XX, así como trabajos de artistas mexicanos, desde el periodo colonial hasta el contemporáneo; en la mayor parte de sus adquisiciones es evidente la predilección por los paisajes y los retratos.¹⁶² Acumuló además arte mesoamericano y, ya al final de su vida, monedas mexicanas de oro y plata.

En 1976 decidió vender la parte medular de su patrimonio plástico —66 pinturas— a la Fundación Cultural Banamex, dejando algunas para sus descendientes; su conjunto de piezas prehispánicas lo donó al Centro Cultural de la Laguna, asociación civil.¹⁶³ Es indudable que su confianza estaba puesta en la capacidad de las instituciones culturales creadas por la iniciativa privada y no en los museos y recintos estatales.¹⁶⁴

No obstante su interés por documentar su coleccionismo, al encargar catálogos de sus diversas series, uno de arte moderno y otro sobre lo mesoamericano, es interesante observar que Salvador Novo, quien sostuvo una estrecha amistad con él desde mediados de los años cincuenta, haya relatado en varias ocasiones su devoción a la buena comida y su placer por organizar ostentosas fiestas, con cientos de invitados, pero no mencionó, en ninguna ocasión, su afición por el arte.¹⁶⁵

En cuanto al ingeniero agrónomo, economista y funcionario Pascual Gutiérrez Roldán (1903-1979), su ecléctica colección tiene dos hilos conductores entrettejidos: la esposa como emblema, motivo, pretexto, trofeo y elemento de diferenciación; y los prestigiados artistas locales a quienes les encargó los retratos y autorretratos. La idea básica era mostrar al pintor y su modelo: Elisa Saldívar. Por la naturaleza de su compilación, sus transacciones fueron realizadas directamente con los artistas.

Así su colección abarca desde sendos trabajos firmados por Tamayo, Rivera, Siqueiros, Jesús Guerrero Galván, el Dr. Atl y Roberto Montenegro, hasta creadores que a la fecha no han ocupado un lugar tan destacado como José Atanasio Monroy o Antonio Navarrete. Si bien no ofrece un panorama significativo del arte mexicano de su momento, abarca a todos los pintores reconocidos de la época; incluso resguarda algunas obras aisladas que son consideradas emblemáticas dentro de la historiografía nacional.

Los retratos de esta colección, como en la de otros, dejan constancia de que la burguesía mexicana gustaba contemplarse, aunque en el caso de Gutiérrez Roldán, los modelos debían provenir del sector femenino de su familia;¹⁶⁶ resaltar la belleza —en especial de su esposa— no implicaba, ni para los artistas ni para quien encargaba la obra, el respeto a la personalidad de la retratada, a juzgar, por ejemplo, por el cuadro en que Diego Rivera disfrazó de campesina a la señora Gutiérrez Roldán, vistiéndola con ropa que ella no usaría para salir a la calle o asistir a una fiesta. Disfraz, máscara, que la burguesía mexicana usó por razones sociales, ya que en el contexto de la época era “políticamente correcto” caracterizar de indígena a una elegante y sofisticada mujer.

Con un cuadro así, se constata que Gutiérrez Roldán colaboró con el Estado y sus políticas culturales no sólo como funcionario público sino también como coleccionista privado; aquí hay empatía con el Estado si recordamos que el indigenismo era una corriente ideológica auspiciada desde las entrañas del poder político mexicano. En cambio, donde no hay tal congruencia es en la decisión del funcionario de mantener en el ámbito de lo privado sus colecciones de arte —a diferencia de su maestro, Marte R. Gómez, quien decidió donar y vender a precios bajos sus acopios al sistema que ayudó a formar— tal vez en dicho acto final de Gutiérrez Roldán predominó el empresario.¹⁶⁷

Ahora bien, Gutiérrez Roldán protagonizó durante la primera mitad del siglo XX un ascenso social y económico que rebasa la anécdota personal, ya que se convirtió en un fenómeno social típico del periodo posrevolucionario: funcionario público —en Pemex— y empresario privado —petroquímica secundaria—.¹⁶⁸ Formó parte de un grupo político que se ocupó de la administración pública durante varios sexenios presidenciales¹⁶⁹ y, como coleccionista, perteneció al “club” que lideraba Marte R. Gómez,¹⁷⁰ quien lo comisionó para que adquiriera toda la obra posible de Leandro Izaguirre.

Su acervo nunca tuvo la fortuna crítica de la que gozó su mentor. Sus elecciones son representativas de un sector burgués con aspiraciones culturales, aunque con un gusto artístico ambiguo y poco exigente, a decir de la galerista Inés Amor, quien calificó a esta colección de “no muy selecta pero sí buena”.¹⁷¹ Es el repertorio de un nuevo rico que con mentalidad posrevolucionaria consumía arte al concebirlo como un elemento de identidad nacional, con un gusto ecléctico que le permitió incluir tanto obras tradicionales como otras de lenguajes más modernos, con temáticas complacientes en la mayoría de los casos —paisajes, desnudos, retratos, escenas costumbristas— y con una pretendida mirada panorámica.¹⁷²

Como muchos de sus congéneres, Gutiérrez Roldán coleccionó para construir su identidad personal, para distinguirse y diferenciarse de las otras clases sociales; adquirió arte por las mismas razones por las que invertía tiempo, dinero y esfuerzo en cimentar su fama de hombre elegante, apasionado deportista, intrépido aviador y educado *gourmet*. De allí la importancia de la exhibición pública de sus

posiciones, conocimientos y habilidades; esto explica que cediera en numerosas ocasiones piezas para exhibiciones temporales en México y en el extranjero.

Finalmente, el caso de Dolores Olmedo Patiño espera un estudio exhaustivo dadas las características del coleccionismo de este polémico personaje. Olmedo también pertenece al grupo de aquellos que a mediados de siglo XX combinaban actividades empresariales con el ejercicio de funciones públicas.¹⁷³ Sobre ella, Inés Amor declaró: “Lola, a través de muy buenas relaciones y don para los negocios, logró hacer una gran fortuna durante el sexenio del licenciado Miguel Alemán”.¹⁷⁴ Fortuna que, en parte, invirtió en la formación de sus diversas colecciones.

A diferencia de otros coleccionistas, Olmedo no pretendió presentar una visión panorámica de las expresiones artísticas de su tiempo sino, prioritariamente, documentar la producción plástica, gustos estéticos, ideas y obsesiones de un solo personaje: Diego Rivera.¹⁷⁵ Para ello, se dio a la tarea de acopiar, a lo largo de varias décadas, su obra y la de sus esposas pintoras, Angelina Beloff y Frida Kahlo, así como piezas mesoamericanas que por razones económicas el guanajuatense no pudo acaparar y un representativo conjunto de arte popular, muy apreciado por Rivera. Incluso, ella misma reconoció que innumerables objetos de su propiedad fueron seleccionados directamente por el pintor.¹⁷⁶

Vía la simbiosis con Rivera, haciendo suyos sus deseos, necesidades, gustos y selecciones, fue que Dolores Olmedo se hizo coleccionista. Aunque se conocían desde décadas atrás, fue la estrecha relación que mantuvieron durante los dos últimos años de vida del creador (1955 a 1957) los que influyeron determinadamente en su conversión en coleccionista. En este sentido, es ilustrativo lo ocurrido con el arte popular: si bien ella había, desde 1950, empezado a comprar, fue hasta 1955 que decidió construir una verdadera colección ya con plena determinación y sistematicidad.¹⁷⁷

Así, durante varias décadas, Olmedo realizó con éxito la tarea de recuperación y acumulación de las obras de Rivera. Por fuertes cantidades de dinero obtuvo todo lo que de este artista se ofertó en las grandes tiendas subastadoras internacionales; por ejemplo, en 1956 compró 17 de los 19 cuadros subastados en Sotheby's, provenientes de

la colección Friedman de París.¹⁷⁸ En cambio, no fue tan conveniente para el pintor —en términos de su última producción estética— la relación con Olmedo, a pesar de que uno de los roles principales que desempeñaron, provechosamente para ambos, fue la de mecenas-protégido.¹⁷⁹

Sin hacer del dominio público los números aproximados de los objetos acumulados en los diversos conjuntos de Olmedo, dentro de la sección de arte popular se encuentran cartonerías y trabajos en latón, vidrio rojo de Jalisco, talavera poblana, barro verde de Michoacán, barro negro de Oaxaca, árboles de la vida de Metepec y máscaras provenientes de diversos grupos indígenas. Además de que el propio Rivera le inculcó el gusto por algunas de estas piezas, es factible que para sus posteriores adquisiciones, una vez muerto el pintor, haya contado con la asesoría de destacados miembros del ámbito cultural mexicano como el curador, museógrafo y funcionario Fernando Gamboa.¹⁸⁰

Estas series han tenido buena fortuna crítica, ya que desde poco después de formadas, a finales de los años cincuenta, fueron consideradas de las más consistentes y selectas. Para su conocimiento y reconocimiento, contribuyó, en mucho, el hecho de que un compendio de sus posesiones itinerara durante varios años en las exposiciones internacionales que, como parte de las políticas culturales aplicadas por el Estado, difundieran la imagen pública, oficial, de México.¹⁸¹

Otro conjunto importante es el de arte prehispánico; Olmedo incluso acopió arte chino y japonés. Cabe destacar que a lo largo del siglo XX, otros coleccionistas también buscaron la comparación del arte mesoamericano con los productos culturales de otros pueblos, como una manera de documentar la antigüedad de lo mexicano.

Olmedo no está exenta de contradicciones, ya que a pesar de haberse desempeñado como funcionaria estatal durante varias décadas, decidió crear una fundación privada para exhibir sus propiedades, a diferencia de funcionarios como Marte R. Gómez. Coincidió con Gutiérrez Roldán en cuanto a la no cesión de sus lotes a museos estatales; cabe destacar que siguió también la línea de Diego Rivera quien no hizo donaciones al Estado. Con esto, reitera su señalamiento de que coleccionaba sólo para honrar el recuerdo del artista guanajuatense, obedeciendo a su petición expresa; al proceder de manera simi-

lar a él, Dolores Olmedo remeda a quien ella misma describió como su educador, guía y objeto de deseo.

Un dialogo significativo entre estos coleccionistas —en especial Gutiérrez Roldán o Dolores Olmedo— con su contemporáneo Carrillo Gil no puede fundamentarse debido a que no existen fuentes que lo prueben; sin embargo, por el perfil colector de cada uno de ellos, considero difícil que éste se haya dado. Partiendo de esto, lo que pudo prevalecer, fue un contacto superficial a tono con la formalidad y la cordialidad habitual entre personas que participan en el mismo círculo cultural.

A pesar de que por lo general todos ellos, incluyendo a Carrillo Gil, se habían enriquecido durante las primeras décadas del periodo posrevolucionario, por lo que entran dentro de la categoría de *nuevos ricos*,¹⁸² la combinación de actividades públicas y empresariales, como origen de sus fortunas, tal vez causó desconfianza en el yucateco, quien en numerosas ocasiones remarcó su independencia formal con la estructura burocrática nacional y con la ampulosa clase plástica de su época.

Institucionalización de la colección

De entre las colecciones artísticas creadas por particulares a mediados de siglo XX en México, la mayoría se desintegraron al repartirse entre sus herederos, o bien al regresar al mercado para su venta. Raros fueron los casos de conjuntos que trascendieron el fallecimiento de su formador sin dispersarse y mucho más escasos los que se adjudicaron a recintos museográficos para su exhibición permanente.

Dado que las posesiones privadas prácticamente no se exhibían como conjunto sino que se presentaban de manera aislada, en el contexto de exposiciones organizadas con piezas de diversa procedencia, no tenían un perfil propio, una identidad que las hiciera reconocibles como parte de una colección específica. De este modo, cuando eran vendidas o conferidas a los museos estatales, se les incorporaba al acervo de la institución y perdían la filiación con el propietario anterior.¹⁸³

Fue hasta bien entrado el siglo XX que hubo una excepción en México, una colección privada, convertida en acervo estatal, pre-

servó su identidad original, manteniendo el nombre del coleccionista privado que la había formado y, más aún, no se integró a ningún otro acervo sino que se creó un nuevo espacio para darle sede definitiva, este fue el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, que abrió sus puertas en 1974.¹⁸⁴ A la fecha, esta fundación no ha sentado ningún precedente, ya que ningún otro museo estatal se ha creado explícitamente para albergar un conjunto de origen privado y lleve el nombre de un coleccionista particular.¹⁸⁵

El proceso de institucionalización de esta colección fue complejo. Desde principios de los años cincuenta Carrillo Gil había anunciado que el único futuro aceptable era que sus preciadas posesiones se conservaran en un museo público una vez que él hubiera desaparecido físicamente;¹⁸⁶ al perpetuar su legado, alcanzaría la inmortalidad.¹⁸⁷

Su plan había sido definir un guión curatorial, construir el edificio y donarlo. Para ello, contrató a Fernando Gamboa a quien se le reconocía en ese tiempo como el museógrafo nacional; para el diseño del edificio eligió a Augusto H. Álvarez, sin duda por esos años uno de los más importantes traductores del movimiento internacional en arquitectura. Con esto, aseguraba de principio a fin su proyecto, sin intervención estatal ni de ninguna otra índole.¹⁸⁸ Cabe la aclaración que su esquema museográfico incluía casi todas las series que constituían sus propiedades, y no sólo el afamado conjunto de piezas de Orozco, como había sido la aspiración de José Juan Tablada.¹⁸⁹

Durante los últimos años de la década de los cincuenta, Carrillo Gil inició los preparativos para garantizar la perpetuación de su acervo. Asegurar el futuro de la colección es parte del proceso de aceptación de la muerte.¹⁹⁰ Según Gamboa, el yucateco le comunicó que sus planes eran fundar un museo en el sur de la ciudad, cerca de su casa, por lo que se dieron a la tarea de buscar el lugar apropiado, y encontraron el terreno donde ahora se ubica el MACG;¹⁹¹ una vez adquirido el predio, en 1957,¹⁹² le solicitó “que formulara un programa” y al arquitecto yucateco Álvarez la elaboración de los planos —fechados en julio de 1958 y febrero de 1959— y se inició la construcción.¹⁹³ La solicitud expresa al arquitecto fue que se inspirara en el diseño del Museo Guggenheim de Nueva York.¹⁹⁴ Sin embargo, y ya con las dos terceras partes de la obra negra avanzadas, Carrillo Gil

detuvo los trabajos con el anuncio de que los fondos económicos se habían agotado.

Para concluir el museo, enarbolando la bandera del beneficio cultural que dicho recinto significaría para el pueblo de México, entre 1960 y 1961 pretendió cobrar una añeja deuda que el Estado mexicano había contraído con él. Los cálculos del coleccionista, dado lo que consideraba la justeza de su demanda, no se cumplieron a pesar de que se entrevistó con los hombres en el poder¹⁹⁵ el presidente de la República incluido;¹⁹⁶ la deuda nunca le fue liquidada satisfactoriamente.¹⁹⁷ Es probable que entre los obstáculos para las negociaciones haya que contemplar los resentimientos entre el yucateco y la clase política nacional, surgidos por el encarcelamiento de Siqueiros;¹⁹⁸ pero no eran los únicos motivos.

Indignado y en medio de uno de sus habituales arranques de ira, Carrillo Gil quiso vender el edificio; tiempo después recapacitó, recondicionó los espacios para la renta de despachos y destinó el último piso para un pequeño museo privado al que bautizó como *Sala Revolución*.¹⁹⁹ Así, a mediados de 1963, el coleccionista hacía público su desistimiento del proyecto:

El Museo imaginario, como diría André Malraux, se ha paralizado, para ser vendida la estructura espléndida que está terminada, y que debió ser un museo de arte moderno para que el pueblo de México pudiera disfrutar de esas cosas de arte que, al fin y al cabo, vendrían a ser parte del patrimonio nacional.²⁰⁰

La campaña que encabezó para llamar la atención de la élite política, de la cual quedan huellas en la prensa de la época, no fructificó ni durante el gobierno de López Mateos ni en el siguiente sexenio. Es posible que la negativa presidencial haya obedecido, de manera primordial, a que el proyecto de Carrillo Gil competía con el estatal de construir un museo de arte moderno en el Bosque de Chapultepec; a eso se debieron, tal vez, las dificultades que enfrentó el yucateco para obtener una entrevista con el presidente y poderle exponer su propósito.²⁰¹

En materia cultural se hablaba del “sexenio de los museos” debido a la reestructuración y edificación de recintos museográficos de carácter nacional, lo que en principio parecía una excelente oportunidad para concretar el museo que el yucateco solicitaba; no obs-

tante, el presidente no aceptó que fuera la colección Carrillo Gil la base para la fundación del museo de arte moderno nacional. ¿Era un honor demasiado grande para concedérselo a un particular? En cambio, el gobierno prefirió construir un edificio pequeño, con un exiguo repertorio plástico, motivo por el que el arquitecto diseñó sólo pequeñas bodegas. ¿Para qué si en su origen casi no contaba con acervo?²⁰²

Queda claro que la contienda, en la que irremediabilmente salió derrotado el coleccionista privado, era por quién fundaría el recinto especializado en arte moderno nacional. Las autoridades en turno optaron por montar una institución de bajo perfil, a pesar de que fue una demanda reiterada de la élite cultural desde las primeras décadas del régimen posrevolucionario y de que se habían generado enormes expectativas después de numerosos intentos fallidos, uno de los cuales había ocurrido durante el sexenio de Miguel Alemán.

En cuanto a la *Sala Revolución*, a pesar de lo escaso de la información acerca de las acciones que Carrillo Gil allí emprendía, existen datos de al menos dos exposiciones temporales que articuló²⁰³ y a las que sólo se podían acceder con invitación²⁰⁴ o a solicitud expresa de un grupo interesado, fijando cita con antelación y con visita guiada por el propio coleccionista.²⁰⁵ Una de ellas se hizo con obras de Orozco²⁰⁶ y montaje de Gamboa,²⁰⁷ en la segunda, se exhibieron obras de Siqueiros.²⁰⁸ Sobre ésta última, un periodista escribió:

Lo lamentable es que la exposición no está abierta al público. El doctor Carrillo Gil monta sus exposiciones por su cuenta sufragando todos los gastos y abre las puertas a sus amigos, pero no al público en general. No se puede exigir a un coleccionista particular, que bastante ha hecho con invertir una gran fortuna en comprar cuadros de artistas mexicanos, que mantenga una sala abierta constantemente y al público en general, porque ello significa un gasto elevado y constante.²⁰⁹

La *Sala Revolución* funcionó sólo entre 1963 y 1964, y tal vez algún año más; entre 1967 y 1968 se rentó para actividades relacionadas con la preparación de las olimpiadas.²¹⁰ Es poco probable que una vez concluido el evento internacional se haya reanudado la función de salón de exposiciones, ya que hacia fines de los años sesenta la salud del coleccionista se deterioró aún más. Ante la imposibilidad

de Carrillo Gil de efectuar nuevos montajes, difundirlos y proporcionar las visitas guiadas, este museo privado dejó de existir.

En 1966, con el cambio de funcionarios, se produjo el intento más serio de establecer un convenio entre el yucateco y las autoridades culturales. En esta ocasión, la iniciativa no surgió de Carrillo Gil, sino de Marte R. Gómez, quien en conversaciones con el jefe del Departamento de Turismo, Agustín Salvat, y poco después con el director del INBA, José Luis Martínez, para la venta de su propia colección al Estado, sugirió la idea de contactar también al yucateco e indagar acerca de su disposición para establecer una transacción similar. Tal iniciativa se inscribe dentro de una larga labor de promotoría cultural que, desde finales de los años cuarenta, se había encaminado hacia la fundación de un museo para la plástica moderna local.²¹¹ El reporte de dichas gestiones fue desalentador:

El doctor Carrillo Gil [...] principió diciéndome que las obras de pintura están subiendo de precio muy rápidamente [...] que los grandes de la pintura mexicana están siendo cada día mejor apreciados en el mundo. Me dijo que hubo un tiempo en que él pensó ofrecer sus telas con desprendimiento pero que “las injusticias que se han hecho con él” lo mueven a cambiar radicalmente de modo de pensar. Se refirió, según aclaró, a un pago por creo que 500 mil pesos que esperaba de un terreno que le quitaron cerca de Progreso, Yucatán [...] mientras esa espina siga clavada en su susceptibilidad, creo que va a ser difícil que lo olvide. Debo, sin embargo, aclarar que el doctor Carrillo Gil sabe que está enfermo [...] y quisiera dejar sus cosas arregladas antes de morir. El avalúo de su colección ha sido hecho [Carrillo Gil aseguró a Marte R. Gómez que] “de hacer una rebaja, de ninguna manera llegaría yo a una deducción tan generosa como la de 50% que usted se ha fijado”.²¹²

El interés de Marte R. Gómez estaba centrado primordialmente en las obras de Orozco, ya que quería hacer del MAM un espacio “consagrado a los grandes de nuestra pintura revolucionaria”.²¹³ Carrillo Gil, en cambio, pretendía incluir las otras series de su acervo y exhibirlas en un museo que debía crearse *ex profeso*. Así, da a conocer al ingeniero que su colección contenía alrededor de 152 objetos —entre 60 a 70 óleos, 48 grabados y el resto eran acuarelas y dibujos— todo esto valuado, en 1966, en 22 o 23 millones de pesos.²¹⁴

Las diferentes perspectivas que sobre el futuro de su patrimonio tenían ambos personajes, fue probablemente la razón del fracaso de

tales gestiones. En 1968 se concretó la transacción con Marte R. Gómez, una vez que el presidente de la República autorizó la negociación, en buena medida por las facilidades que el ingeniero había prometido al Estado.²¹⁵ La excepcionalidad de la oferta fue calificada por Inés Amor como “un caso de una generosidad mayor”,²¹⁶ ya que, en sentido estricto, no fue un donativo.

Carrillo Gil estaba convencido de que sus posesiones debían ser el fundamento sobre el cual debía constituirse el Museo de Arte Moderno de México, y así lo declaró en sucesivas ocasiones.²¹⁷ Su principal argumento era que ningún otro conjunto artístico de la época podría equipararse al suyo, mucho menos el fondo estatal. Bajo este razonamiento, desde años anteriores, le habían secundado algunos críticos de arte, entre ellos Antonio Rodríguez:

Después de esfuerzos inenarrables, y de gastos enormes, el Dr. Alvar Carrillo Gil logró reunir una colección de Orozco que debía llenar de vergüenza a Bellas Artes. En tanto que este departamento del gobierno posee unos tantos cuadros, muy pocos, el Dr. Carrillo Gil posee más de noventa, así como todas las litografías y grabados hechos por el maestro. Tenemos, así, colecciones valiosísimas que no se exhiben; libros de arte que podrían estar al alcance de los estudiosos y que no lo están; y un museo de arte moderno, que tanta falta hace a México, interrumpido casi al final de la construcción. ¿No sería justo que una obra destinada al pueblo de México contara con el apoyo de las autoridades? ¡Creemos bien que sí!²¹⁸

Otro elemento de coerción fue que en la concepción de Carrillo Gil y de muchos de sus contemporáneos el papel del Estado era garantizar el acceso colectivo al arte, en especial para aquellos que no habían tenido oportunidad de desarrollar un gusto estético; gracias a este consenso, el coleccionista pudo ejercer cierta presión sobre los funcionarios estatales y finalmente persuadirlos de negociar.

Como he reiterado, la colección Carrillo Gil también compensó la inexistencia de un programa de adquisición sistemática de arte mexicano por parte de las autoridades, lo que hizo indispensable sus préstamos temporales para las exposiciones oficiales; más aún, el que la mayoría de los otros colectores no se hayan educado como *connaisseurs* y no hayan depurado de manera rigurosa sus acopios, contribuyó a un mayor prestigio del yucateco.²¹⁹ A ningún otro contemporáneo se le atribuyó el *buen ojo* y *buen gusto* del doctor Carrillo Gil.

De esta forma, él tenía fuertes argumentos, dada la excelente fortuna crítica de la que sus selecciones gozaron; hay que tomar en cuenta que eran objetos de alto valor estético y educativo que temporalmente se encontraban fuera del mercado, pero en peligro latente de regresar a él. En buena parte ésta es la coacción que ejerce sobre el Estado, para que movilice todo su aparato burocrático a fin de incorporar un conjunto que sus instituciones no generaron.²²⁰

Las carencias en el acervo permanente del Museo de Arte Moderno fueron admitidas en 1971 por la directora fundadora del recinto, Carmen Marín de Barreda, quien declaró que aún “no están representados todos los artistas contemporáneos de nuestro país” y destacó entre las ausencias trabajos de José Clemente Orozco. Ella misma reconoció que la estrategia seguida por sus superiores burocráticos había impedido la consolidación de una compilación propia:

Es de lamentar que se haya perdido la oportunidad de adquirir la magnífica colección del doctor Alvar Carrillo Gil, la cual fue ofrecida a un precio muy razonable.²²¹

Ya he señalado que entregar sus posesiones al museo instalado en Chapultepec y renunciar a la creación del suyo en San Ángel no había sido la aspiración máxima del yucateco. No obstante, las difíciles circunstancias que vivía a inicios de los años setenta me convencen de que, ya por esas fechas, su posición se había flexibilizado de manera notable. Así, después de varios años de pronunciamientos públicos a través de la publicación de artículos, escritos principalmente por algunos artistas, críticos de arte y demás miembros del circuito cultural, no quedó más remedio a Carrillo Gil que aceptar que la campaña para convencer a las autoridades de aceptar sus exigencias había fracasado.²²²

Ante esto, es posible que el doctor haya llegado a la conclusión de que la única opción viable era disolver su colección: vender la mayor parte de los conjuntos y conservar sólo una mínima parte. Por supuesto, si en esos años hubiera contemplado la transferencia, sin ningún tipo de compensación económica, o el retiro definitivo de sus reclamos por adeudos añejos —que implicaban la denuncia de negocios turbios en los ámbitos federal y regional— tal vez otra hubiera sido la respuesta gubernamental.

Fue en esta coyuntura que Carrillo Gil hizo pública la noticia —vía una entrevista con Raquel Tibol— de que en un lapso relativamente corto de tiempo desintegraría sus colecciones.²²³ Es probable que sólo haya sido una decisión momentánea, típica de su carácter; también pudo haber sido una tentativa más para, valiéndose de un método de presión más radical, reclamar a los funcionarios estatales un acuerdo definitivo. Si ésta fue la intención del yucateco, Tibol colaboró con entusiasmo ya que puso el significativo título de “Se dispersa la colección Carrillo Gil” a su artículo.²²⁴ Ciertamente, la crítica de arte estaba persuadida de la pertinencia de que el gobierno federal se agenciara la colección.

Sin posibilidades de evaluar la resonancia que esta noticia tuvo en el medio cultural mexicano, es evidente que durante el sexenio de Díaz Ordaz no obtuvo resultados favorables en la única oportunidad en que se intentó negociar.²²⁵ En otra entrevista, Carrillo Gil resumió la situación de la siguiente manera:

Traté de hacer aquí en México un museo nacional con obras de la colección que formé hace tiempo, en el edificio de Av. Revolución. Los arquitectos [...] hicieron primero un estudio para hacer un museo adecuado a la colección que iba a ser donada a la nación. Esperé con la arquitectura del museo lista cinco años [...] hasta que fastidiado por la situación, arreglé que se terminara el edificio dedicándolo a objetos distintos a los pensados. Esto no es nuevo. Siempre ha habido dificultades para que una persona pueda dar algo.²²⁶

No le faltaba razón a Carrillo Gil, las políticas culturales diseñadas por el Estado mexicano —que no habían destinado presupuesto para adquirir arte contemporáneo— no contemplaban mecanismos efectivos para la recepción de colecciones privadas, menos aún cuando era una combinación de donación-venta. Ante esta grave deficiencia y por la magnitud del caso, sólo el ejecutivo federal tenía la facultad de decidir.

Cuando en 1970 Luis Echeverría llegó a la Presidencia de la República, se presentó la coyuntura apropiada para revivir el proyecto de museo del doctor Carrillo Gil, para quien la vida se extinguía. La historiadora del arte Christine Frérot atribuye a este periodo las modificaciones en las políticas estatales en cuanto a la compra de piezas artísticas:

El Estado, como ya señalamos, no tiene una política de compra definida en lo que concierne a la adquisición de obras de caballete, no obstante, durante el sexenio de Luis Echeverría se entendió un importante esfuerzo por remediar esa carencia.²²⁷

Para documentar esto, cita la compra de un lote de fotografías de Álvarez Bravo, otra de grabados de Posada, además de la colección Carrillo Gil, como indicadores de que “el sexenio de Echeverría es la excepción en lo que concierne al número de obras adquiridas por el gobierno”. La clasificación que la citada autora otorga a este periodo presidencial, “nacionalismo renovado”, indica que el interés por adquirir la colección del yucateco estaba basado en que una buena cantidad de piezas eran consideradas “obras maestras” del arte mexicano.²²⁸

Más aún, como Siqueiros había establecido con Echeverría algún tipo de relación personal previa —probablemente porque desde la Secretaría de Gobernación éste dio seguimiento a la solicitud de indulto presidencial del pintor y su excarcelamiento— el pintor fungió como enlace entre los representantes del gobierno y los Carrillo Gil, ya que compartía con su amigo yucateco la inquietud por el futuro de la colección. Una vez realizadas las gestiones iniciales, el artista se mantuvo al margen, de modo que los términos del acuerdo final fueron producto de las decisiones y negociaciones entre los directamente interesados.²²⁹ La intermediación de Siqueiros está documentada a través del borrador de una carta que Angélica Arenal, a nombre de su esposo, dirigiera al presidente;²³⁰ asimismo, la señora Carmen Tejero en declaraciones posteriores confirmó dicha participación:

Siqueiros fue el más empeñado para que estas obras se dieran a conocer al público, no quería que estuvieran guardadas, él influyó para que de la presidencia vinieran a hablar con nosotros.²³¹

No ocurre lo mismo con la supuesta colaboración de Fernando Gamboa en las fases preliminares de las negociaciones, y que la familia Carrillo Gil niega;²³² no obstante, según el propio testimonio del museógrafo, fue él quien realizó el ofrecimiento a los funcionarios en turno:

Dos años antes de la muerte del doctor, cuando comenzaba a sentirse enfermo, decidió tomar una medida drástica, la cual dio pie para que hiciéramos una nueva proposición. Él pensó que no quedaba otro remedio más que vender, aunque fuera simbólicamente, las obras. Estando con él en su casa [...] me ofrecí para hablar con el Secretario de Educación, quien me distinguía con su amistad y confianza, para plantearle la propuesta, categóricamente, a partir del avalúo total de las obras que era de treinta millones de pesos. Bravo Ahuja me dijo: “adelante, sólo espere a que yo hable con el presidente”. Y así se hizo.²³³

Independientemente de cuántos personajes intervinieron y en qué parte del proceso lo hicieron,²³⁴ el hecho es que, con la venia presidencial, se llevaron a cabo las gestiones necesarias para concretar la entrega de la colección Carrillo Gil al Estado.²³⁵ Tomando como base un inventario previo, elaborado por el propio coleccionista, Gamboa preparó un listado final y realizó el avalúo; la enfermedad del yucateco no le impidió participar de manera activa en la selección de las piezas que se entregarían y se siguió la estructura que, desde años atrás, él mismo había configurado.²³⁶

De esta forma, diversas series de la colección de pintura de caballete se vendieron y algunas piezas, en especial de gráfica, se cedieron; pero un cierto porcentaje no se incluyó en las negociaciones. Según Tibol:

Algunos orozcos, algunos riveras, algunos siqueiros, todos los braques (que son como doscientas piezas de su mejor obra gráfica), quedarán en manos de la familia del doctor, con opción por parte del Estado mexicano de ser el comprador preferente en caso de que se decida la venta de lo que no entró en la primera partida.²³⁷

Sobre dicha cláusula no tengo información; no se incluyó en los documentos oficiales. Además, puesto que en el ofrecimiento se incorporó el edificio que Carrillo Gil había construido para ser la sede de su colección, lo que estaba en juego era la fundación de un museo de arte. Incluso, se solicitó que en el naciente recinto se perpetuara el reconocimiento al forjador de dicho acervo. Al respecto, Gamboa escribió que:

Él [Carrillo Gil] pensó que no quedaba otro remedio más que vender, aunque fuera simbólicamente, las obras porque no podía dejar desamparadas a su esposa Carmen y a su hija Gabriela. Esto me pareció razonable, pero le sugerí que

al negociar la venta, que era un auténtico regalo, tenía derecho a que el museo llevara su nombre y el de su esposa. Se mostró muy escéptico pensando que no tendríamos éxito y menos que el gobierno aceptara esa condición.²³⁸

Al vender, y no donar, Carrillo Gil aplicó la misma estrategia que otros coleccionistas mexicanos contemporáneos, en parte con el objetivo de garantizar que sus preciados tesoros no desaparecieran subrepticamente.²³⁹ En cuanto al nombre del nuevo recinto, su recelo obedecía a que en México ésta era una petición prácticamente inédita.²⁴⁰ No obstante, esta demanda también se ganó, dando origen al Museo Contemporáneo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, lo que garantizó que la liga entre el yucateco y sus otrora posesiones no se rompiera. A través de este monumento consagratorio se perpetuó su memoria.

El que en esta ocasión las negociaciones hayan tenido éxito se debe en buena parte a que el doctor aceptó condiciones económicas que seis años antes había rechazado, seguramente presionado por el progresivo deterioro de su salud; por la premura de las autoridades federales que deseaban anunciar la compra en el siguiente informe presidencial;²⁴¹ y por los rumores que, desde finales de los años sesenta, se propagaban acerca de la preparación de la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, y su corrección, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.²⁴²

En el ambiente circulaba una cierta amenaza, nunca tácita, que Carrillo Gil percibió y por la cual prefirió negociar aunque en condiciones poco favorables. No fue una advertencia abierta sino un clima de incertidumbre y temor el que predominó en la atmósfera cultural. Sobre esto declaró Inés Amor:

Debido a las nuevas leyes sobre el patrimonio cultural, la actitud de muchos de los más importantes coleccionistas ha sido de verdadero pánico. Algunos, como Jacques Gelman, se percataron de la situación antes de que se promulgara la ley del 16 de diciembre de 1970. Ya había sacado sus obras de artistas franceses: Rouault, Modigliani, Bonnard, Vuillard, Braque, Matisse, etcétera, a Nueva York, conservando en México únicamente las obras de pintores mexicanos.²⁴³

Tanto la desconfianza hacia los funcionarios como hacia la continuidad de las políticas culturales internas, impidió que, por ejemplo,

Gelman optara también por no entregar sus piezas de arte mexicano a algún recinto público nacional.

En cuanto a Carrillo Gil, el precio pactado fue de menos de 50% del consignado en el avalúo, tanto para el inmueble como para los objetos de arte.²⁴⁴ Hay que recordar que en 1966, cuando el coleccionista aún tenía la esperanza de consumir una transacción más equitativa en términos financieros, con franqueza había advertido a Marte R. Gómez que no accedería a un descuento cercano a 50% del valor comercial de su acervo; después de años de resistencia y de manera forzada, acabó aceptando en 1972 un porcentaje mucho menor a lo que Marte R. Gómez había negociado para su colección, él sí de manera voluntaria.²⁴⁵ La batalla por obtener precios justos para la transferencia de su colección al Estado, concluyó en derrota.

El decreto presidencial se emitió el 25 de mayo y en agosto del mismo año, 1972, se adquirieron las series fundamentales de la colección —obras de Orozco,²⁴⁶ Rivera,²⁴⁷ Siqueiros,²⁴⁸ Paalen²⁴⁹ y Gerzso²⁵⁰— y el edificio de Avenida Revolución, bajo el mismo convenio legal. En ese acuerdo se consignó la cesión de la biblioteca,²⁵¹ de un conjunto de estampa japonesa,²⁵² y de dibujos de Luis Nishizawa.²⁵³ Tanto las piezas vendidas como las conferidas quedaron sujetas a las mismas condiciones: su indivisibilidad y su exhibición permanente.²⁵⁴ Casi un año después, en julio de 1973, Carrillo Gil efectuó una nueva donación de ocho piezas de Orozco: dos importantes acuarelas y seis dibujos.²⁵⁵ La esposa del coleccionista afirmó que otro acuerdo fue que en una de las salas del MACG se destinaría un espacio para la exhibición de los trabajos pictóricos del doctor Carrillo Gil.²⁵⁶

De manera evidente, el porcentaje mayor de piezas legadas y vendidas por el yucateco consistió en plástica mexicana; en cuanto al arte internacional, la tendencia fue entregar sólo las numerosas reproducciones de creadores del siglo XX como Klee, Kandinsky, Villon, Rouault, Picasso y otros, entre las que se incluyeron ciertas obras gráficas, pero el grueso de los conjuntos de originales de artistas extranjeros, específicamente toda la gráfica de Braque y los óleos de Murata, no se transfirieron al MACG. Esto obedece a que el interés principal, tanto por parte de las autoridades como de Carrillo Gil, era poner a buen resguardo las series mexicanas en tanto *patrimonio nacional*, que eran al mismo tiempo lo más reconocido y deseado.

También el aspecto económico debió influir, ya que las piezas de arte moderno europeo, aún tratándose de gráfica, se cotizaban a precios tan altos que el exiguo presupuesto destinado a esta transacción en concreto, y las partidas monetarias regulares de las instituciones culturales, estaban imposibilitadas para cubrir.

De igual manera, la decisión de mantener estas obras en poder de la familia se debió al deseo de Carrillo Gil de asegurar el sostén económico de sus descendientes. Es un hecho que, con tal acuerdo, el Estado perdió una excelente oportunidad de allegarse de un buen lote y persistió en nuestro país la escasez de colecciones públicas de arte internacional,²⁵⁷ carencia que se hacía notar en la prensa de la época como consecuencia de uno más de los descuidos estatales.

A pesar de los déficit pecuniarios de la negociación, Carrillo Gil consiguió finalmente una buena parte de sus propósitos: que la médula de su colección se mantuviera unida y respaldada por una institución estatal que garantizara su exhibición de manera permanente, ya que estaba convencido de que la mejor salvaguarda que podrían tener sus acopios artísticos era a través de un museo público.²⁵⁸ Con este acto, quedaba atrás el peligro, siempre factible, de la dispersión y venta de los objetos en caso de mantenerse como propiedad privada; así, en palabras del historiador del arte Krzysztof Pomian: “la institucionalización proporciona protección”.²⁵⁹

El traspaso de un conjunto selecto de la colección a un museo estatal, en el México de mediados de siglo XX, significó su salida irreversible del estado mercantil.²⁶⁰ Sin embargo, el recinto fundado no adquiriría el estatus de museo nacional ni sería equivalente al Museo de Arte Moderno, como el coleccionista había pretendido.²⁶¹

Pocos meses después de la transferencia de la colección,²⁶² Gamboa, quien por ese tiempo se desempeñaba como director del Museo de Arte Moderno, la montó como exposición temporal en dicho espacio, dado que las obras de reacondicionamiento de la sede del MACG tardarían en concluir.²⁶³ Con este acto público concluyó formalmente su proceso de institucionalización.²⁶⁴ Para el doctor Carrillo Gil la presentación en el MAM, el 25 de octubre de 1972, fue la consumación de sus objetivos: por primera vez puedo ver juntas y ya como propiedad del Estado, casi todas las series más importantes que recopiló;

este evento también significó su despedida del ámbito artístico mexicano,²⁶⁵ y no sólo como coleccionista.²⁶⁶

Después de varios meses en que se mostró prácticamente todo lo traspasado, un conjunto selecto itineró por recintos públicos de dos ciudades soviéticas, el Museo Pushkin de Moscú y la Hermitage de Leningrado; y en el museo Hyatt de la ciudad norteamericana de Atlanta.²⁶⁷ En estas exposiciones, México se presentaba de manera triunfal en el exterior,²⁶⁸ primordialmente a través de los conjuntos de arte moderno; así, ya como propiedad nacional, la colección Carrillo Gil continuó desempeñando su estratégico rol en la campaña de construcción de una imagen moderna de nuestro país.

Finalmente, el Museo Contemporáneo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil fue inaugurado el 30 de agosto de 1974 por el presidente Luis Echeverría y con la presencia de la familia donataria; Gamboa se ocupó de la museografía, instalando tanto las obras como la biblioteca.

Carrillo Gil, quien no pudo asistir a la ceremonia por su deteriorado estado de salud, murió poco después; en el vestíbulo del MACG se le “rindieron honores de cuerpo presente”,²⁶⁹ correspondiendo a Fernando Gamboa, quien fungía como director honorario,²⁷⁰ formular la oración fúnebre.²⁷¹

Con el nacimiento de este recinto, que el yucateco esperaba se mantuviera público y eterno, consideró haber preservado la identidad de su acervo, evitando su fragmentación y dispersión. Si todo marchaba bien, este espacio de exhibición sería una especie de homenaje permanente a él; para garantizarlo, sus familiares directos recibieron la comisión de mantenerse vigilantes y denunciar cualquier desviación del proyecto original.²⁷²

Por otra parte, a pesar de la creación del MACG, la tendencia de las políticas estatales no se modificó en lo esencial, ya que los museos de arte permanecieron prácticamente, hasta finalizar el siglo XX, sin presupuesto para acrecentar sus acervos. Tampoco se implementaron los mecanismos para prevenir la recepción de donaciones privadas; siguió dependiendo de la voluntad de los hombres en el poder.²⁷³

No sólo no se generó una tradición sino que ni siquiera se presentó por varias décadas un evento similar, al menos no en cuanto a la generación de nuevos espacios para la custodia y exhibición de

otrora colecciones privadas. Donaciones aisladas que se integran a conjuntos preexistentes han seguido ocurriendo. Así, no sólo por la excelente fortuna crítica del acervo convertido en propiedad estatal, el caso Carrillo Gil, es una excepción. El coleccionista yucateco consiguió la distinción que anhelaba también en este sentido.

Recepción de la donación-venta

La mayoría de lo publicado en la prensa nacional sobre la institucionalización de la colección Carrillo Gil fueron notas escritas con base en el discurso oficial emitido desde las conferencias y boletines de prensa; por ello, se circunscribieron a anunciar la transacción entre el Estado y los esposos Carrillo Gil, prácticamente sin emitir juicios de opinión y concretándose a citar el decreto presidencial.²⁷⁴ Lo que se subrayó fue la importancia de los artistas incluidos dentro del conjunto recién adquirido, por lo que en especial se reseñaron las obras más sobresalientes de los llamados “tres grandes”;²⁷⁵ en consecuencia, los títulos de dichos artículos, con escasa variación, eran del tipo de “Los grandes de la pintura mexicana por un peso”, en alusión al costo del acceso al museo.²⁷⁶

Al transcribir la versión oficial en tales publicaciones —si bien se calificó de “colección de excepcional importancia para la cultura mexicana”²⁷⁷ y se destacaron sus atributos²⁷⁸ tanto como la trascendencia de su conversión en acervo estatal—²⁷⁹ el común denominador fue el enfático agradecimiento y reiterada adulación a la figura presidencial, a quien se le adjudicó el mérito por la negociación realizada; esto tanto por parte de los reporteros comisionados para la redacción de la noticia, como por los variopintos personajes entrevistados al respecto.

Por la larga tradición del presidencialismo, como uno de los rangos que caracterizan al sistema político mexicano del siglo XX,²⁸⁰ no extrañan actos o declaraciones de los miembros de la burocracia cultural²⁸¹ como la siguiente:

La colección Carrillo Gil, valiosa artísticamente y de suma importancia nacional [fue] adquirida por el gobierno mexicano en cumplimiento de los ideales de cultura que lo animan con fervor y que son caros al presidente Luis Echeverría Álvarez.²⁸²

Éstas son palabras del entonces Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja; pero aún entre personalidades no gubernamentales se emitían opiniones semejantes. Por ejemplo: “Ésta es una muestra más del apoyo a la cultura del actual gobierno”;²⁸³ afirmación del artista Jorge González Camarena.

La unilateralidad de tal reconocimiento es visible cuando incluso Siqueiros, la noche de la inauguración de la exposición en el MAM, hizo declaraciones a la prensa en donde ensalzaba la valía del acervo, pero el objeto de su gratitud fue el alto funcionario, no el coleccionista.²⁸⁴

En nombre de los demás expositores²⁸⁵ —los muertos y los vivos— felicito hoy y doy las gracias al gobierno por haber hecho ese Museo de Arte Moderno mexicano donde figurará la colección del doctor Alvar Carrillo Gil, que abarca, en mi concepto, más de sesenta años, y que es la más importante colección reunida por un particular mexicano.²⁸⁶

En ninguno de los textos consultados, publicados entre 1972 y 1974, se hizo referencia a la petición del yucateco de que el museo llevara su nombre. Por tanto, no se tienen noticias acerca de la manera en que dicha pretensión se recibió en el ambiente cultural mexicano. Así, es pertinente recordar que uno de los rasgos que Inés Amor adjudicó a los consumidores de arte, es lo que ella denominó “una vanidad exagerada”.²⁸⁷

Por supuesto, reducir la cuestión a sólo un instrumento para satisfacer el ego de un colector, en el caso Carrillo Gil equivaldría a la simplificación de una problemática compleja. Es cierto que parte de lo que está en juego es la aspiración de reconocimiento y prestigio, ya que perpetuar su nombre en su selección de arte es una manera de que ésta continúe atestigüando su “buen gusto” como coleccionista.²⁸⁸

El sistemático silencio en cuanto a los significados simbólicos y fácticos de que un coleccionista privado tomara la decisión de entregar a instituciones culturales sus posesiones artísticas a precios notablemente menores a los prevalecientes en el mercado del arte, indica que muchos integrantes del ámbito artístico mexicano no lo consideraron un acto de filantropía, ya que había vendido el conjunto más reconocido y porque las cesiones se circunscribieron a piezas de menor trascendencia.

Es probable que la negativa de Carrillo Gil, que fue definitiva, en cuanto a la idea de donar, y su documentada resistencia a la reducción sustancial de los precios en que ofertaba sus posesiones al Estado, hayan contribuido a dañar su imagen pública, concretamente en lo referente a la recepción del acuerdo final. Pomian afirma que cuanto más grande es el legado, mayor será el reconocimiento al donante.²⁸⁹

Tal vez la venta de sus propiedades explique, aunque sólo en parte, la marginal atención que recibió Carrillo Gil en la prensa mexicana al anunciar la transacción, dedicándole algunas líneas para ponderar su papel como formador del acervo.²⁹⁰ Así, una perseverante inversión que se prolongó por cerca de tres décadas, no fue coronada por el reconocimiento público por múltiples razones, entre las que posiblemente se encuentren las decisiones económicas que el yucateco tomó durante la transición de su acervo de privado a público; si hubiera donado, hubiera resultado más difícil escatimársele el reconocimiento.²⁹¹

Es probable también que la infraestructura publicitaria del Estado haya capitalizado de la misma manera el suceso, a pesar de que se tratara de una donación.²⁹² Además, no se debe perder de vista que el escaso interés en el perfil del coleccionista durante el proceso de institucionalización de su patrimonio y la inauguración del museo que lleva su nombre, sólo es la continuación de una tendencia visible desde décadas atrás.

Tampoco fue novedosa la estrategia empleada por Carrillo Gil para institucionalizar su colección ya que, a decir de Inés Amor, la venta al Estado era un rasgo común entre los particulares que se decidían a desprenderse de sus posesiones artísticas. Una de las razones de ello era una limitada filantropía²⁹³ o, en otros términos, cierto desinterés y escaso compromiso con el desarrollo artístico de este país, aunque otra motivación —más que válida— fue la necesidad de salvaguardar sus legados:

¿Cuál es la razón por la que los coleccionistas mexicanos no ceden sus colecciones? Me temo que es por desconfianza. Creo que la mayor parte de ellos piensa que el porvenir de una colección donada es más que dudoso; puede correr el riesgo de ser desintegrada merced a abusos del poder político y acabar en propiedad de los altos dirigentes en función. El vender, por lo contrario, aunque sea en sumas ínfimas, asegura cierto control, ya que necesariamente las obras quedan catalogadas y numeradas en inventarios.²⁹⁴

Así, esta medida fungió como escudo de protección contra la sistemática arbitrariedad de la alta burocracia, frente a la cual los particulares se sabían impotentes; no obstante, en el discurso lo que predominó fue la tendencia a otorgar el reconocimiento a los funcionarios públicos, al mismo tiempo que éste se escatimaba a los coleccionistas privados. Esto obedeció, en parte, al consenso que existía en la época en cuanto a que correspondía al Estado controlar todos los aspectos del arte y la cultura nacionales,²⁹⁵ por lo que la intervención privada, en la práctica, se señalaba como una intromisión ilegítima, injustificada e innecesaria.²⁹⁶

El problema estriba principalmente en que, en cuanto a políticas culturales, el sistema posrevolucionario tenía una falla estructural: el Estado-arquitecto se interesaba por fortalecer la producción artística, pero poco se ocupó de su distribución, resguardo y consumo. Por ello, ni la SEP ni el INBA contaron con presupuesto suficiente para formar colecciones representativas de arte moderno y contemporáneo; más aún, la parte medular de sus recursos se destinó prioritariamente a la organización de magnas exposiciones temporales, nacionales e internacionales, ante las cuales los exiguos fondos públicos debían complementarse con obras de colecciones privadas. Hacia finales de los años cincuenta, las mismas autoridades reconocieron que:

Por limitaciones de presupuesto y la menguada asignación económica que se formulan en el presupuesto federal y del propio INBA [...] ni resulta posible adquirir no se diga ya el volumen íntegro, ni siquiera un caudal considerable de las creaciones mejores de nuestros más connotados creadores de arte.²⁹⁷

Fue así que algunos particulares, en este caso Carrillo Gil, ocuparon el vacío dejado por el Estado, en especial en el aspecto del acopio artístico.

Los coleccionistas se beneficiaron por la sacralización que los museos otorgaron a las piezas que exhibían y que se transmitía a sus poseedores, lo que elevó las cotizaciones de sus objetos;²⁹⁸ los directivos de los museos, conscientes de ello, aprovecharon para paliar aunque fuera temporalmente las carencias crónicas de sus posesiones y ofrecieron muestras y retrospectivas gracias a la inclusión de piezas emblemáticas que documentaban de manera eficaz el desarrollo artísti-

tico nacional. Se impuso la necesidad de emprender negociaciones para cada caso, aunque se evitó la creación de una legislación general.

Esto sucedió a pesar del recelo de múltiples agentes culturales que pugnaron por la preservación de una injerencia gubernamental absoluta en materia artística, la no intervención privada en asuntos considerados de interés público, y la separación del arte y la cultura de aspectos financieros, por lo que no consideraron lícito permitir el contacto con los intereses económicos de particulares. En parte por esto se restringieron los ámbitos de influencia e intervención de los coleccionistas privados. Hubo cierta coherencia: si bien el Estado no fomentó el coleccionismo privado, y sólo pidió en préstamo temporal las piezas, tampoco solicitó donaciones ni buscó complementar el presupuesto cultural a través de recursos provenientes de la iniciativa privada.

Igualmente, entre los hombres de negocios prevaleció el desinterés hacia el coleccionismo de arte tanto como la suspicacia y los temores hacia la entrega, vía donación, de piezas aisladas o conjuntos artísticos completos, a pesar de las posibles ventajas, entre ellas, el prestigio y la distinción social.²⁹⁹

Por estos prejuicios mutuos se han perdido numerosas colecciones que pudieron haber ingresado al patrimonio nacional.³⁰⁰ Más aún, escasas han sido las fundaciones privadas que se constituyeron alrededor de un acervo específico para garantizar su exhibición pública, sin intervención estatal.³⁰¹ Y es que el destino natural de las colecciones son los museos; la institucionalización garantiza su continuidad, su alejamiento permanente del mercado del arte, con lo que se evita su dispersión y, si se trata de un recinto que lleve su nombre, se convierte en un monumento permanente a la memoria de su creador.³⁰²

NOTAS

¹ Es desafortunado que no existan aún estudios especializados sobre la historia del coleccionismo de arte a lo largo del siglo XIX; como en cualquier otro periodo de la historia artística de nuestro país, es una tarea pendiente. Por esta razón, me ha sido difícil enlazar las características del coleccionismo privado del siglo XIX que se continuaron en el XX. Podemos encontrar un listado de coleccionistas de arte decimonónico, tanto europeo como mexicano, con breves reflexiones sobre el mercado del arte de principios del siglo XX, en Manuel F. Álvarez, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*.

- ² Tal vez por falta de espacios adecuados algunas instituciones organizaban montajes en recintos privados. Por ejemplo, en 1918, la Universidad Nacional gestionó una exposición retrospectiva en la Casa de los Azulejos (Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, p. 86).
- ³ Un registro documentado de tales eventos puede verse en *ibid.*, pp. 70, 82, 91, 98-99 y 106.
- ⁴ La galería de Frances Toor estaba ubicada en la calle de Madero núm. 27-110 y se sabe que algunas exposiciones relevantes, preferentemente colectivas, se realizaron en Madero núm. 55 y 66; todos eran locales alquilados para realizar exhibiciones de muy corta duración (véanse los catálogos de las exposiciones *María Izquierdo*, p. 296; y Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico*, p. 99).
- ⁵ En 1915 y 1916, Francisco Gamoneda, propietario de la librería *Biblos*, convocó a los creadores a elaborar lo que serían portadas de libros; en 1916, el periódico *El Demócrata* organizó cuatro exposiciones individuales; en 1918, a la muerte de Saturnino Herrán, *Revista de Revistas* convocó a un concurso y exhibió los dibujos enviados (*María Izquierdo, op. cit.*, pp. 41, 46, 52 y 82).
- ⁶ En 1918 se registró una exposición en un recinto que llevaba el nombre de Galería David Block; otras se realizaron en la Casa Pellandini, en el Círculo Zacatecano de México y en el *Cercle Français* (*ibid.*, pp. 81, 91 y 107).
- ⁷ Además de las ventas de piezas trabajadas de manera libre, algunos pintores recibían encargos, en especial, retratos de los políticos de la época (*ibid.*, pp. 66 y 95).
- ⁸ La *marchande* Inés Amor escribió acerca de Misrachi: “Alberto era un hombre extremadamente dotado para percibir las cosas buenas y a la vez era un genio para las finanzas; excelentísimo amigo, generoso a más no poder” (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 22). De Misrachi se conocen muchos menos datos debido a que, a diferencia de Inés Amor, no dictó sus memorias y, a la fecha, prácticamente no existen estudios sobre su radio de acción y la trascendencia de sus transacciones en arte. Sobre su sobrino, del mismo nombre y también galerista, se han publicado dos libros donde, de forma indirecta, se consigna alguna información acerca de Alberto “grande” (véanse Luis Geller, *Alberto J. Misrachi. El galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México*; y *Diez pintores mexicanos y Alberto Misrachi*).
- ⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 236.
- ¹⁰ Claude Fell resumió la polémica por el muralismo afirmando que la crítica no estaba preparada para entender la nueva pintura y su rechazo era en buena parte una cuestión de gusto. Eso explica, de alguna manera, que se dañaran los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros en 1924 (Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, pp. 427, 430 y 433).
- ¹¹ Si bien la burguesía mexicana de la primera mitad del siglo XX no aceptó el arte de su época, hubo quienes sí: “Los norteamericanos que venían a la Ciudad de México estaban mucho más capacitados para gustar de la pintura moderna. Nos llevaban varias décadas en esto” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 22).
- ¹² Sobre los gustos legítimos de las clases dominantes véase Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, pp. 13 y 17.
- ¹³ Todas aquellas cosas que poseen un valor de cambio son mercancías (Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 112).

- ¹⁴ “La demanda es un impulso socialmente regulado y generado, y no un artefacto de los caprichos o las necesidades individuales” (Appadurai, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, pp. 47 y 50).
- ¹⁵ Inés Amor explica: “A principios de siglo, la gente que podía comprar iba a Europa y se traía cuadros *pompié* [...] el caramelo hecho pintura, atardeceres color melón con patos volando, o un *policeman* que detiene el tránsito para que una niña *Her Majesty* —título de la obra— cruce la calle, y cosas por el estilo. Era la época en que imperaban los bustos coloreados de la *Beatrice* de Dante, y malas reproducciones de la *Venus* y del *Rapto de las Sabinas* a las que las señoras les tejían chambritas para cubrir sus impudibundeces” (Haro, “Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana”).
- ¹⁶ Para este tema véase Garduño, “La mirada de un anticuario”, pp. 15-56.
- ¹⁷ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura: 1928*, pp. 78, 81 y 82.
- ¹⁸ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 25 y 26.
- ¹⁹ Esto ya era conocido desde esa época. Al respecto escribió Salvador Novo: “La Galería de Arte Mexicano que cuida Inés Amor [...] es la agencia más eficaz de ventas norteamericanas de los ya caros pintores nuevos de México” (*Nueva grandeza mexicana*, p. 50).
- ²⁰ *Ibid*, p. 247. Fausto Ramírez afirma que existen múltiples factores que explican el interés en Estados Unidos por el arte mexicano durante la segunda década del siglo XX, entre ellos destaca el hecho de que la escuela pictórica regionalista de ese país, que pasó por una fase de cercanía con la izquierda política, presentaba algunas coincidencias con lo que se producía en México.
- ²¹ La identificación del régimen posrevolucionario durante sus primeros años, con la supuesta Escuela Mexicana de Pintura, no fue suficiente para ampliar rápidamente su consumo entre una burguesía que prefería otro tipo de arte, hubo cierta resistencia y un lento proceso de aceptación. Se trata de un fenómeno conocido, según explicó Appadurai: “En ciertos periodos, el flujo de bienes lujosos muestra una poderosa tensión entre estas dos fuerzas [la moda y los gustos tradicionales]. Por ejemplo [...] las primeras décadas de contacto colonial, casi en todas partes, muestran también esta tensión entre las modas nuevas y las regulaciones suntuarias existentes. En estos contextos, la moda es el impulso para imitar a los nuevos poderes, y este impulso se integra con frecuencia, para bien y para mal, con los imperativos suntuarios tradicionales” (Appadurai, *op. cit.*, p. 57).
- ²² Salvador Novo reseña una conversación con el escritor peruano Luis Alberto Sánchez sobre el impacto de las políticas culturales de su época en el campo literario: “Va comunicándome [...] su sospecha de que el Estado mecenas, que es habitual en la América Latina, aunque parezca privativo de México, sea inconveniente para una producción literaria que así se ve forzada a la propaganda” (*La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 144).
- ²³ Es una imposición paradójica: se supone que es una pintura para el pueblo pero los pintores se apoyan en el Estado para imponerla a la sociedad (Fell, *op. cit.*, pp. 402 y 428).
- ²⁴ La excepción fue el Salón de la Plástica Mexicana fundado tardíamente en 1949.
- ²⁵ Según un modelo explicado por Armando Torres Chibrás, ubica la participación del gobierno mexicano durante esta etapa dentro de lo que se conoce como Estado arquitecto: la intervención se hace de manera directa, para lo cual se crea un ministerio de cultura centralizado, poderoso, rico e independiente que distribuye los apoyos a los artistas. Considero que la adscripción a este paradigma es relativa, ya

que ni el INBA fue tan poderoso, ni gozó de abultados presu-puestos, ni muchos de sus directivos gozaron de libertad para tomar decisiones (Torres, “Políticas culturales”).

- ²⁶ Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, parte I. En 1953, Antonio Rodríguez denuncia que los murales de Carlos Mérida “se destinan a residencias aristocráticas de Cuernavaca, de Las Lomas, en la Reforma y para hoteles de lujo de Taxco, Tequesquitengo y Acapulco” (Castro, “Antonio Rodríguez hace apasionado balance de la pintura”).
- ²⁷ En los inicios del mercado moderno “todos eran cuadros que valían poquísimos dinero, rara vez pasaban de los mil pesos”, lo que se mantuvo de 1935 hasta 1950, fecha en que llegó el “mercantilismo”, definido por la señora Amor como “el afán de hacer fortuna con la pintura”, fenómeno que “se produce a partir de Tamayo” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 25, 103 y 104).
- ²⁸ Mercado primario: inaugural venta de una pieza del artista al primer coleccionista, sea vía un galerista o no. Mercado secundario: siguientes dueños de un objeto; allí por lo general ya interviene el galerista quien se encarga de colocar la obra nuevamente (Barrio-Garay, “Cultura S.A., consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte”, pp. 258-259).
- ²⁹ En 1949 un artista de la época constata la ausencia de las clases bajas en el mercado del arte, y lo justifica por sus elevadas cotizaciones: “El obrero y el artesano podrían tener en sus casas verdaderas obras maestras que ellos sabrían elegir —tal vez, con un sentido más vital que los potentados— el día que fuesen más baratas” (Leal, *El derecho de la cultura*, p. 144).
- ³⁰ El estudio de la historia de las galerías privadas en el México del siglo XX es una tarea pendiente, no obstante, existen algunos textos de índole testimonial, como la serie de entrevistas que Romero Keith publicó: *Tiempos de ruptura, Juan Martín y sus pinturas; Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano; y Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*.
- ³¹ Las obras de arte elaboradas bajo este contexto se pueden incluir dentro de la clasificación de Appadurai como mercancías por destino, esto es: “objetos dirigidos por sus productores principalmente al intercambio” (Appadurai, *op. cit.*, p. 32).
- ³² La GAM, “pese a su carácter privado, recibía un subsidio de la secretaría [SEP] para que promoviera el arte nacional en el extranjero, hecho perfectamente explicable si consideramos el gran peso promocional del Estado y el escaso desarrollo de instituciones difusoras de cultura de tipo museístico” (Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, *op. cit.*, parte I). Al respecto coincide Frérot: “Parece incluso que, a principios de los años cincuenta, la galería de Inés Amor recibió subsidios del INBA, del que representó, de alguna manera, el sector comercial” (*El mercado del arte en México, 1950-1976*, p. 66). Cabe destacar que estos dos autores no proporcionan las fuentes en que se basan.
- ³³ Siqueiros destacó el origen extranjero del capital invertido en arte mexicano (*No hay más ruta que la nuestra*, *op. cit.*, p. 87). La crítica de arte Aline B. Louchheim aseveró: “En los últimos años de la segunda década y en la tercera del siglo actual, los mexicanos vivieron más bien al margen del arte nativo y fueron norteamericanos los que adquirieron especímenes de ese arte en la galería especializada de Inés Amor. El Museo de Arte Moderno [de Nueva York] y el Instituto de Arte de Chicago se cuentan entre las instituciones que adquirieron ejemplares espléndidos”. Aunque el comentario está referido a la obra de Orozco, considero que se

puede aplicar en general para el arte mexicano de la época (Louchheim, “Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras”).

- ³⁴ “Esta visita [...] ocasionó fuentes de trabajo, no sólo para los presentes sino para todos en general, [...] e hizo posible las grandes exposiciones de arte mexicano en Filadelfia, en la Galería Dudenzing de Nueva York y en otras instituciones de menor importancia, que en un conjunto significaron un paso adelante en el conocimiento de la pintura contemporánea mexicana” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 113).
- ³⁵ La directora de la GAM tenía conciencia de su papel en México y se sabía una excelente *marchand* de arte: “Sin modestia falsa creo que sigo siendo la que mejor trabaja su galería” (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de enero de 1956. AGAM).
- ³⁶ Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), *op. cit.*, parte 1, p. 36. La historiadora del arte norteamericana Shifra M. Goldman explicó que: “El decenio comprendido entre 1940, año en que Lázaro Cárdenas concluyó su periodo presidencial, y 1950, puede considerarse como una etapa de transición tanto en el arte como en la política. Marcó el inicio de la declinación del muralismo y el arte público, y el principio de una era de pintura privada, de caballete” (Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, p. 29).
- ³⁷ En 1953, Antonio Rodríguez reprochaba esto a los muralistas: “El cochino burgués de ayer, se vuelve gente decente. Y la máxima aspiración de muchos artistas es pintarlo con amoros servilismo. El banquero y su familia comienzan a ocupar, en el dominio de la pintura, el sitio que otrora fue ocupado por Cristo, San José y la Virgen María, y que de 1921 a 1939 correspondió a la Santa Trinidad del obrero, el soldado y el campesino” (“Balance de la pintura”).
- ³⁸ Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. II, p. 314.
- ³⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 238. En una entrevista realizada en 1965, Inés Amor declaró: “Actualmente el comprador mexicano consume el cincuenta y hasta el setenta por ciento de la producción pictórica, pero fue surgiendo muy paulatinamente, muy tímidamente” (Haro, “Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana”).
- ⁴⁰ “Es difícil considerar el deseo por los bienes como algo insondable o independiente de la cultura, y la demanda como una respuesta natural y mecánica a la disponibilidad de bienes y al dinero para comprarlos” (Appadurai, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, *op. cit.*, p. 47).
- ⁴¹ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*.
- ⁴² “En 1946 comenzó el gran auge del coleccionismo en México [...] hoy en día creo que debe haber en México más de doscientos coleccionistas”. En otra sección de sus memorias, la galerista considera que fue entre 1948-1949 “que se despertó la conciencia aquí” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 238-239 y 225). Una breve revisión a los libros de contabilidad de la GAM, en especial del listado de las ventas correspondientes a 1946, podría confirmar la declaración de la señora Inés Amor, pero por tratarse de fuentes de carácter predominantemente financiero no me fue posible acceder a ellas, aunque es sabido que se conservan en el AGAM.
- ⁴³ Véase el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*.

- ⁴⁴ Leal afirma que: “El coleccionismo y la bibliomanía han llegado a ser un verdadero esnobismo entre los ricos, quienes encuentran así una nueva satisfacción a su insaciable instinto de poseer” (*op. cit.*, p. 135). A su vez, Siqueiros habla de una supuesta competencia artístico-comercial entre México y Francia por el mercado estadounidense y destaca las condiciones favorables que para nuestro país generó la Segunda Guerra Mundial; ubicó el inicio del *boom* en el mercado del arte local en el año de 1945 (*op. cit.*, pp. 48-49 y 88).
- ⁴⁵ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 247. “Se colecciona por un sentido de la belleza, por afán de posesión, por razones de acumular capital y por otros numerosos motivos, entre los cuales figuran también, y no en último lugar, la vanidad, la ambición, el prurito de destacar, y también el deseo de pavonearse a los ojos de los demás mediante el valor de los objetos coleccionados, y elevar de este modo el propio prestigio personal” (Frank Arnau, *El arte de falsificar el arte*).
- ⁴⁶ A principios de los años cincuenta el crítico Antonio Rodríguez resumió así la situación: “En Hollywood se establece un nuevo Santo Oficio que investiga las simpatías ideológicas de los artistas, Chaplin es expulsado de Estados Unidos por comunista; los esposos Rosenberg son electrocutados sin pruebas, en obediencia a un plan general de terror; y se establece el régimen de McCarthy. En Estados Unidos se llevan a efecto conferencias y congresos de directores de museos, jefes de galerías de arte y de críticos, para imponer el abstraccionismo” (*op. cit.*).
- ⁴⁷ Sobre los motivos de tan radical cambio en la evaluación de un tipo de pintura —que pasa por la pregunta de si la Escuela Mexicana de Pintura hace arte moderno o no— no voy a extenderme, ya que sobrepasan los objetivos específicos de este trabajo. Para este tema véanse Goldman, *op. cit.*; Rodríguez Prampolini, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*; Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno; Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1969*; Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas*, pp. 341-371; y Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*.
- ⁴⁸ Este no es un fenómeno exclusivo de la sociedad mexicana de esa época; en Francia fue hasta 1939 que empezaron las ventas sistemáticas de los artistas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX (*Diccionario Larousse de la pintura*, t. II, p. 1324).
- ⁴⁹ Por ejemplo, durante una exposición itinerante de Orozco, entre 1952 y 1953, una crítica escribió: “No existe mucho en los cuadros de Orozco que refleje una tendencia hacia la moderna pintura europea, excepto, quizá, en lo que toca a la exageración y la violencia del expresionismo alemán” (Adlow, “Exposición retrospectiva de Orozco en Boston y en Cambridge”; en el mismo sentido se publicó un artículo anónimo: “Exposición homenaje a la memoria de Orozco”).
- ⁵⁰ Paquette, “U. S. Perceptions of Art Both Mexican and Modern: The Collecting, Publishing, and Curatorial Activities of MacKinley Helm”, pp. 637-669. Para MacKinley Helm el arte moderno mexicano llegó a su madurez apenas en 1940 (véase el catálogo de la exposición *Modern Mexican Painters*).
- ⁵¹ Inés Amor considera que 1940 fue un año importante para la proyección del arte mexicano y que los beneficios generados a partir de dos exposiciones, una interna y otra externa, se prorrogaron por varios años. Tales eventos fueron la exposición surrealista organizada en la Ciudad de México por César Moro y Wolfgang Paalen: “Tuvimos la atención de todo el mundo puesta en México, cosa que considero capital. Pronto vinieron de visita Gordon Onslow Ford, Kurt Seligman y Robert Motherwell, que vino con Roberto Matta, así como muchos

- otros artistas. Yo me imagino que éste fue el inicio de un interés internacional por las actividades artísticas de México”; y la exposición externa *Twenty Centuries of Mexican Art*, montada en el MOMA de Nueva York (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 96 y 65).
- ⁵² *Ibid.*, p. 251.
- ⁵³ El auge en las ventas es una tendencia atestiguada por Inés Amor, sin embargo, como no existen estudios puntuales acerca de la historia del mercado de arte en México, carecemos de análisis precisos.
- ⁵⁴ Inés Amor narra un caso de un alto ejecutivo de una empresa mexicana que decide hacer pedidos anuales de cuadros pequeños, no para constituir una colección corporativa sino para hacer regalos navideños a sus mejores proveedores y clientes (*ibid.*, pp. 231-232).
- ⁵⁵ Christine Frérot ha escrito que el *boom* artístico de México de principio de los años cuarenta, tuvo como consecuencia inmediata la proliferación de galerías y el aumento considerable de las transacciones mercantiles. Aunque en esta década surgió una nueva clase de compradores de arte, comúnmente llamados “nuevos ricos”, el cambio en el perfil de los consumidores se hizo más evidente en la década de los cincuenta (Frérot, *op. cit.*, pp. 68-69).
- ⁵⁶ Para este tema véase a Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, pp. 821-827. Véase también Lozano, “La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista”, pp. 121-129.
- ⁵⁷ En 1947 se montaron las exposiciones de Orozco y Siqueiros, al año siguiente la de Tamayo, y en 1949 la de Rivera.
- ⁵⁸ Medin, *El sexenio alemanista*, pp. 11-116.
- ⁵⁹ *Dos años y medio del INBA*, p. 17.
- ⁶⁰ Carrión y Aguilar, *La burguesía, la oligarquía y el Estado*, pp. 166-167.
- ⁶¹ “En 1946, con el arribo del primer presidente civil de la revolución, del cachorro Alemán y sus universitarios, se propició un cierto debate público sobre el destino de México después de la guerra” (Krauze, “La crisis en México”, p. 7).
- ⁶² Cosío Villegas afirmaba en su texto que “la causa de la revolución ha dejado ya de inspirar la fe que toda carta de navegación da para mantener en su puesto al piloto; a eso debe añadirse que los hombres de la revolución han agotado su autoridad moral y política” (*ibid.*, pp. 45-46).
- ⁶³ Un hombre mayor, enfermo y a punto de anunciar su retiro de la galería es quien hace esta declaración; probablemente su pesimismo refleja más su desaliento personal que su conocimiento del mercado del arte mexicano, en el que había trabajado varias décadas. Así, Misrachi hizo este comentario a Novo una semana antes del aviso del cierre de su galería, anunciada para el 30 de julio de 1949; las razones del retiro del *marchand* obedecieron, en parte, a su mala salud, ya que en ese año sufrió un infarto, a decir de sus hijas Ruth y Aline. No obstante, tan anunciada jubilación ocurrió hasta 1955 (*ídem*; y Geller, *op. cit.*, p. 120).
- ⁶⁴ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, p. 319.
- ⁶⁵ “Bajo la firme dirección de Inés Amor, la GAM representó de manera consistente a los principales artistas de las primeras generaciones [del siglo XX] y las posteriores, y dio con el tiempo a Amor un poder ‘político’ y económico sin precedentes en el mundo social y artístico mexicano desde el cual pudo dictar virtualmente estilos

- y tendencias y aun ‘congelar’ a ciertos artistas en alguna fase lucrativa de su desarrollo estilístico” (Goldman, *op. cit.*, p. 50).
- ⁶⁶ Incluso, desde su origen, el establecimiento administrado por Inés Amor fue proyectado como galería de arte, mientras que el comerciante de origen griego, avendado en México desde principios de los años veinte, primero fundó su librería y fue hasta 1937 que dedicó un espacio oficial para galería. Cabe reiterar que me refiero a Alberto Misrachi “grande” y no a su sobrino, del mismo nombre, quien continuó con el negocio familiar (Geller, *op. cit.*).
- ⁶⁷ Frérot, *op. cit.*, pp. 69-70.
- ⁶⁸ *Ibid*, p. 68. En 1963, Lilia Carrillo en entrevista declaró: “Hace diez años las galerías importantes se reducían a tres. Ahora contamos cerca de veinte o más” (Anónimo, “1953/63”).
- ⁶⁹ La relación difusión-mercado no escapaba a los funcionarios del INBA quienes, a raíz de la fundación de este instituto, decidieron ocuparse de la divulgación cultural: “Lo que por años y años había venido sucediendo en México [era que] los músicos componían piezas y los pintores pintaban cuadros para guardarlos en un cajón. Se daba [...] el caso absurdo de que el Estado gastaba gran cantidad de dinero en formar artistas, y ni un centavo en hacer posible que éstos encontraran mercado” (*Dos años y medio del INBA, op. cit.*, p. 27).
- ⁷⁰ Ya desde el borrador del organigrama de lo que después sería el INBA, titulado “Plan de Bellas Artes” y fechado en julio de 1946, se contemplaba la creación del Salón de la Plástica Mexicana para la “exposición y venta libres y permanentes de la producción cotidiana” (*Ibid*, pp. 36-37).
- ⁷¹ Rodríguez Prampolini confirma que se vendía a precios más bajos que en las galerías a fin de estimular el mercado del arte (“La pasión por coleccionar: antigua práctica vigente”, vol. I, p. 10) Según Goldman, “El Salón de la Plástica Mexicana funcionaba como exposición y como lugar de venta, permitiendo a los artistas, de esta manera, exponer su obra sin costos de galería ni comisiones de venta” (“La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965”).
- ⁷² *Llamamiento a los artistas de México*, Frente Nacional de Artes Plásticas, 1952. Microfilm del archivo Fernando Leal del Cenidiap. Ésta es una demanda que muchos años antes también había hecho J. J. Tablada en *Historia del Arte en México* (citado en Ortiz Gaitán. “José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario”).
- ⁷³ Por ejemplo, en 1958, Elena Poniatowska reproduce un supuesto diálogo que escuchó en el contexto de la Primera Bial Interamericana: “Hay un sólo pintor en la Bial: Orozco!... ¡Lo de Diego parece de cartel! Anguiano ha perdido todo sentido de la vergüenza. Ya viste los Anguianos que hay allí? ¡La lana! Lo que hace la lana. También Diego pintaba por la lana, pero ¡qué manera de ganársela!” (“La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”). Siqueiros destacó que Rivera y Orozco, por la alta demanda de sus productos, hubieran podido dedicarse a la pintura de caballete pero, en cambio, siempre que pudieron realizaron obras murales (*No hay más ruta que la nuestra, op. cit.*, p. 52).
- ⁷⁴ Tibol, “Catorce preguntas a Diego Rivera al regreso de la URSS”.
- ⁷⁵ Tibol, “Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa”.
- ⁷⁶ Siqueiros decepcionó a los artistas soviéticos: “Sabido que Rivera, Tamayo, Chávez Morado y yo gozamos del privilegio de tener, hoy por hoy, más o menos permanentemente un automóvil, pensaban que era norma general. Grave desilusión les causó saber que el 999/1000 de los pintores mexicanos tenían que viajar en camión y que aun así muchas veces les faltaban los recursos” (*idem*).

- ⁷⁷ Con el paso de los años Siqueiros modificó su punto de vista, llegó a describir elogiosa y orgullosamente acerca del desarrollo alcanzado por el mercado del arte mexicano e invitó a sus colegas a no “desaprovecharlo mientras exista”. Justo porque le preocupaba su carácter efímero, primordialmente porque los compradores eran extranjeros, sugiere que sea el Estado el que lo supervise y se encargue de impulsarlo; también pensaba que esa función la podía desempeñar una “Alianza Económico Profesional” de artistas (*No hay más ruta que la nuestra*, *op. cit.*, pp. 72-73).
- ⁷⁸ Por ejemplo, prácticamente todos los funcionarios que llegaron a ocupar el puesto de Presidente de la República a mediados del siglo XX, coleccionaron arte nacional —Miguel Alemán, López Mateos, Díaz Ordaz, Luis Echeverría— principalmente por pedido expreso a los artistas y en calidad de obsequios: “Estas colecciones, en la mayoría de los casos, fueron formadas con base en regalos. He tenido en la galería casos de políticos bien colocados, inmensamente preparados y lo suficientemente cínicos como para ir de antemano a escoger las pinturas que, dado el caso, les gustaría recibir como regalo de navidad” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 113-114).
- ⁷⁹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 235.
- ⁸⁰ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, p. 420. El subrayado es mío. En 1958, Inés Amor declaró en una entrevista: “En la pintura hay una mayor actividad comparada con 1935 [...] El número de pintores en activo ha aumentado en un quinientos por ciento; el número de galerías se ha centuplicado; las exposiciones que se realizan son incontables” (Rosa Castro, “Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana”).
- ⁸¹ Esta tendencia se ha mantenido por varias décadas; en entrevista el subastador Louis C. López Morton, declaró: “Es impresionante cómo la gente compra por la firma; les puede gustar una pintura, pero como es de una persona para ellos desconocida, no compran. Prefieren comprar una cosa espantosa de alguien conocido. Esto refleja la falta de educación” (Aguilar, “Adrenalina al mejor postor. En México la gente compra por la firma, asegura el subastador Louis C. López Morton”).
- ⁸² Novo narra que durante una subasta de arte los diversos pintores fijaron precios muy equidistantes a sus obras: “Era curioso ver que en tanto que algunos pintores modestos, como Montenegro, habían fijado a sus donaciones un precio inicial tan módico y pujable como dos pesos cincuenta centavos, otros más conservadores, como Agustín Lazo, o más encumbrados, como José Clemente Orozco, dieron a los suyos, respectivamente, los precios tope de 1 000 y 600 pesos” (*La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, *op. cit.*, p. 225). En 1949, Novo narra una plática con el *marchand* Misrachi: “Nadie compraría un Tamayo en México [...] Además de que el pintor les fija precios exorbitantes para México: 5 000 dólares en promedio [...] Orozco es otro pintor caro: 40 000 pesos por el retrato del arzobispo. Y Diego, 32 dólares por un dibujo —unas rayas que en realidad vienen a ser un autógrafo—. Cuando hayan muerto, valdrán eso o más. Pero los contemporáneos lo encuentran caro” (*ibid*, *op. cit.*, p. 319).
- ⁸³ Inés Amor declaró: “Diego se enojaba conmigo cuando sabía el precio que pedía por sus óleos. Yo quería impedir que siguiera produciendo esa infinidad de acuarelas. Él me decía que era más fácil vender quinientas pinturas de a mil que una de a cinco mil” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 104).

- ⁸⁴ “El valor es una propiedad que se atribuye al objeto; el modo en que se lleva a cabo dicha atribución se origina en determinado contexto social y es, en cierto grado —a menudo significativo—, arbitrario” (Renfrew, “Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica”, p. 199).
- ⁸⁵ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 262.
- ⁸⁶ “Entre los ricos del tipo feudal y hereditario, a veces se encontraban ejemplares que tenían una cierta preparación para justipreciar las manifestaciones artísticas, dado que la tradición de varias generaciones y el hecho de haber crecido en palacios que guardaban verdaderos tesoros de lujo y refinamiento, acababan por crearles un sedimento de buen gusto y de comprensión. En vano buscaría uno estas cualidades en la mente del nuevo rico” (Leal, *op. cit.*, p. 36).
- ⁸⁷ Esta tendencia ha continuado por varias décadas. Al respecto, el galerista y subastador Louis C. Morton afirmó en entrevista: “Ningún japonés compra un Velasco, es como si yo comprara el monte Fuji” (Gámez, “Todos quieren ganarle a la casa”).
- ⁸⁸ Reuter, “¿Cuándo tendremos un verdadero Museo de Arte Moderno?”.
- ⁸⁹ Goldman explicó que “los antiguos revolucionarios transformados en burgueses *nouveau riches* [tenían] “responsabilidad parcial” de la decadencia de un tipo decorativo y estereotipado de pintura de caballete, adscrita al muralismo, ya que aún en los años sesenta les satisfacía su “apego nostálgico a los ‘viejos tiempos’ idealizados y a un deseo sentimental por pinturas de los héroes revolucionarios y folklore pintoresco” (*op. cit.*, p. XX).
- ⁹⁰ La alta demanda no se restringió sólo en la pintura, sino que se extendió al dibujo y los diferentes tipos de grabados; en este sentido, Siqueiros se queja de que la gráfica era “un producto destinado solamente a los sectores esteticistas: al comprador elitista, a la galería comercial, a la monografía cara y a la revista distinguida” (*No hay más ruta que la nuestra, op. cit.*, p. 96).
- ⁹¹ Según el testimonio de Carrillo Gil, en el México de 1958 prácticamente no había mercado para el arte abstracto. Al reseñar una exposición de trabajos de este tipo en la Galería de Toño Souza, alaba al galerista por traer la exposición y correr el riesgo de no vender nada porque “dominan todavía las opiniones tendenciosas sobre el realismo socialista, el nacionalismo cerrado en cuestiones estéticas y la inexplicable intolerancia para aceptar las nuevas ideas y tendencias del arte moderno, obras de extrema vanguardia que sólo acepta y aprecia un reducido número de gentes que no pueden estar de acuerdo con la intolerancia y demagogia de aquellos” (“La jeune école de París”, 1958).
- ⁹² Destacan por su labor cultural a favor de las nuevas manifestaciones artísticas dos galerías: la de Antonio Souza, que existió entre 1953 y 1968; y la Juan Martín, fundada en 1961 (para el mercado del arte durante la generación de la “ruptura” véase Frérot, *op. cit.*; también las entrevistas a pintores de ese periodo realizadas por Delmari Romero Keith, en *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época, op. cit.*; y *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pinturas, op. cit.*).
- ⁹³ En 1968, en una entrevista colectiva, ante la pregunta de “¿tiene vigencia todavía la polémica entre muralistas y pintores no realistas?”, Ida Rodríguez, Soriano y Felguérez contestaron negativamente; sólo Siqueiros respondió que sí; y Cuevas aprovechó para, una vez más, explicar su posición personal, como si la polémica siguiera viva (Caso, “Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística”).
- ⁹⁴ A la fecha, la fijación por el arte de la llamada Escuela Mexicana de Pintura continúa. La galerista Nina Menocal explicó: “México es un país muy conservador y los empresarios mexicanos también lo son. Ellos creen que hay que comprar un

Frida Kahlo, por ejemplo, en lugar de gastarse 2 000 dólares en un Enrique Jezik, y como a veces no tienen dinero para el Frida, pues no compran nada. Son tan conservadores que piensan que gastarse esos 2 000 dólares es tirar el dinero, y eso es erróneo y equívoco. Esos 2000 dólares son para apoyar a los artistas que están viviendo en su época y que ya están apoyados por los museos, los críticos y las galerías, pero que necesitan a los mecenas” (Anabitarte, “Los coleccionistas de obras de arte tienen miedo. Por eso no van a las galerías”).

- ⁹⁵ En 1955 Siqueiros lamenta el predominio de “un arte creado en la intimidad del artista, para la intimidad de un hipotético comprador y sujeto a la especulación mercenaria de las galerías (hoy bajo la hegemonía de Nueva York)” (Tibol, “Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa”, *op. cit.*).
- ⁹⁶ Entrevista con Rosa Castro, “Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana”, *op. cit.*). Incluso Siqueiros, uno de los primeros en reconocer el declive, lo atribuyó al mercado del arte: “En la pérdida de la plataforma social original de la pintura mexicana moderna [...], como consecuencia de la aparición y desarrollo de un mercado privado, hay que encontrar la causa primordial de la crisis que padece en estos momentos su producción” (*No hay más ruta que la nuestra, op. cit.*, p. 71).
- ⁹⁷ “El mercado siempre está convirtiendo las obras de arte en ficciones pasivas de eternidad e inmutabilidad, de valores trascendentales para los cuales no hay precio suficientemente alto. Cuando surge la palabra *invalorable* el regateo sólo acaba de comenzar. De ahí el maltrato de la expresión *obra maestra*, utilizada antaño para denominar una obra que demostrara la graduación de un artista en toda su plenitud profesional, y que ahora sólo significa un objeto cuya aureola y mitos acumulados ciegan temporalmente a la gente y les embotan el juicio” (Hughes, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, pp. 460-461).
- ⁹⁸ El rechazo al realismo social, supuestamente practicado por los muralistas mexicanos, el proyecto de construcción de su propio paradigma artístico y el hecho de que fuera innecesario continuar con una alianza que en tiempos de guerra se consideraba indispensable con sus vecinos del sur, son algunas de las causas de la modificación de la apreciación y recepción del arte mexicano en Estados Unidos, lo que trajo como consecuencia el retiro progresivo de los coleccionistas norteamericanos (véanse Goldman, “La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965”, *op. cit.*; y “Mirándole la boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos”).
- ⁹⁹ Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, op. cit.*, pp. 414-415.
- ¹⁰⁰ Guibaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*.
- ¹⁰¹ Reyes Palma, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, parte I, p. 41.
- ¹⁰² En el Archivo de la GAM se encuentran los documentos que prueban que un buen porcentaje de las ventas de obras mexicanas se realizaron a compradores provenientes de diferentes ciudades de América Latina, como Caracas, Lima y Buenos Aires.
- ¹⁰³ Tibol, “1956 en las artes plásticas”. Goldman afirmó: “En 1960, 22 galerías privadas habían inaugurado exposiciones en la Ciudad de México; entre ellas las galerías Prisse, Proteo, Antonio Souza y Juan Martín, especializadas en las tendencias de vanguardia contemporáneas mexicanas e internacionales. En 1964, más de 40 galerías ofrecían al público un promedio de seis inauguraciones semanales

y en los años setenta se contaba ya con 80 galerías. La pintura de caballete se había convertido en una buena inversión y además daba prestigio social al comprador” (*op. cit.*, p. 50).

¹⁰⁴ En una visión muy simplista, Tibol considera que son los jóvenes los que se estancan, por buscar su mercado, y son los consagrados —como Rivera, Siqueiros y Tamayo— los que experimentan, dado que no tienen problemas para mantener sus ventas (Tibol, *idem*).

¹⁰⁵ Carrillo Gil, “Semiabstracción o semifiguración, I y II”, 1960, pp. 5, 7 y 9, respectivamente (sobre este movimiento pictórico véase Coronel, “La ruptura: una aproximación a sus orígenes”, pp. 17-31).

¹⁰⁶ Por supuesto, en el panorama mexicano existían otros coleccionistas de arte moderno. En la actualidad es tan escasa la información al respecto que hace difícil identificar su perfil, algunos de ellos fueron: Anita Brenner, Carlos Pellicer, Salomón Hale, Paul Antebi, Frederic Davis, María Asúnsolo, César Martino, Demetrio García, Arcady Boytler y Genaro Estrada —de la colección de este último, Carrillo Gil adquirió algunas piezas, en especial de Orozco. Al respecto, Gamboa afirmó que el yucateco “obtuvo del gran jalisciense que fuera ministro de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada, el magnífico cuadro titulado *Combate*” (*Carta a Sylvia Pandolfi*, 9 de noviembre de 1989, mecanuscrito, 6 p. ARGM).

¹⁰⁷ Marian Goodman, galerista de Nueva York, explica en entrevista: “El coleccionista real lo hace con pasión. En la galería, básicamente vendemos a coleccionistas dedicados [...] Nos gusta establecer una relación con nuestros clientes y tratamos con mucho esfuerzo de ubicar cada pieza con gente seria; con aquellos que vayan a amarla, honrarla y cuidarla. No estamos interesados en aquellos que compran para especular” (Kartofel, “Coleccionismo, un camino de rosas y espinas”, pp. 29-30).

¹⁰⁸ No incluí en este apartado a artistas conocidos también como coleccionistas, como es el caso de Diego Rivera, porque en sentido estricto ellos no formaron parte de la élite económica y política de México; además se trata de otro tipo de coleccionistas, ya que es más frecuente que acumulen obras de otros artistas como parte de su trabajo de aprendizaje y actualización. El pintor William Copley declaró al respecto: “No se puede entender a un artista que no colecciona, la necesidad de coleccionar arte es parte de la necesidad de crear arte. Crear una colección es como realizar una buena pintura, debe tener unidad, debe ser una afirmación, puede ampliar nuestra experiencia” (Plessix, “William Copley, the Artist as Collector”).

¹⁰⁹ Aunque Inés Amor afirma que los primeros en comprar obras del movimiento artístico moderno fueron Marte R. Gómez y Salomón Hale, no me ocuparé en este libro de Hale, debido a que su colección no se ha integrado hasta el momento al acervo de ningún museo público y no se ha abordado su perfil como coleccionista, por lo que estudiarlo a fondo implicaría realizar otra investigación (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 236-237).

¹¹⁰ Tibol, “Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)”. Después de la muerte de Francisco Iturbe se negoció un conjunto de piezas de su acervo entre el albacea, Guillermo Dávila, y el Estado, con el apoyo de Carlos Pellicer; la venta-donación se concretó en los años sesenta (Garduño, “Tras las huellas de un coleccionista trashumante: Francisco Iturbe”).

¹¹¹ Ubica su iniciación en 1922, cuando residió en la capital francesa en calidad de diplomático (Pani, *Apuntes autobiográficos*, t. 1, p. 274).

- ¹¹² *Ibid.*, t. 1, pp. 71-73.
- ¹¹³ Pani legitima la venta de su colección al Estado afirmando que un coleccionista norteamericano estaba interesado en adquirirla pero él no deseaba que saliera del país. Prefirió ganar menos dinero y venderla a un señor llamado Francisco Salinas; en esa transacción, el funcionario impuso dos condiciones: no sacarla del país y privilegiar su venta al Estado si recibía un buen ofrecimiento, como ocurrió. Así, él vendió por \$250 000 y el Estado la compró por \$300 000 (*ibid.*, t. 1, pp. 74 y 75).
- ¹¹⁴ Dentro de este conjunto Pani incluyó también algunas piezas de la Escuela Mexicana de Pintura “poco importantes” (*ibid.*, t. 1, pp. 71-73). Salvador Novo consiguió, sin ningún tapujo, que fue Pani quien vendió su colección al Estado, en un texto publicado por segunda vez en la prensa titulado: “Bellas artes, una crónica de primera mano”.
- ¹¹⁵ González Matute, *op. cit.*, p. 79. Es probable que parte de la animosidad de los pintores activos en el México de la primera mitad de siglo XX se deba a que el político consumía poco la producción contemporánea. No fue tersa la relación con creadores de la época, por ejemplo, en 1936, Pani pidió por encargo a Rivera cuatro paneles para decorar el hotel Reforma, del que era uno de los accionistas, disgustado él y sus socios, porque el artista incluyó retratos satíricos de algunos políticos prominentes como Plutarco Elías Calles, decidieron borrarlos. Rivera ganó la demanda que interpuso y con ello el derecho a volver a pintar las imágenes; en respuesta, los paneles fueron embodegados, posteriormente el gale-rista Misrachi los adquirió y revendió al INBA. Otro incidente ocurrió en 1956, cuando Rivera fue obligado a aceptar el borramiento de la frase “Dios no existe” del mural solicitado por Pani para el hotel Del Prado (Fell, *op. cit.*, p. 431).
- ¹¹⁶ Pani, *op. cit.*, p. 75.
- ¹¹⁷ Véase el catálogo de la exposición “La segunda colección Pani de pinturas”, pp. 9-12. En sus memorias, a regañadientes, aceptó que su colección inicial tuvo “defectos” por algunas atribuciones erróneas (Pani, *op. cit.*, t. 1, p. 277; y t. 2, p. 73). Los expertizajes realizados a piezas que vendió al Estado y que, desde 1968, se resguardan en el Museo Nacional de San Carlos, indican que la mayoría de las supuestas autorías no tienen bases en que sustentarse.
- ¹¹⁸ Licio Lagos, empresario mucho más rico que Carrillo Gil, publicó dos catálogos con sus diferentes colecciones, uno de ellos con sus piezas mesoamericanas titulado *Colección arqueológica mexicana de Licio Lagos*.
- ¹¹⁹ El pintor Fernando Leal ubica a Licio Lagos dentro de un reducido grupo de funcionarios con preocupaciones culturales y el poder político suficiente para incidir en el medio artístico: “Algunos gobernantes y secretarios de Estado se han erigido en mecenas al estilo renacentista, como fue el caso de Justo Sierra y Teodoro Dehesa y, después de la revolución, de José Vasconcelos, de Alberto J. Pani, de Genaro Estrada” (*op. cit.*, p. 112).
- ¹²⁰ Véase el capítulo dedicado al coleccionismo mexicano del siglo XIX en Miguel Ángel Fernández, *Coleccionismo en México*, pp. 103-161.
- ¹²¹ Aunque Mayer adquirió obras de algunos artistas del siglo XX, no seleccionó aquellas que, en su tiempo, implicaran búsquedas estéticas de vanguardia; así, aunque compró una de Diego Rivera, *Paseo de los melancólicos*, obra con influencia de sus maestros españoles realizada en 1904 (véase *Franz Mayer: una colección*). A su vez, en la GAM adquirió dos dibujos de Orozco de la serie México en revolución: *La boda del general* y *El regreso*.

- ¹²² Mayer nació en Alemania en 1882, se nacionalizó mexicano en 1933 y murió en 1975; en julio de 1986 se inauguró finalmente su museo (*ídem*).
- ¹²³ La larga carrera política de Marte R. Gómez fue auspiciada, en parte, por su estrecha alianza política con Emilio Portes Gil, presidente de México (1928-1930); también durante el sexenio de Ávila Camacho (1940-1946) ejerció un elevado poder. Entre los numerosos cargos que desempeñó como funcionario federal fueron los de Secretario de Hacienda (1933-1934) y Secretario de Agricultura por dos periodos (1928-1930 y 1940-1946) (Camp, *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, p. 230).
- ¹²⁴ Una modalidad del patrocinio público —“uso discrecional de los dineros y cargos públicos”— es definida por Echegaray: “Este *patrimonialismo*, que tantas caravanas permitió hacer con sombrero ajeno, demandaba de sus beneficiarios una afinidad política, social, estética o moral”, cursivas del autor (“El Chango García Cabral, humorista sin oficio diplomático”, p. 139). Un antecesor es Teodoro A. Dehesa, quien desde el gobierno de Veracruz (1892-1911) ejerció un destacado mecenazgo artístico (Fausto Ramírez, “Los artistas y el poder”, pp. 149-168).
- ¹²⁵ Marte Rodolfo Gómez Segura nació en 1896, oriundo del norte urbano, de Ciudad Reynosa, Tamaulipas, apenas dos años antes que Carrillo Gil, quien provenía del sudeste rural, y murió en diciembre de 1973, medio año antes que el yucateco; ambos obtuvieron títulos profesionales, uno de ingeniero agrónomo y el otro de médico (Camp, *op. cit.*, p. 230).
- ¹²⁶ “Carlos [Pellicer] debería erigir un pabellón suficiente para contener todos los cachivaches que colecciona: idolillos, boletos de ferrocarril y de barco, cartas de Gabriela Mistral, postales, piedras y palitos para armar el nacimiento, mapas, plumas de pavo real, noches de luna con equipo completo y corbatas verdes, todo ello instalado sobre los estantes de sus libros y en la proximidad de grandes vaciados de yeso, mayas y griegos” (Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, *op. cit.*, p. 41).
- ¹²⁷ “El único otro hombre que en 1935 [además de Marte R. Gómez] visitaba la galería para comprar, era un emigrado polaco que tenía años de vivir en México, Salomón Hale, peletero [...] Extraordinariamente dotado para percibir el arte en sus mejores fases. Desgraciadamente se dispersó, queriendo hacer colecciones de otros objetos: libros, marfiles, monedas, etcétera, pero la más importante es de pintura” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 236-237). Más de 17 cuadros de la colección Hale fueron vendidos por el Dr. Islas Carmona a la Fundación Cultural Banamex. El coleccionista no donó o vendió al INBA.
- ¹²⁸ En el catálogo *Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera, 1886-1957*, se consigna que el primer cuadro que Marte R. Gómez adquirió de Rivera fue *Bañista de Tehuantepec*, 1923. Inés Amor discrepa en la fecha de inicio de la colección de Gómez: “era el único funcionario que coleccionaba pinturas desde los treinta” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 232).
- ¹²⁹ “Aun cuando la generalidad de la gente haya creído que Marte R. Gómez era muy rico, esto no es cierto. Siempre tuvo que frenar sus ambiciones de coleccionista; siempre hubo obras que hubiera querido comprar y que no pudo” (*ibid*, p. 236).
- ¹³⁰ Es probable que Jacques Gelman, con su amplia colección de gerzsos, pudiera ser otro caso representativo; no obstante, es necesario realizar un estudio específico que lo constate.
- ¹³¹ Marte R. Gómez registró que de Rivera poseía: “Un álbum de fotografías de familia en el que aparecen los progenitores de Diego Rivera, y éste desde su más

- tierna infancia. Una carpeta con diseños del Anahuacalli [...] Una carpeta, no menos curiosa, con documentos relativos a la forma como fue naciendo la idea de construir el Anahuacalli, y aun listas de raya escritas de puño y letra de Diego Rivera [...] Apuntes de bocetos para los últimos frescos que hizo Diego en Chapingo” (*op. cit.*, vol. II, p. 625).
- ¹³² Aunque Marte R. Gómez también poseía un conjunto de piezas de Clausell, así como obras aisladas de la mayoría de los pintores que le eran contemporáneos, había decidido que éstas se mantuvieran en poder de su familia y sólo donar-vender al Estado el conjunto de obras de Rivera. De igual manera procedió Carrillo Gil, quien decidió conservar sus acopios considerados no emblemáticos al firmar los convenios de donación y venta con el gobierno del presidente Echeverría (para las otras piezas de la colección de Marte R. Gómez; véase *ibid.*, vol. II, pp. 622-625).
- ¹³³ Marte R. Gómez declaró que él adquiriría los trabajos de menor precio de Rivera y Dolores Olmedo las más caras: “La colección de la señora Dolores Olmedo [...] es rica sobre todo en obras de la época en que Diego Rivera, llegando a la consagración, se vendió a precios que estaban ya fuera de mis alcances” (*ibid.*, vol. II, p. 624).
- ¹³⁴ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 236.
- ¹³⁵ Por ejemplo, Carrillo Gil apoya una contundente aseveración en relación con un periodo altamente productivo de Siqueiros —al que calificó como una de sus mejores fases creativas— en la coincidente opinión de “otras personas conocedoras” como el galerista Kleeman, Catton Rich —en ese entonces director del Instituto de Arte de Chicago— y Marte R. Gómez (Carrillo Gil, texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, mecanuscrito, [febrero, 1948]. AFCG). También se refirió a los eventos que Marte R. Gómez organizó durante su gestión al frente de la Secretaría de Agricultura, las exposiciones nacionales de Floricultura y los Salones de la flor”, que incluía un concurso de pintura: “Recordemos con honor el nombre del ingeniero Marte R. Gómez, animador entusiasta de estas manifestaciones de arte que, desgraciadamente, se han interrumpido” (Carrillo Gil, “Chapultepec, teatro de una gran exposición”, 1949).
- ¹³⁶ Marte R. Gómez participó en la revolución con Zapata y colaboró con Salvador Alvarado en el reparto de tierras en Yucatán. Una vez concluido el movimiento armado, se desempeñó como funcionario público en diversos puestos, desde director de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, hasta secretario de Agricultura y Fomento, Gobernador de Tamaulipas, y senador y embajador, entre muchos otros cargos (véase catálogo de la exposición *Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera 1886-1957*, *op. cit.*).
- ¹³⁷ En Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, p. 624. Lo que el ingeniero llama “vanidad” puede traducirse como deseo de inmortalidad: los coleccionistas desean, a través de sus posesiones, trascender la muerte; para ello es necesario garantizar que se mantendrán intactas. Además, sus colecciones tienen un estatus sagrado y tienen miedo de que caigan en manos de alguien que las profane; por esta desconfianza básica, algunos toman la decisión de no encargar a sus familiares su custodia (Russell W. Belk, “Collectors and Collecting”, p. 323).
- ¹³⁸ Marte R. Gómez quería aplicar el mismo esquema del Museo Nacional de Antropología al arte moderno. Fue por ello que, aunque condicionó la entrega de su colección a que se mantuviera unida, no exigió que se identificara como “Colección Marte R. Gómez”.

- ¹³⁹ Explicó el ingeniero Marte R. Gómez: “El propósito que mis familiares y yo nos hemos hecho para que la obra del pintor Diego Rivera, reunida por mí, se conserve íntegramente, obedece ante todo al deseo de honrar a un gran artista mexicano, exaltando a uno de nuestros más altos representativos” (*op. cit.*, vol. II, p. 624).
- ¹⁴⁰ Después de la entrega de la colección de Marte R. Gómez al MAM, en 1975, se decidió convertir la casa de Diego Rivera, ubicada en la ciudad de Guanajuato y que funcionaba como Casa de Cultura, en Casa Museo Diego Rivera, trasladando allí 157 obras que habían pertenecido a este coleccionista, sin dar especial énfasis en el origen privado de dicha colección.
- ¹⁴¹ Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, *op. cit.*, pp. 146-147.
- ¹⁴² Por ejemplo, en mayo de 1946, los pintores le realizaron una comida, entregándole una carpeta con obra hecha *ex profeso* (véase catálogo de la exposición *Auto-retratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez*).
- ¹⁴³ Por ejemplo, Inés Amor relata que descubrió la obra de Casimiro Castro porque Marte R. Gómez se la mostró (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 232).
- ¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.
- ¹⁴⁵ César Martino Torres, 1905-1969, ingeniero agrónomo ligado al Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y miembro fundador de la Confederación Nacional Campesina (CNC), fue director general del Banco Nacional de Crédito Agrícola, 1940-1946, y asesor de la Presidencia de la República en 1969, entre muchos otros cargos oficiales; como empresario dirigió Constructora El Guardian (Camp, *op. cit.*, p. 366). Inés Amor declaró en relación con su coleccionismo, lo siguiente: “Vendió sus colecciones dos veces para subsanar problemas económicos y volvió a reiniciar la colección después” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237).
- ¹⁴⁶ Entrevista de Ana Garduño con el Dr. Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998.
- ¹⁴⁷ En especial uno de sus sobrinos, quien justamente se casó con la hija de Marte R. Gómez (Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, p. 642).
- ¹⁴⁸ Sobre la competencia entre coleccionistas véase Danet y Katriel, “No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting”, p. 222.
- ¹⁴⁹ A pesar de su origen europeo y de que mantuvo de manera permanente un departamento en Nueva York, el hecho de que su actividad empresarial iniciara en México como productor de películas —con su socio y principal protagonista Mario Moreno “Cantinflas”— y de que formara un importante conjunto de arte mexicano, además de que participara activamente en la atmósfera cultural de nuestro país, no considero que a Jacques Gelman se le pueda clasificar como “coleccionista extranjero”, según una propuesta de James Oles (Oles, “Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos”, p. 624).
- ¹⁵⁰ Es evidente que no son los únicos coleccionistas que iniciaron sus acopios a mediados del siglo XX, destacan, entre otros, Carlos Hank González y Jorge Larrea, María Asúnsolo y Sergio Autrey. Otros coleccionistas son la familia Corcuera, Emigdio Martínez Adame, Álvarez Amézquita, Efrén del Pozo, Moreno de Braniff, Balbina Azcárraga, Raúl Cano, Rafaela Ussía, Lina Gorniki y Roberto Garza Sada (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 235-248).
- ¹⁵¹ Entre 1960 y 1961 Carlos Fuentes describió el escenario privado de un nuevo rico quien, al agonizar, reflexiona sobre su relación con las cosas materiales que le ha proporcionado el dinero, entre ellas, obras de arte del pasado: “¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión

de las cosas, su propiedad sensual? [...] *Los cuadros viejos, de barniz descascarado*, que recogen en un sólo manchón la luz del sol o de los candiles, que permiten recorrerlos pausadamente con la vista y el tacto, sentado sobre un sofá de cuero blanco con chapas de oro, con el vaso de coñac en una mano y el puro en la otra, vestido con un *smoking* ligero de seda y zapatillas de charol suaves plantadas sobre un tapete hondo y silencioso de merino”, cursivas mías (Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*).

- ¹⁵² No es objeto de este libro analizar la colección de arte moderno de Inés Amor; no existen estudios sobre su proyección e incidencia en el desarrollo del arte mexicano, tampoco de su recepción internacional, o de su papel de galerista y mucho menos de coleccionista.
- ¹⁵³ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 238-239.
- ¹⁵⁴ Los motivos de este tipo de coleccionistas varían: “Desde el deseo de poseer objetos únicos y bellos y deleitarse en su contemplación, hasta las ventajas fiscales; desde el prestigio sociocultural, al instinto filatélico de completar una serie; de la afirmación de sí mismo, al deseo de emular a los grandes mecenas del pasado” (Furió, *Sociología del arte*, p. 294).
- ¹⁵⁵ Una excepción es la colección de pinturas de Frida Kahlo que perteneció al ingeniero Eduardo Morillo Zafa y que ahora forma parte del acervo del MAM (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237).
- ¹⁵⁶ Navarrete, “La colección Gelman: figuración, surrealismo y abstracción”, pp. 9-35.
- ¹⁵⁷ Schneider, “El arte de coleccionar”, pp. 15-17.
- ¹⁵⁸ La directora de la GAM explicó la reacción adversa que provocó en Gelman la ley sobre patrimonio cultural: envió a Estados Unidos su conjunto de arte internacional (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240). Esta ley, emitida el 23 de diciembre de 1968, aplicada a finales de 1970, estipulaba que todos los bienes culturales y artísticos, en propiedad privada, debían registrarse ante la oficina de Patrimonio Cultural de la Nación y que podrían ser objeto de expropiación por “la necesidad de acrecentar los acervos de los museos nacionales” (Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación publicada en el *Diario Oficial* del 16 de diciembre de 1970, artículos 14 y 37).
- ¹⁵⁹ Lucero Isaac, quien se presenta como una amiga íntima de Natasha Gelman, declaró que “por ningún motivo su colección [de Gelman] se quedaría en manos irresponsables. Temía que sus cuadros fueran a parar a un museo sin presupuesto para restaurarlas o para instalarlas en un buen marco. Le daba miedo que su tesoro terminara en desastres, en casa de políticos que ni siquiera apreciarían lo que tenía o de algún diputado ignorante” (Aranda, “Molesta, Natasha Gelman rechazó la insistente oferta de Azcárraga por comprar la colección: su amiga Lucero Isaac la pide para Cuernavaca”).
- ¹⁶⁰ Véanse Blanca Ruiz, “La colección Gelman aún sin sede definitiva. Estudian propuestas para hallarle casa”; Jiménez, “Museos a la mexicana”; y Oles, “La colección Gelman-Littman en Phoenix”.
- ¹⁶¹ Cuando ya la industria farmacéutica de capital nacional estaba en franco declive, a inicios de los años setenta, uno de los pocos mexicanos que aún se mantenían en calidad de empresario era Licio Lagos (Carrión y Aguilar, *op. cit.*, p. 132).
- ¹⁶² García Barragán, “Licio Lagos, coleccionismo ejemplar”, pp. 13-18.
- ¹⁶³ Socorro Lagos, “Breve repaso de una vida”, pp. 29-34.
- ¹⁶⁴ *Ídem*.

- ¹⁶⁵ Véanse en especial los volúmenes escritos por Novo: *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruíz Cortines* y *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*.
- ¹⁶⁶ Además de los 33 retratos de su esposa, encargó algunos de sus dos hijas y de su nuera.
- ¹⁶⁷ Antes de su muerte, ocurrida en 1979, estipuló que la colección debía mantenerse unida y en poder de su familia (véanse *Colección Pascual Gutiérrez Roldán*; y el catálogo de la exposición *La Colección Pascual Gutiérrez Roldán. Un retrato del siglo XX mexicano*).
- ¹⁶⁸ Nacido en 1903, desempeñó diversos cargos en las secretarías de Agricultura y Hacienda, fue director general de dos bancos, el del Crédito Popular y el del Fomento al Ahorro, y también dirigió la Industria Nacional del Acero, 1952-1958, y Pemex, 1958-1964. Después de su exitosa carrera política, cobró mayor visibilidad como empresario, por ejemplo, al ser nombrado presidente del Consejo de Administración de Hules Mexicanos y miembro del Consejo de Administración de Siemens (Camp, *op. cit.*, p. 264).
- ¹⁶⁹ A principios de los setenta, en un listado de funcionarios enriquecidos, se menciona a Gutiérrez Roldán y Carlos Hank González (Carrión y Aguilar, *op. cit.*, pp. 168-169).
- ¹⁷⁰ Gutiérrez Roldán, a su vez, formó un “subclub” de coleccionistas que él lideraba (*Colección Pascual Gutiérrez Roldán, op. cit.*).
- ¹⁷¹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237. Siqueiros contribuyó a crear la mala fama del gusto del coleccionista, al escribir que éste prefería el retrato que un pintor comercial de moda le hizo a su esposa, Armando Drechsler, que el que él le hizo en 1943 (Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*, p. 496).
- ¹⁷² No hay en la colección piezas duras o temáticas críticas, la excepción podría ser una obra de Orozco, *Escena de cabaret*, 1949. Tampoco estaba interesado ni en la gráfica ni en la escultura, sólo en pintura de caballete (véase el catálogo que sus descendientes publicaron en 1995: *Colección Pascual Gutiérrez Roldán, op. cit.*).
- ¹⁷³ Olmedo se desempeñó como funcionaria pública en el equipo del poderoso político mexicano Hank González, quien en sus afanes de coleccionista acumuló un buen número de obras del pintor nacido en Temascalcingo, Estado de México, José María Velasco.
- ¹⁷⁴ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 242.
- ¹⁷⁵ Aunque en entrevistas públicas Olmedo declaró que desde niña tenía afición por coleccionar piedras, caracoles, mariposas, etcétera, también afirmó que inició sus adquisiciones por solicitud de Diego Rivera, quien no tenía el capital para recuperar sus trabajos tempranos que circulaban en el mercado desde los años cincuenta (entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, “El arte de coleccionar”, programa transmitido en el Canal 22, 11 de agosto de 2000).
- ¹⁷⁶ Sus acopios de arte mesoamericano también obedecen, según declaración expresa de Olmedo, a indicaciones de Rivera quien, escaso de dinero, enviaba a su amiga las obras que no podía adquirir para que ella lo hiciera (*ídem*).
- ¹⁷⁷ Sierra, “El arte popular en México”, p. 161.
- ¹⁷⁸ Entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo. En 1977, durante la primera subasta exclusiva de arte mexicano en Sotheby’s, Tibol constata que: “En estos momentos es seguramente Rivera el artista mexicano mejor cotizado en los Estados Unidos”. También relata que Olmedo, quien adquiere un tablero mural realizado por Rivera en 1931 para su exposición en el MOMA de Nueva York, “aunque

había convencido a un amigo suyo, dueño de una galería en Los Ángeles, que sería su intermediario, el temor a perder la prenda la hacía levantar la mano nerviosamente, después de haber consultado con la mirada a Fernando Gamboa y Oscar Urrutia que seguían el ‘drama’ artístico-financiero desde el fondo del recinto” (Tibol, “Riveras, orozcos, siqueiros, tamayos... al mejor postor”).

¹⁷⁹ Inés Amor hace una crítica sobre el tipo de pintura que le gustaba a Olmedo, aunque reconoce su labor de rescate y repatriación de la producción del artista: “A partir de entonces [del sexenio de Miguel Alemán] se convirtió en mecenas de Diego, a quien invitó a pasar largas temporadas en su casa de Acapulco donde, además de un mural [...] hizo que Diego pintara docenas de puestas de sol y paisajes muy diferentes al resto de su producción. Muerto Diego, ha hecho suya la tarea de enaltecer su memoria. Compra todo cuanto cuadro suyo sale a la venta, en México y en el extranjero, y llegará a ser la más grande coleccionista de Rivera” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 242-243).

¹⁸⁰ En este sentido es interesante destacar que la sala de arte popular del Museo Dolores Olmedo Patiño lleva el nombre de Fernando Gamboa.

¹⁸¹ Para este tema véase Garduño, “Hecho en México”.

¹⁸² Diego Rivera, en un texto de 1945 hace notar que aumentó la producción de obra plástica, aunque cuestiona el gusto de los consumidores mexicanos: “En 1921 la Ciudad de México tenía setecientos mil habitantes indígenas y extranjeros. Hoy tiene más de dos millones. No es pues de extrañarse que en 1944 haya en disponibilidad muchos más mamarrachos actuales y cuadros viejos a la disposición de los que ahora son nuevos ricos, pero no han dejado de ser los provincianos tastacueros de siempre, propicios a las tomaduras de pelo de ‘trantantes de blancas de cuadros’” (Diego Rivera, “¿Hay crisis en la pintura mexicana?”, *Obras. Textos polémicos 1921-1949*, t. II, p. 292).

¹⁸³ Por ejemplo, entre 1963-1964 se vendió al INBA un lote de piezas proveniente de la colección Francisco Iturbe, de la autoría de Abraham Ángel, Manuel Rodríguez Lozano, Mardonio Magaña y Orozco, entre otros; pero este acervo, que en la actualidad se encuentra repartido en el MAM, Munal y otras instituciones, no se le relaciona con el coleccionista original y en ningún cedulario se consigna su procedencia (véase catálogo de la exposición *Francisco Iturbe, coleccionista. El mecenazgo como práctica de libertad*).

¹⁸⁴ Un recinto anterior fue el del Museo José Luis Bello y González que se fundó en 1944 mediante un convenio entre la familia Bello y el gobierno del estado de Puebla. Otro caso fue el de Tamayo, quien donó su colección de arte mesoamericano a su estado natal, Oaxaca, inaugurándose en enero de 1974, con montaje de Gamboa, el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo. Otras fundaciones son el Museo Pedro Coronel (1983) y el Museo Rafael Coronel (1990), ambos ubicados en la ciudad de Zacatecas y nacidos debido a transacciones con autoridades federales o locales.

¹⁸⁵ Reitero la aclaración de que excluyo los museos creados a partir de piezas de arte en posesión de pintores, ya que por la naturaleza de su trabajo casi es un acto automático de los artistas acumular obras contemporáneas que presentan relación con su propia producción plástica. Es necesario realizar un estudio enfocado explícitamente en los acervos entregados para crear sus museos, a fin de definir si su perfil —Alfredo Zalce, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, etcétera— se puede inscribir bajo el concepto de coleccionismo, algo que dudo mucho.

- ¹⁸⁶ Rufino Tamayo atestiguó que Carrillo Gil le había comentado, seguramente a inicios de los años cincuenta, que su objetivo para el futuro era constituir un museo público con su colección artística (Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, p. 220).
- ¹⁸⁷ Si las colecciones son extensiones de sí mismos, el coleccionista espera que al lograr garantizar que su acervo se conserve intacto, a través de él, pueda obtener así una especie de inmortalidad (Belk, *op. cit.*, p. 323).
- ¹⁸⁸ Tibol, “Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.*). Es probable que Carrillo Gil hubiera planeado inaugurar el museo con una espectacular ceremonia en la que invitaría a los más representativos agentes culturales del México de la época; tal vez después de alcanzar este objetivo, procedería a realizar los trámites necesarios para entregarlo al Estado, con la posibilidad de hacerlo mediante un formato mixto: donación y venta. De haber sido así, no dudo que en las cláusulas del convenio hubiera asegurado su nombramiento como director vitalicio. En el AFCG no existe ningún documento que revele cuáles eran, en específico, sus planes.
- ¹⁸⁹ En una carta escrita el 2 de enero de 1926, Tablada declara que si tuviera dinero haría un “Museo Orozco” para “los mexicanos del porvenir” (Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 156).
- ¹⁹⁰ La decisión de buscar establecer un museo como memoria permanente es parte de la aceptación de la avanzada edad del coleccionista, o en el caso de Carrillo Gil, del agravamiento de sus problemas de salud (Pearce, *On Collecting. An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, p. 253).
- ¹⁹¹ Gamboa, Carta a Sylvia Pandolfi, *op. cit.*
- ¹⁹² Escritura de compra venta y donación entre el gobierno federal, parte compradora; la Secretaría de Patrimonio Nacional, destinatario; y el Dr. Carrillo Gil y su esposa, parte vendedora y parte donante (14 de agosto de 1972. AFCG).
- ¹⁹³ En el Archivo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA, (ADAC), se conservan los planos originales. Allí se registró la colaboración del arquitecto Enrique Carral L.
- ¹⁹⁴ Del Museo Guggenheim se tomó la idea de las rampas centrales —aunque en lugar de curvas formarían un rectángulo— y de colocar un elevador en uno de los extremos del edificio que llevaría a los visitantes al tercer nivel para iniciar el recorrido de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Las fachadas se recurrirían de cantera, usual en la época, y sólo se colocarían ventanas en el tercer nivel. Como se mencionó en el capítulo anterior, Carrillo Gil había destacado que ese museo tenía relación con un edificio maya (“Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén-Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York”).
- ¹⁹⁵ En el Archivo General de la Nación se conservan dos documentos que atestiguan los trámites de Carrillo Gil para obtener audiencia presidencial, con el fin de explicar personalmente “la situación en la que se halla su proyecto de construir el Museo de Arte” (AGN, grupo documental Adolfo López Mateos, 17 de noviembre y 16 de diciembre de 1960, vol. 37 y 13, exp. III / 3272 y III / 956, fs. 1, respectivamente).
- ¹⁹⁶ Unos terrenos, propiedad de Carrillo Gil en el puerto de Progreso, Yucatán, fueron expropiados en 1949; el coleccionista logró hablar con el presidente Adolfo López Mateos del asunto el 23 de diciembre de 1960; alentado por la positiva respuesta presidencial, continuó las gestiones en las oficinas de Patrimonio Nacional

- donde le informaron que aceptaban la deuda, pero que ésta sería sufragada en bonos de deuda agraria pagaderos a 20 años (Julio Manuel Ramírez, “Desayuno”).
- ¹⁹⁷ Carrillo Gil escribió: “El licenciado López Mateos [...] bondadosamente me ofreció intervenir para llegar a una pronta solución: ofrecimiento que cumplió plenamente, ya que a las pocas semanas, enero de 1962, me comunicaron de la Secretaría de Patrimonio Nacional que había un acuerdo presidencial para llegar a un arreglo. Sí, pero el arreglo consistía en que el señor licenciado Bustamante [director de la Secretaría de Patrimonio Nacional] creía que lo justo era pagarme tales terrenos al precio de compra de hace 17 años y no al precio actual, o siquiera a 50% del precio actual, previo avalúo” (Carrillo Gil, “Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno”. Carta a Antonio Rodríguez”).
- ¹⁹⁸ El ex galerista Carlos García Ponce afirma que con López Mateos ya había un preconvenio para comprar la colección, pero que, debido al encarcelamiento de Siqueiros, el enojo del yucateco fue tal que canceló toda la operación. Tal vez esta versión se basa en que el mismo Carrillo Gil difundió que con el presidente había aprobado la transacción y que fueron otros funcionarios de altos rangos los que la obstaculizaron. García Ponce explica que el coleccionista: “tenía muchos enemigos y se creó muchos más cuando se enemistó con López Mateos por el encarcelamiento de Siqueiros”.
- ¹⁹⁹ Luis Suárez, “Siqueiros, 70 años”. Como complemento a la sala de exposiciones, Carrillo Gil utilizó como almacén alguno de los pisos del edificio, especialmente para las pinturas, ya que sus compilaciones en papel las mantuvo en las bodegas ubicadas dentro de su residencia.
- ²⁰⁰ Carrillo Gil, “Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno. Carta a Antonio Rodríguez”, *op. cit.* Una probable línea de investigación a futuro sería las implicaciones que tuvo para Carrillo Gil el uso del concepto “museo imaginario”, acuñado por André Malraux.
- ²⁰¹ En el AGN se encuentra parte de la documentación al respecto. Después de mucho insistir, a Carrillo Gil se le concedió una entrevista en la residencia oficial, no en el Palacio Nacional, en una fecha poco propicia, el 23 de diciembre de 1960. Cabe destacar que poco antes de la conclusión del sexenio sí se concretó la compra de la colección Iturbe, realizada por personalidades que en su juventud estuvieron ligados al grupo conocido como “Contemporáneos”; avalaron la transacción el secretario de Educación Pública, Torres Bodet, y el director del INBA, Celestino Gorostiza, quien recomendó la negociación fue Carlos Pellicer y el promotor directo fue Guillermo Dávila (Garduño, “Tras las huellas de un coleccionista trashumante: Francisco Iturbe”, *op. cit.*, pp. 11-39).
- ²⁰² Helen Escobedo, en su calidad de directora del MAM reclamó a Ramírez Vázquez el que no hubiera planeado amplias bodegas y lo acusó de falta de previsión, ya que la carencia de colección permanente al fundarse el museo no implicaba que progresivamente no se acumularía más acervo. Un trabajo que queda pendiente, pero imposible de realizar aquí, es el de analizar dos procesos estrechamente relacionados: la historia de la creación del MAM en comparación con la del MACG.
- ²⁰³ La esposa de Carrillo Gil declaró en entrevista: “Siempre pensamos que la colección sería para el pueblo de México [...] con ese deseo, conseguimos un préstamo para construir un museo en el lote que teníamos en la Avenida Revolución, una vez terminado, se tuvieron que hacer despachos para alquilar y así poder pagar la deuda. El tercer piso no lo rentamos, allí hacíamos exposiciones, la titulada *Orozco y la mujer* fue la última” (Camargo B., “Las autoridades violan el convenio: las

obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente”).

²⁰⁴ Gamboa consignó: “Reservó por un tiempo el último piso para presentar exposiciones muy selectas a las que invitaba a sus amigos o a las gentes que le interesaban” (Tibol, “Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.*). Además, Gamboa escribió: “Varias veces fui con grupos de artistas jóvenes y de funcionarios públicos” (*Carta a Sylvia Pandolfi, op. cit.*).

²⁰⁵ Carrillo Gil monopolizaba los discursos; si él enfermaba o tenía algún contra-tiempo, el recorrido se cancelaba.

²⁰⁶ Carrillo Gil: “Así expuse en el edificio durante un año y tres meses la obra de Orozco. Fueron invitadas las principales figuras públicas y no pudieron asistir. El pueblo responde, pero los hombres que debían estimular el arte no lo hacen. Sin embargo, los altos funcionarios se pelean por tener un cuadro de un pintor famoso en sus despachos o en sus casas, porque eso les da apariencia de ‘hombres cultos’” (entrevista a Carrillo Gil, mecanuscrito, 20 p. AFCG).

²⁰⁷ Gamboa, *Carta a Sylvia Pandolfi, op. cit.*

²⁰⁸ Suárez, *op. cit.*

²⁰⁹ Jacobo Zabludovsky. “Tesoros ocultos”.

²¹⁰ En entrevista, Armando Sáenz Carrillo afirmó: “El edificio donde está ahora el museo se terminó como en 1963 o 1964, más o menos, y en esa época el último piso —que tiene una altura diferente del resto del edificio—, mi abuelo lo quiso conservar como una galería privada, no una galería de venta, sino tener un espacio donde él pudiera organizar sus exposiciones de la colección. Esta galería funcionó algunos años hasta que empezaron con la organización de las olimpiadas, y el Comité Olímpico rentó este piso. Durante una primera etapa se desmanteló la galería”.

²¹¹ En el archivo personal de Carmen Marín de Barreda, segunda directora del Salón de la Plástica Mexicana y directora fundadora del MAM, se localiza documentación acerca de la importante contribución del ingeniero Marte R. Gómez en los años cincuenta para formar un acervo que sirviera de base al MAM.

²¹² Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, pp. 647-648. Quiero destacar que tan poderosos coleccionistas habían emparentado vía la boda entre un sobrino del yucateco —hijo de su hermano Arturo— con una hija del ingeniero.

²¹³ *Ibid.*, vol. II, p. 647. A dos años de inaugurado el MAM, según Jasmin Reuter, éste sólo había tenido dos exposiciones importantes, para paliar esta situación, propuso: “Puede pedirse a los coleccionistas particulares que viven en México que expongan permanente o temporalmente sus obras en el museo, el cual por supuesto les dará crédito. Y que hay verdaderos tesoros guardados en casas particulares, bien se sabe. Puede hacerse una campaña entre millonarios, que no nos faltan, para que adquieran alguna buena obra que amplíe el horizonte de nuestro máximo museo de arte moderno. ¿Qué mayor satisfacción y garantía de inmortalidad puede tener un comerciante en grande, un general, un ministro o ex ministro, un industrial de refrescos o de llantas, un banquero, que ver el letrerito ‘Donado por...’, con su nombre junto al de un gran maestro?” (“¿Cuándo tendremos un verdadero museo de arte moderno?”).

²¹⁴ Marte R. Gómez, *op. cit.*, vol. II, pp. 646-648.

²¹⁵ Escribió Marte R. Gómez en 1966: “Convinimos en ceder por 50% de su valor comercial las obras de Diego Rivera que constituyen mi colección. Si no estu-

viera seguro de que ya no viviré muchos años [...] y si no estuviera igualmente convencido de que al desaparecer yo, mi familia necesitará recursos, [...] yo haría cesión pura y simplemente de mis obras de Diego Rivera” (*ibid.*, vol. II, pp. 624-625).

- ²¹⁶ En palabras de Inés Amor: “Hay un caso de una generosidad mayor, pues aunque vendió sus cuadros lo hizo a un precio bajísimo; me refiero a Marte R. Gómez. Quedó estipulada una condición, que precisamente se refería a la publicación de un libro sobre la colección que el ingeniero vendía al Estado, condición a la que accedió el Estado y que a la fecha no ha cumplido” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240).
- ²¹⁷ Véase Carrillo Gil, “Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno. Carta a Antonio Rodríguez”, *op. cit.* Años antes hubo otro intento en el mismo sentido, liderado por Salas Anzures quien, en su calidad de ex funcionario que luchaba por constituir un museo privado de arte contemporáneo, explicó los motivos por los cuales no le fue posible crear un museo de arte moderno estatal que incluyera las últimas corrientes estéticas: “El deseo de crear ese museo no pasó de ser eso. Un puro deseo. La falta de estímulo económico y de voluntades coordinadoras constituyeron un serio obstáculo para dar cima a la idea. El Estado jamás se preocupó por el florecimiento de las artes ni por ayudar a los artistas y cuando lo ha hecho ha sido con mezquindad” (Landau y Olvera, *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, pp. 37-38).
- ²¹⁸ Antonio Rodríguez continuó: “Deseo de dar a conocer todos estos tesoros al pueblo de México, el doctor Carrillo Gil construyó por su cuenta un edificio en Av. Revolución, destinado a ser el Museo de Arte Moderno de la capital” (“Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan”).
- ²¹⁹ Un periodista, adhiriéndose a la campaña propagandística de Carrillo Gil, afirmó que era el coleccionista más importante de México y destaca que los acervos públicos eran tan raquíticos que de Orozco sólo tenían *Las soldaderas* (Ramírez, “Desayuno”, *op. cit.*).
- ²²⁰ Pomian, *op. cit.*, p. 18.
- ²²¹ Continuó deplorando “que tampoco se haya aprovechado el ofrecimiento que durante el sexenio pasado hizo el pintor Rufino Tamayo para que adquiriéramos dos de sus mejores obras a mitad de precio (Anónimo, “El tesoro de Bellas Artes”).
- ²²² El crítico Rodríguez fue uno de los más entusiastas promotores de las demandas de Carrillo Gil: “Naturalmente, el gobierno no lo ayudó. Lo peor es que al expropiarle unos terrenos cuya venta se destinaba a terminar el museo y al darle como indemnización una cantidad risible, se hizo paralizar la obra” (“Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan”, *op. cit.*).
- ²²³ Carrillo Gil declaró: “Pienso escoger una pequeñísima galería para mi familia y vender todo lo demás. [...] cuando mucho en cuatro o cinco años” (Tibol, “Se dispersa la colección Carrillo Gil”).
- ²²⁴ *Idem.* El siguiente paso de Tibol fue entrevistar a un personaje poderoso y prestigiado dentro del medio cultural y cuya voz tendría amplia resonancia en el ámbito artístico mexicano, Fernando Gamboa, quien coincidió con ella en la necesidad de asegurar que la colección Carrillo Gil no se dividiera y se garantizara su exhibición pública (Tibol, “Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)”, *op. cit.*).

- ²²⁵ Jorge Guadarrama, museógrafo y asistente de Fernando Gamboa en las décadas de los cincuenta y setenta, recuerda: “Nos contaba don Fernando que el Dr. Carrillo Gil desde tiempo atrás, desde el gobierno de Díaz Ordaz, hizo un intento por donar la colección. Se habló de que él quería donar toda esa colección, pero me acuerdo que con Fernando se quejaba mucho de que no tuviéramos contacto con autoridades que estaban a cargo en esa época, particularmente el Presidente; resultaba que el Dr. Carrillo Gil tenía que pagar un impuesto sobre lo donado, se enojó mucho y dijo que no”.
- ²²⁶ Entrevista realizada por una mujer no identificada, mecanuscrito, 20 p. AFCG.
- ²²⁷ Frérot, *op. cit.*, p. 148.
- ²²⁸ *Ibid.*, pp. 83 y 147.
- ²²⁹ Angelina Camargo B., *op. cit.*
- ²³⁰ Angélica Arenal, Borrador de carta dirigida al Presidente de la República, mecanuscrito. ASAPS.
- ²³¹ Camargo B., *op. cit.*
- ²³² El nieto del coleccionista, Armando Sáenz, niega la colaboración de Gamboa en esta fase de las negociaciones. Incluso en un reporte periodístico se atribuyó el origen del proyecto de museo a Gamboa (Anónimo, “En septiembre el presidente Echeverría entregará la colección Carrillo Gil”).
- ²³³ Gamboa, *Carta a Sylvia Pandolfi*, *op. cit.* Esta versión es contraria a la de uno de los colaboradores de Gamboa, quien reseña la incorporación posterior del museógrafo una vez iniciado el contacto entre Carrillo Gil y las autoridades; en entrevista, Jorge Guadarrama afirmó: “Vino ya la negociación con el presidente Echeverría, esa sí directamente con el Presidente, y a don Fernando, que estaba en Australia, recuerdo que le enviaron un telegrama, no sé si del Dr. Carrillo Gil o de la presidencia, diciéndole que regresara rápidamente porque ahora sí se concretaría la compra. El Dr. Carrillo Gil siempre buscó la espalda de Gamboa para hacer esa negociación”.
- ²³⁴ Fernando Benítez, quien fuera amigo entrañable de Gamboa, probablemente por dicha cercanía narra una versión en la que el funcionario tuvo un papel destacado, aunque ubica el proceso como posterior a la muerte de Carrillo Gil: “Gamboa convenció a su viuda de comprarle toda su colección y ponerla en su museo, le dieron 10 millones de pesos, de aquella época, pero era nada porque solamente uno de sus cuadros costaba 10 millones; y afortunadamente Fernando Gamboa completó el edificio y expuso todo lo que tenía Carrillo Gil”.
- ²³⁵ El titular de la SEP era Víctor Bravo Ahuja y al frente del INBA se encontraba el arquitecto Luis Ortiz Macedo, quien comentó en entrevista que el yucateco tenía una absoluta claridad en cuanto a las piezas a inventariar y las que reservaría como herencia familiar.
- ²³⁶ Marte R. Gómez consignó, en 1966, que Carrillo Gil “no piensa en vender la totalidad de su colección de José Clemente Orozco, porque hay algunas telas —retratos de familia sobre todo— que él tiene destinadas a sus herederos” (*op. cit.*, vol. II, p. 647). En efecto, el retrato de la señora Carrillo Gil, el de su hija y *La resurrección de Lázaro*, realizados por Orozco, no fueron incluidos en las transacciones con el Estado.
- ²³⁷ Tibol, “Valiosas obras de precio secreto”. Para la lista de piezas que, aunque formaban parte de la colección, no se incluyeron en el contrato de donación-venta, véase anexo.

- ²³⁸ Gamboa, *Carta a Sylvia Pandolfi*, *op. cit.*
- ²³⁹ “Nuestros coleccionistas, por lo general, han vendido sus cuadros al Estado; si se quiere a precios muy castigados, pero de todas maneras han vendido y no donado sus colecciones [...] Este sería un primer rasgo en común, más bien definible como desconfianza que como falta de generosidad, aunque desde luego también hay algo de lo segundo” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240).
- ²⁴⁰ Este es un acto muy común en países con una fuerte tradición de coleccionismo privado, como Estados Unidos, por poner un ejemplo cercano geográficamente (Haskell, “El legado de Benjamin Altman”, pp. 261-286).
- ²⁴¹ En entrevista telefónica, el yerno de Carrillo Gil explicó que el mismo presidente Echeverría apresuró las negociaciones.
- ²⁴² Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, publicada en el *Diario Oficial* el 16 de diciembre de 1970. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, publicada en el *Diario Oficial* el 6 de mayo de 1972.
- ²⁴³ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.
- ²⁴⁴ Según los avalúos correspondientes, el edificio valía 7 915 000 pesos y las obras de arte 25 435 000 pesos, lo que hacía un total de 33 350 000 pesos; la suma pagada fue de 14 000 000 (escritura de compra venta y donación entre el gobierno federal, parte compradora; la Secretaria de Patrimonio Nacional, destinatario; y el Dr. Carrillo Gil y su esposa, parte vendedora y parte donante. 14 de agosto de 1972. AFCG).
- ²⁴⁵ Es probable que la resistencia de Carrillo Gil a una reducción del precio de sus piezas le haya representado una merma en su prestigio público. También es factible que, a la inversa, Marte R. Gómez acrecentara su buena reputación por el hecho de que, desde el primer momento, él mismo propuso la venta de su colección a 50% del valor comercial (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240).
- ²⁴⁶ La operación de compra-venta de la serie de Orozco contempló 38 óleos, 67 dibujos, 3 temples sobre tela, 17 grabados y 28 litografías (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG) véase el anexo.
- ²⁴⁷ De Rivera se vendieron siete óleos (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG). véase el anexo.
- ²⁴⁸ La serie de Siqueiros incluyó 25 piroxilinas y óleos, 6 crayones, lápices y acuarelas, y 14 grabados, litografías y litoestereotipos (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG). Véase anexo.
- ²⁴⁹ Cinco óleos de Wolfgang Paalen fueron vendidos (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG). Véase anexo.
- ²⁵⁰ Catorce óleos y una acuarela de Gerzso (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG). Véase anexo.
- ²⁵¹ Se donó “una biblioteca compuesta de libros y revistas nacionales y extranjeras, especialmente europeas y norteamericanas, que se estima en un valor de \$840 000” (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG).
- ²⁵² “Colección de estampas japonesas compuesta de libros y kakemonos; 234 estampas, la mayor parte originales, con un valor de \$505 000” (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG).
- ²⁵³ Eran “treinta y ocho dibujos originales de Luis Nishizawa a tinta y crayón sobre papel, con valor de \$142 000” (escritura de compra-venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG).

- ²⁵⁴ “Las obras antes mencionadas estarán distribuidas y adecuadamente expuestas para su exhibición en el edificio ubicado en Avenida Revolución número 1608” (escritura de compra venta y donación. 14 de agosto de 1972. AFCG).
- ²⁵⁵ Las acuarelas sobre papel han gozado de excelente fortuna crítica: *La cama azul* y *La desesperada*, ambas realizadas entre 1913 y 1915. También las otras seis piezas en papel son importantes (Anónimo, “La familia Carrillo Gil donó a México ocho obras de José Clemente Orozco. Patrimonio Nacional dio a conocer el hecho”).
- ²⁵⁶ Décadas después del acuerdo, la señora Carmen T. de Carrillo Gil declaró que: “El lugar en el museo donde habíamos pedido que se presentara la obra de mi esposo —quien también pintaba— junto con sus utensilios de trabajo, no se ha respetado, al contrario, es el sitio donde se preparan los ‘brindis’ cuando hay inauguraciones” (Camargo B., *op. cit.*). Cabe mencionar que en los documentos oficiales no se incluyó esta cláusula.
- ²⁵⁷ Al reseñar una exposición de expresionismo alemán en México, Jasmín Reuter se preguntó: “¿Por qué son tan escasas las oportunidades en que se puede tener ese goce estético? [...] ¿Por qué el ‘arte moderno’ del Museo [...] es sólo ‘arte moderno mexicano’? Pues las obras que posee son mexicanas. Lo cual nada tiene de malo, claro, pero resulta bastante limitado en el campo de la cultura que debe ser universal” (*op. cit.*).
- ²⁵⁸ Hay una línea natural que va del coleccionismo privado a los museos (Furió, *op. cit.*, p. 284).
- ²⁵⁹ Pomian, *op. cit.*, p. 15. Existen ciertas excepciones, como es el caso de algunos museos norteamericanos y europeos, primordialmente, que de manera periódica venden parte de su acervo como medio para obtener recursos que después se utilizan en la adquisición de otros objetos artísticos.
- ²⁶⁰ Según la clasificación de Appadurai, al ingresar al museo estos objetos se transforman en *ex mercancías*, “cosas retiradas, ya sea temporal o permanentemente, del estado mercantil”, cursivas del autor (*op. cit.*, p. 32).
- ²⁶¹ Durante sus años de campaña en los medios masivos de comunicación, especialmente en la prensa, Carrillo Gil dejó ver su intención de transmutar su colección en el acervo permanente de un MAM —que aún no existía— o en un museo cuyo apellido fuera “nacional”.
- ²⁶² El 28 de agosto de 1972, Carrillo Gil y su esposa entregaron la colección a un funcionario de la Secretaría del Patrimonio Nacional y a Fernando Gamboa, quien fungía en ese momento como representante del INBA (acta de recepción de la colección. AFCG).
- ²⁶³ El acondicionamiento del edificio de Av. Revolución núm. 1608 como museo, lo realizó el arquitecto Luis Barrios. Gamboa también diseñó algunas resoluciones museográficas.
- ²⁶⁴ Durante la inauguración de la exposición temporal se esperó infructuosamente la llegada del Presidente de la República, por lo que el director del INBA tuvo que improvisar un discurso (Rojas Zea, “La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros ‘Acontecimiento de trascendencia nacional’”).
- ²⁶⁵ De hecho, la enfermedad de Carrillo Gil le impidió hacer declaraciones a la prensa el día de la inauguración de la exposición (*idem*).
- ²⁶⁶ Esta fue la última ocasión en que el doctor Carrillo Gil salió de su casa, según informa en entrevista su hija.

- ²⁶⁷ Incluso la colección se colocó en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile; la exposición no pudo ser inaugurada por el presidente Salvador Allende debido al golpe de Estado ocurrido en 1973 (Anónimo, “El presidente inaugurará hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo”).
- ²⁶⁸ En el caso de la frustrada exposición en Chile, Gamboa había planeado unas “jornadas mexicanas” en donde era central el módulo de arte moderno, aunque también incluía un bloque de estampa antigua japonesa y parte de la colección Carrillo Gil; además, se exhibiría una selección “de libros editados en México y una colección de artesanía mexicana”. En total eran 27 cajas que pesaban dos toneladas, mismas que tuvieron que regresar a México intempestivamente debido al golpe militar (véanse los siguientes artículos anónimos: “Peligra en Chile la colección de arte ‘Dr. Alvar CG’”; “A salvo, en México, la colección Carrillo Gil”; y “Regresaron a México la colección Carrillo Gil y Fernando Gamboa”).
- ²⁶⁹ Carrillo Gil murió el 5 de octubre de 1974; ese mismo día se trasladó su féretro al MACG para las ceremonias fúnebres oficiales. Inés Amor, con la que el coleccionista mantuvo una intercomunicación y décadas de transacciones mercantiles, con beneficios mutuos, envió un recorte de prensa a Europa con un comentario lacónico: “En el mismo periódico verás la noticia de la muerte del Dr. Carrillo Gil. Pobrecillo, tuvo varios años de estar mal, después de una embolia cerebral”. El distanciamiento de los últimos años es evidente (carta de Inés Amor a Juan Soriano, 18 de octubre de 1974. AGAM).
- ²⁷⁰ Gamboa trabajó por dos años como director fundador del MACG aunque, según aclaró, “en forma honorífica”, y una de sus asistentes, Miriam Molina, fue nombrada directora tiempo después (Gamboa, *op. cit.*).
- ²⁷¹ En esa oportunidad, Gamboa aseveró que Carrillo Gil no había recibido en vida los honores que merecía, ni como científico, “ni por sus generosas aportaciones al arte y la cultura de nuestro país” (*ídem*).
- ²⁷² Es por ello que durante varias décadas su nieto, Armando Sáenz Carrillo, colaboró con los funcionarios del MACG como curador —entre 1985 y 1987—; actualmente, la hija del yucateco, Carmen Carrillo Tejero, se mantiene como presidenta de la asociación de amigos del MACG. Sin embargo, como dice Pearce, una vez fundado el museo, de quien depende el coleccionista es del curador y de los directivos del museo para que sus objetivos de homenaje perpetuo se mantengan (*op. cit.*, pp. 249-250).
- ²⁷³ No sólo la decisión de adquirir una colección cayó en la esfera presidencial, también lo fue, al menos durante el sexenio de Echeverría, la producción artística a gran escala: “sólo mediante una decisión del presidente mismo pudo realizarse una pintura mural” (Frérot, *op. cit.*, p. 85).
- ²⁷⁴ Jurado, “Compra el gobierno la Pinacoteca Carrillo Gil”.
- ²⁷⁵ Anónimo, “Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil”.
- ²⁷⁶ Un peso era el costo de la entrada al MAM en 1972.
- ²⁷⁷ Anónimo, “Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*
- ²⁷⁸ Ortiz Macedo, director del INBA, durante su discurso inaugural de la exposición en el MAM afirmó que era el “más importante conjunto de obras mexicanas contemporáneas realizadas en este siglo” (Rojas Zea, *op. cit.*).
- ²⁷⁹ Según un periodista, Gamboa declaró que “cuando el gobierno actual adquirió la colección del doctor Alvar Carrillo Gil, hizo la mejor aportación al país en el terreno de la cultura en lo que va del siglo” (Anónimo, “El presidente inaugurará

- hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo”, *op. cit.*).
- ²⁸⁰ Medin utiliza el término *presidenciato*: “La presidencia de la República otorgaría un carácter carismático *cuasi* caudillista al más pálido burócrata. Luego del porfiriato, el casi obregonato y el maximato, se trataba del *presidenciato* [...] No se trataba ya del clásico caudillismo con su red de lealtades personales y clientelas, sino de una estructura política mucho más complicada, pero continuaba aún la necesidad de la personificación del poder político absoluto que hiciera posible la integración institucional y fungiera como piedra angular de la estructura política mexicana” (*op. cit.*, pp. 44, 49 y 162; véase también Reyes Esparza, “La burguesía y el Estado”).
- ²⁸¹ Un intento de simulación o negación del presidencialismo mexicano, por parte de un titular del poder ejecutivo, se revela en la siguiente anécdota que ocurrió después de la inauguración de la exposición en el MAM; al respecto relata en entrevista Jorge Guadarrama: “Don Fernando quizá por la vieja costumbre de darle todo el crédito al jefe, había mandado rotular una mampara que decía: ‘Colección de Arte del Dr. Carrillo Gil, comprada para el pueblo de México por el Lic. Luis Echeverría’, a la mañana siguiente recibió una llamada de la Presidencia con el recado de Luis Echeverría pidiéndole que por favor cambiara el texto de esa mampara para que dijera: ‘Comprada por el gobierno de la República para el pueblo de México’; [Gamboa] lo hizo ese mismo día”.
- ²⁸² A su vez, el arquitecto Ortiz Macedo, quien se desempeñaba como director del INBA, escribió: “Con la inauguración del MACG se culminan los esfuerzos que, en 1972, hiciera el gobierno al adquirir la colección denominada Carrillo Gil para nuestro país, siguiendo la constante y vivaz preocupación del Sr. Presidente de la República para la cultura del pueblo” (texto reproducido en el folleto de la inauguración del MACG, 1974. AFCG).
- ²⁸³ Rojas Zea, “La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros ‘Acontecimiento de trascendencia nacional’”, *op. cit.*
- ²⁸⁴ Fernando Gamboa grabó un comentario en recuerdo de Carrillo Gil el día de su muerte, en donde destacó que adquirir su acervo fue el acto más importante, en materia de arte, del Estado en el siglo XX. No obstante, no indicó que fuera el acto más generoso o trascendente realizado por parte de un coleccionista privado.
- ²⁸⁵ Se refiere a los artistas cuyas obras fueron incluidas dentro del grupo que se donó-vendió al Estado.
- ²⁸⁶ Rojas Zea, “La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros ‘Acontecimiento de trascendencia nacional’”, *op. cit.*
- ²⁸⁷ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.
- ²⁸⁸ Para Pomian, la posesión de obras otorga prestigio, porque da testimonio del gusto del dueño o de su riqueza, o de ambos. Así se explica por qué algunas personas gastan parte de sus bienes en la compra de objetos para formar una colección (*op. cit.*, p. 18).
- ²⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.
- ²⁹⁰ “La gran colección de obras de arte que el presidente Echeverría [...] adquirió en fecha reciente para el pueblo de México ha sido reunida, desde 1930, paciente, sabiamente, por el doctor Alvar Carrillo Gil” (“Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*).
- ²⁹¹ El también coleccionista Carlos García Ponce indicó en entrevista: “Carrillo Gil estaba muy enojado por el asunto del MACG. Hay envidiosos, rencorosos y enemi-

gos del doctor que criticaron que vendiera y no donara. Además lo acusaron de que también vendió su propia obra al Estado". Es interesante destacar que Inés Amor, al dictar sus memorias en abril de 1975, no haya mencionado la conversión de la colección Carrillo Gil de privada a pública, suceso reciente ya que había pasado menos de un año de la inauguración del MACG; ni siquiera lo refirió cuando se ocupó de definir el perfil del yucateco. A pesar de que existe la posibilidad de que su opinión sobre ese asunto se censurará (ya que se hicieron varias revisiones al texto antes de su publicación, una en concreto por Carolina Amor, quien eliminó varios párrafos) es probable que si hubo tal silencio, éste revele alguna inconformidad por el procedimiento o bien por no haber sido invitada a realizar el avalúo, labor que sí ejerció cuando se trató de la institucionalización de la colección Marte R. Gómez. Lo cierto es que en sus memorias sólo mencionó al ingeniero y su generosidad por vender a un precio tan bajo.

²⁹² El ninguneo hacia los coleccionistas privados no es sólo característico de la época de Carrillo Gil. En la segunda mitad del XIX, debido a diferencias políticas y personales, cuando Ignacio Manuel Altamirano se ocupó de una serie de cuadros, decidió no consignar el nombre de quien demandó y pagó su producción (Sánchez Arreche, "Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís", *op. cit.*). Sobre la relevancia histórica de este coleccionista en el contexto del siglo XIX véase Fausto Ramírez, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)".

²⁹³ "La mayoría de los coleccionistas mexicanos no han sido tan generosos como los coleccionistas de otros países que han regalado sus colecciones al Louvre, a la National Gallery de Washington, a la Tate de Londres y a otros museos cuyos nombres vienen a la memoria, como el de São Paulo en Brasil" (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239).

²⁹⁴ *Ibid*, p. 240. "La ausencia de mecenazgo privado puede, en parte, explicarse por una tradición anterior a la propia Revolución; por la presencia de una nueva burguesía posrevolucionaria muy ajena a la cultura que implica el interés en el arte; por la desconfianza de una burguesía de más abolengo hacia los gobiernos emanados de la Revolución y por lo tanto considerados socialistas o socializantes; y aún por la desconfianza (en parte por desgracia justificada) hacia la capacidad y honestidad de las instituciones públicas como custodias de bienes artísticos" (Manrique, "El mecenazgo", t. 16, p. 2414).

²⁹⁵ "La sociedad, como beneficiaria de la cultura, debe ser la que procure poner a los artistas fuera de las normas comerciales que rigen las demás actividades humanas. ¿Cómo? Pues a través de su administrador nato, que es el Estado" (Leal, *op. cit.*, p. 96).

²⁹⁶ "Los testimonios de la cultura no deben seguir siendo acaparados por los burgueses, quienes ya han acaparado la riqueza material. Los más altos frutos del intelecto humano no deben seguir siendo considerados como objetos de lujo" (*ibid*, p. 140).

²⁹⁷ *Memoria de labores. 1954-1958*, p. A-54.

²⁹⁸ "El poder estético de las obras de arte trasciende a sus creadores al incrementar la identificación de la audiencia con ese poder [...] Se aumenta, por un efecto de halo, el 'estatus' del patrocinador de la obra ante los ojos de esa misma audiencia. Si las obras de arte son de significación universal y su mensaje trasciende las fronteras culturales, su patrocinador o su dueño ganan también fama internacional" (Goldman, "Mirándole la boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos", *op. cit.*).

- ²⁹⁹ Un funcionario reconoció que “la desconfianza de los coleccionistas para donar sus tesoros artísticos a un museo oficial” constituía un serio obstáculo para la formación en México de un museo de arte moderno “en el sentido más amplio de la palabra” (Landau y Olvera, *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios, op. cit.*, p. 38).
- ³⁰⁰ Un caso fue el de la colección de Jacques y Natasha Gelman. Sin el respaldo de una institución pública ya tiene en su haber dos entregas en comodato fallidas: una al desaparecido Centro Cultural Televisa y otra al Centro Cultural Muros. La fundación privada que custodia esos acervos de arte enfrenta actualmente un litigio por la propiedad de la colección. Ningún coleccionista desea tal inestabilidad para sus posesiones, así que se deberán tomar medidas diferentes a las que los Gelman consideraron pertinentes.
- ³⁰¹ Fundaciones privadas, por ejemplo, son las que administran al Museo Casa de la Bola, Museo Amparo y al Museo José Luis Bello y Zetina en Puebla. Colecciones empresariales son la de Banamex, Bancomer, Cartón y Papel de México, Jumex, entre otras, también permanecen dentro del sector privado.
- ³⁰² En fundaciones privadas es casi una regla la adjudicación del nombre del coleccionista: tal es el caso del Museo de Artes e Industrias Populares Ruth D. Lechuga, el Museo Dolores Olmedo Patiño o el Museo Soumaya.

I

Alvar Carrillo Gil fue descendiente directo de la Revolución Mexicana y hombre del régimen. Por su origen de clase, logró cursar estudios profesionales en buena medida gracias a la apertura que para la educación popular representó el cambio de sistema político; obtener un título universitario le proporcionó ascenso socioeconómico. Cobra relevancia el dato de que sus primeros empleos, en el sector salud, los desempeñó dentro del aparato estatal, tanto en el territorio yucateco como en la capital del país.

Durante su ejercicio profesional aprendió a ordenar sus ideas, a escribirlas y a presentarlas públicamente en forma de ponencias, conferencias y cursos, y a través de la publicación de artículos y ensayos; tales habilidades le fueron útiles una vez que enmarcó su acción cultural en el universo del arte.

En sus primeros años de funcionario de salubridad, también instrumentó campañas propagandísticas mediante los medios de comunicación, con lo que ganó presencia pública. Los escándalos y polémicas que su estrategia suscitó lo prepararon para las contiendas que protagonizaría, años después, en el ámbito cultural.

Cabe destacar que si bien como funcionario público del sector salud entabló relaciones con los mismos a quienes, en su faceta de empresario, les vendió sus productos farmacéuticos, no incurrió en la práctica común de la época en cuanto a combinar negocios privados con el desempeño de puestos públicos en áreas productivas similares o estrechamente relacionadas; a diferencia de muchos otros de sus contemporáneos que no abandonaron sus puestos en la burocracia al

incursionar en actividades empresariales. La combinación de esferas de acción indica que la delimitación entre lo público y lo privado no era tajante; incluso su desplazamiento de funcionario público a empresario privado era un tránsito usual en el México de mediados de siglo XX.

El liderazgo que Carrillo Gil detentó en el sector privado se debió, en parte, a que no tenía competencia: no se habían fundado en México laboratorios especializados en medicina infantil. Situación semejante a su incursión en el arte, en donde formó parte del grupo pionero de coleccionistas de arte moderno mexicano. Incluso las habilidades que desarrolló como empresario las recicló al participar activamente en el mercado artístico.

Como hombre de negocios, Carrillo Gil personificó el pacto establecido con la burguesía nacional durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, de 1946 a 1952. Su gestión empresarial, en concreto, contribuyó a evitar el desabasto de medicamentos durante una coyuntura especial, y consolidó la producción farmacéutica interna. En su papel de coleccionista impidió la dispersión de un grupo importante de piezas de arte mexicano, y encarnó la complementariedad y colaboración entre un privado —que socializó sus posesiones artísticas mediante el préstamo temporal— y algunas de las políticas culturales instrumentadas por el Estado, entre ellas la sistemática exhibición del arte local en prestigiados recintos nacionales e internacionales.

En ambos roles, Carrillo Gil se desarrolló en sectores que el Estado controlaba de manera sistemática y directa: si bien no produjo medicamentos, sí diseñó la política industrial y seleccionó las áreas beneficiadas con subvenciones y exenciones de impuestos; al mismo tiempo, delineó las políticas culturales y se ocupó de la educación de los artistas, así como de la exhibición de su producción plástica, aunque escasamente pagó por ella ya que sólo de forma aleatoria adquirió objetos artísticos para la formación de colecciones estatales, objetos destinados a resguardarse en el sistema de museos nacional.

Por su origen social, su colección artística fue el vehículo, herramienta o instrumento que Carrillo Gil erigió para enclasar y distinguirse; coleccionar arte provee de singularidad y visibilidad social. La pasión que sintió por éste fue muy conveniente para la construcción de su imagen pública.¹ Para desligarse de su perfil de hombre de nego-

cios, se presentó como un coleccionista apasionado alejado de toda intención especulativa. Efectivamente, su acervo no es, de manera primordial, mercancía, es un signo —de poder económico, de distinción, de buen gusto— “dentro de un sistema de signos de estatus”.²

No obstante, reconvirtió algunas piezas en productos, las vendió y por ello sólo transitoriamente se incorporaron a la colección; otras, en cambio, fueron adquiridas desde el primer momento en calidad de mercancías, razón por la que las destinó a la reventa como, por ejemplo: grabados franceses que comercializó a través de la Galería de Arte Mexicano. Cabe destacar que, aún cuando realizó diversos consumos artísticos por inversión, éste no fue un móvil prioritario dentro de su actividad compiladora.³ Así, se puede concluir que su colección tuvo primero un valor de uso y, después, cuando ya acopió un conjunto importante, conocido y prestigiado, adquirió un valor de intercambio.⁴

En 1938 Carrillo Gil empezó a conformar una colección de arte a través de la cual construyó su identidad pública, diferenciándose de los nuevos ricos contemporáneos que proliferaron amparados por el sistema posrevolucionario. Coleccionar era, para él, una pasión y un riesgo; se aventuró al seleccionar las propuestas más novedosas de su tiempo, creaciones que podrían haber quedado al margen del mercado del arte, pero que con los años se convirtieron en paradigmas del arte patrio. Compró un arte no legitimado, pero no fue el único, y cuando éste se convirtió en hegemónico, él y los otros coleccionistas ocuparon un lugar importante en la escena cultural; a varias décadas de distancia, algunas de esas colecciones forman parte de acervos públicos, como es el caso de la colección de Marte R. Gómez.⁵

Efectivamente, Carrillo Gil se distinguió, en el plano comercial, por tener un gusto novedoso y por favorecer un arte aún no legitimado en México. Al escoger piezas de los productores mexicanos que actuaban dentro del movimiento artístico de las primeras décadas del siglo XX, desafió los gustos preestablecidos. Más aún, actuando dentro del reducido grupo de coleccionistas pioneros, se distinguió de todos ellos por su disposición a elegir los productos más radicales; esto ocurrió, por ejemplo, con la serie *La casa del llanto* de Orozco.

Si bien corrió riesgos con sus adquisiciones, éstos no fueron fatales; aunque se trataba de creadores que no disfrutaban de un amplio mercado en México, y sí en Estados Unidos, no cabía la posibilidad

de pérdida absoluta de sus inversiones en términos económicos. En cambio, la progresiva elevación de sus cotizaciones le representó un valor agregado, la confirmación de lo certero de sus elecciones y la consolidación de su prestigio. Los coleccionistas que le sucedieron y que optaron por el mismo tipo de arte, no arriesgaron su economía ni su prestigio porque, desde poco antes de los años cincuenta, el mercado estaba apuntalado por la crítica de arte, las galerías, los museos y los coleccionistas reconocidos como Carrillo Gil.

De hecho, las primeras incursiones públicas de su colección coinciden con la consolidación de un desplazamiento iniciado desde los años en que había empezado a acumular obra; justo el tipo de trabajos y artistas que apoyó se trasladó al centro del mercado del arte y se convirtió en el gusto hegemónico. Estas coincidencias ayudaron a colocarlo en una posición privilegiada dentro del ambiente cultural de su época, así, se constituyó en coleccionista líder en el territorio nacional. Cabe mencionar que una colección es la representación de valores y categorías sociales para la construcción de conocimiento y poder.⁶

Para cuando se consolidó el mercado artístico interno, de 1946 en adelante, las compras que hacía el yucateco eran recibidas con expectación en el circuito cultural, gozando de excelente fortuna crítica. También contribuyó a su prestigio el hecho de que la mayoría de los otros coleccionistas no se educaron como *connaisseurs* de arte y, por lo tanto, no depuraron rigurosamente sus acopios. De esta forma, Carrillo Gil coadyuvó al desarrollo del mercado y el consumo artístico, proceso que se consolidó y acentuó durante la segunda mitad del siglo XX.⁷

La colección se transformó de acuerdo con las cambiantes condiciones del arte, nacional e internacional, por un deseo vital: la búsqueda de vigencia de Carrillo Gil. Su pretensión de mantenerse actualizado y su atenta mirada a Occidente hicieron que igualmente adquiriera series y productos aislados de importantes artistas europeos activos en la época, trascendiendo las barreras de lo nacional; no obstante, su campo de acción y la esfera de su interés fue el local, al estructurar una colección pública distinguible dentro de las fronteras territoriales.

Al interior de sus posesiones, pero también en el ambiente artístico de su tiempo, el yucateco detentó poder simbólico y material;

en el discurso público, clasificar y jerarquizar arte son formas de poder.⁸ Del mismo modo, a través de sus elecciones, otorgó identidad y significado a su antología; el valor adjudicado a un acervo es equivalente al valor concedido al coleccionista,⁹ no sólo es una cuestión de prestigio personal. Sus selecciones, tanto como sus exclusiones, le permitieron posicionarse dentro del ámbito cultural mexicano y constituirse como coleccionista líder, ya que sus decisiones generaron atención y expectación, e incluso, propiciaron cambios en la percepción de la obra de un artista concreto; por ejemplo, su especial predilección por un conjunto específico dentro de la producción de Orozco contribuyó a definir la forma en que percibieron al artista sus contemporáneos, a mejorar su recepción y fortuna crítica.

Su buena reputación como coleccionista,¹⁰ esto es, las altas calificaciones con las que el sector cultural lo distinguió, contribuyó también a la construcción de su liderazgo dentro del universo artístico nacional; es decir, una de las formas en que visiblemente se concretó su poder fue mediante la influencia que ejerció entre sus congéneres. No obstante, a pesar de sus esfuerzos, no logró transformarse en una figura de autoridad.¹¹

Así pues, en su rol de líder, implantó sus propias modas y hábitos de consumo, como se manifestó en su predilección por los dibujos tempranos de José Luis Cuevas. Sin contradicción, esta tendencia coexistió con su aceptación y seguimiento de las modas de coleccionar impuestas por otros, pero no cualquier “otro”, sino las voces autorizadas del *mainstream* nacional e internacional. Tal fue el caso de su decisión de acumular estampas japonesas: porque eran creaciones acopiadas por prestigiados pintores europeos desde décadas anteriores —como su admirado Picasso—, porque quiere afiliarse al *boom* por lo japonés que propició la exposición de 1953 en el Museo Metropolitano de Nueva York, y porque cree en los gustos de José Juan Tablada, uno de los primeros difusores de lo japonés y del trabajo de Orozco.

Además, a través de estas elecciones, Carrillo Gil se apropió de piezas que habían servido de inspiración a los artistas que él admiraba; ambicionaba apropiarse de ellas, de las fuentes originales de aquellos que le impresionaban.

La búsqueda generalizada de nuevas inspiraciones, como fue el caso de la atención que el arte y la arquitectura japonesa recibieron

por parte de pintores de reconocimiento mundial, desde finales del siglo XIX, generó su revaloración y, por tanto, los convirtió en objetos de deseo para los coleccionistas occidentales. La fascinación por lo japonés obedece entonces, entre otras razones, a su deseo de integrarse a una larga tradición coleccionística internacional.

Si bien el yucateco apoyó al movimiento artístico mexicano cuando la mayoría de la élite económica local no lo adquiriría, una vez que se convenció que éste había entrado en decadencia, protagonizó agrias polémicas contra su predominio en las salas de exposición oficiales y abogó por la protección estatal a las nuevas corrientes, en específico, el arte abstracto. De esta forma, Carrillo Gil no sólo ejerció poder sino que también opuso resistencia en el ambiente artístico de su momento; en consecuencia, se formó una imagen pública inclinada hacia la oposición, protagonizando enconadas controversias y escándalos.

No obstante, cayó en contradicciones: por ejemplo, si bien a finales de los años cincuenta luchó por el desplazamiento de la hegemonía de la otrora llamada Escuela Mexicana de Pintura —en una de las polémicas más importantes que estableció con un funcionario cultural— peleó, al mismo tiempo, por impedir su inspección crítica. Me refiero aquí a su feroz defensa de uno de los postulados erigidos antes de los años cincuenta en cuanto a que la citada corriente tenía su origen en los idearios políticos de la revolución que inició en 1910, consigna ideológica puesta en tela de juicio por algunos de sus contemporáneos.

El poder de un particular se define no sólo frente al Estado, sino que usufructúa diferentes niveles de poder en sus relaciones con diversos sectores, grupos o personalidades de la época. En el caso de Carrillo Gil, en tanto coleccionista de arte moderno y, más aún, en su condición del número uno de su época, su poder se diversificó en la misma proporción en la que el ejercicio de dicho poder propició resistencias. Una de las bifurcaciones enmarcó sus relaciones personales con los artistas cuyas obras incorporó a su acervo; otra abarcaba sus estrategias de difusión al generar y, de esta forma, controlar los discursos que circularon profusamente sobre sus propiedades artísticas y, en términos más generales, para accionar, transformar y resignificar el desarrollo artístico interno.

Utilizando los saberes estéticos que acumuló, el yucateco desempeñó roles tan diversos como el de escritor y crítico de arte, promotor y difusor cultural. En el panorama del coleccionismo de mediados del siglo XX, ningún otro personaje, desde el sector de lo privado, cultivó una vocación pública tan definida al asignarse a sí mismo el papel de activo agente cultural,¹² a pesar de las suspicacias del *establishment* político-cultural que prefería limitar la participación pública de los particulares y de los no profesionales. En consecuencia, la colección Carrillo Gil fue un dispositivo portador de legitimidades y tendencias, tuvo una función política y un fuerte efecto en el desarrollo artístico de México.

Desde los años cincuenta, el yucateco pretendió erigirse como creador artístico profesional y así, desde la producción, penetrar e incidir en la historia del arte nacional; no logró cumplir este último objetivo. Si su pintura hubiera sido aceptada, los que hicieron *collage* al mismo tiempo que él o después —como Fernando García Ponce o Alberto Gironella— reconocerían que en algo les había influido o, incluso, se deslindarían de sus búsquedas estéticas, pero simplemente no lo registraron como un antecedente. Asimismo, hay rechazo e indiferencia de quienes no lo consideraron miembro del gremio de pintores. En las revisiones que los historiadores del arte han realizado de los años sesenta a la fecha, no se le consideró un introductor o difusor del *collage* en México y, salvo excepciones, tampoco se le listó dentro de la producción plástica.

Pareciera que lo que predominó en su recepción contemporánea fue la percepción de la imposibilidad de coleccionar, crear plásticamente y emprender la crítica artística, todo esto de manera simultánea. Es posible que se visualicen como acciones contrapuestas e incombinables, sobre todo por lo polémico del personaje. Por tanto, al realizar estas prácticas culturales, el sesgo de su personalidad pública fue la parcialidad; más aún, a decir de importantes agentes culturales de la época, se trató de una unilateralidad y arbitrariedad desmedida. Así, como signo de extrema soberbia se recibió la vocación polifacética de Carrillo Gil y esto contribuyó, aunque no de manera determinante, a lo limitado de su éxito como artista plástico.

Cierto que los roles que Carrillo Gil se empecinó en desempeñar no fueron comunes en su época. Tal vez buena parte del problema

consiste en que el diletantismo era un valor positivamente recibido en el siglo XVIII, pero a mediados del siglo XX, su evaluación era negativa.¹³ Es probable que una de las claves para la comprensión de esta problemática se encuentre en la genealogía de la historia del arte en México, como disciplina: su institucionalización, en tanto actividad profesional, y la legitimación de su ejercicio en universidades y centros de investigación, se erigió como un freno al amplio sector de especialistas o aficionados que, sin contar con grados universitarios, no sólo encabezaban la crítica de arte sino que también generaban estudios de historia del arte. Aquí el caso paradigmático podría ser Justino Fernández y Paul Westheim, ambos gozaban de reputación, pero sólo Fernández tenía lo que Luhmann llama “autoridad científica”.¹⁴

Al mismo tiempo, en las políticas culturales decretadas por el Estado durante la primera mitad del siglo XX, no se adjudicó a los coleccionistas privados la tarea de rescatistas o salvadores del arte producido durante ese lapso; tampoco se les facilitó ocupar un lugar sobresaliente dentro del ámbito cultural y “codirigir” el gusto colectivo. En algunas ocasiones, la determinación estatal se enfrentó a resistencias como la de Carrillo Gil, quien implementó una completa y heterogénea estrategia para conquistar el poder y prestigio que, consideraba él, se le escatimaba. De hecho, su transgresión consistió en violar algunas de las reglas tácitas del sistema cultural de su época que concebía lo artístico como asunto público, estatal.

No obstante, en la medianía del siglo, el yucateco se distinguió por su estratégica colaboración con las políticas culturales que concebían al arte moderno propio como la cúspide de una larga tradición estética y que lo presentaron, a través de magnas exposiciones itinerantes, internas y externas, como la prueba fehaciente de la igualdad mexicana frente a prestigiadas herencias culturales, en especial las europeas. De hecho, Carrillo Gil fue el que compensó la inexistencia de un programa estatal de adquisición sistemática de arte, lo que volvió indispensables sus préstamos temporales para las exposiciones oficiales; esto le permitió establecer un área de influencia. Aunque no sin contradicciones se entabló la compleja relación entre un coleccionista privado y la burocracia artística de la época.

Cabe acentuar que buena parte de su éxito y de su pertinencia fue coincidir con las políticas públicas; sus conflictos con el poder político y cultural revelan su paulatina, pero nunca lineal, transformación de colaboracionista a detractor del Estado. Incluso la vigencia de su perfil radica en que un alto porcentaje de su crítica, en términos generales, podría aplicarse a sucesos culturales que se siguieron presentando durante la segunda mitad del siglo XX.

Carrillo Gil colaboró con un Estado al que concibió como el obligado primer promotor del arte y cultura nacionales, como un mecenas que tenía la obligación de generar las condiciones óptimas para la creatividad artística y difusión de esa productividad. En su concepción, a la iniciativa privada le correspondía apoyar al Estado en sus funciones de promotor, y difusor del arte y la cultura, pero de ninguna manera debía suplantarlo.

De hecho, tan convencido estaba del papel rector del Estado en todos los asuntos de la vida política nacional, incluyendo por supuesto la política cultural, que decidió transferirle buena parte de su colección por considerar que era al que correspondía salvaguardar el arte, patrimonio de los mexicanos; para el yucateco, sólo el Estado podría garantizar su custodia y exhibición permanente. Así pues, afianzado firmemente en la representatividad de su acervo, a finales de los años cincuenta decidió construir un museo de arte moderno y entregarlo para su custodia; cabe destacar que aún no existía en México un recinto creado *ex profeso* para exhibir la plástica del siglo XX.

A fin de garantizar que fuera su visión personal la que caracterizara su museo, el doctor Carrillo Gil seleccionó el terreno y contrató a los especialistas: al arquitecto Augusto Álvarez le encomendó el diseño del espacio, y al reconocido museógrafo Fernando Gamboa un guión que se ajustara a las jerarquías que él había preestablecido entre las múltiples piezas de su colección; por razones económicas, el proyecto quedó inconcluso. Las largas y complejas negociaciones con los funcionarios federales para realizar la donación-venta de sus posesiones y la terminación del museo —que incluyeron a diferentes presidentes de la República— proporcionan una óptica privilegiada para observar la transición paradigmática de un acopio privado en público.

También sus avatares para lograr la metamorfosis de su colección en propiedad estatal, facilitan la clave para comprender las híbridas

relaciones entre funcionarios públicos y coleccionistas privados. Los prejuicios recónditos de la burocracia cultural hacia la acumulación de obras consideradas patrimonio nacional —por tratarse de la producción de los creadores agrupados en el movimiento muralista— por particulares, se combinaron con serias desconfianzas del sector privado hacia la cooperación, vía la donación o venta de sus antologías artísticas, con un Estado que al diseñar las políticas culturales limitó la intervención privada en arte y cultura, en ocasiones, de manera autoritaria.

La personalidad pública de Carrillo Gil cobra relevancia no sólo porque su perfil es único en el contexto local —compromiso activo con la exhibición y difusión del arte, aparte de protagonizar provocativas polémicas con la burocracia cultural— sino porque él constituye la excepción al negociar el resguardo definitivo de su colección sin que ésta haya perdido su identidad original: se trata del único caso de un museo estatal, especializado en arte moderno, que lleva el nombre del particular que construyó el acreditado conjunto artístico.

Su excepcionalidad, *ex negativo*, permite el acercamiento a un fenómeno presente a lo largo del siglo XX, el de la escasa incorporación de colecciones privadas a los museos públicos, en un país donde, a la fecha, no existe legislación que estipule con claridad las diferentes opciones para donación o venta a instituciones públicas. Ésta es una de las razones por las que en México impera la preferencia de los coleccionistas por crear fundaciones privadas que, aunque requieren de algún tipo de patrocinio estatal, se reservan la administración de sus recintos de exhibición. En un sistema político legalista y constitucionalista la carencia de un conjunto de leyes que enmarquen esta temática es un indicador que no puede pasar desapercibido.

Su sentido de responsabilidad con el patrimonio colectivo tanto como su deseo de convertirse en “monumento nacional”, predominaron sobre una opción mucho más viable: la comercialización de su acervo, con lo que hubiera obtenido considerables ganancias económicas. Llegado el momento, la liquidación hubiera sido mediante la vía mercantil; en cambio, en el museo que lleva su nombre, desde 1974 se exhibe de manera permanente la que fuera su colección.

Aunque el MACG por algún tiempo se mantuvo como su mausoleo y, peor aún, como mausoleo vacío porque durante la administración

indirecta de Gamboa la colección siguió viajando por cerca de diez años, al cabo de su primer década —y gracias a un cambio radical en la dirección— se fomentó su vocación de recinto público especializado en el montaje de exposiciones temporales de arte joven, local y exterior, a la par que cuidaba el montaje y reflexión sobre la colección original.¹⁵ En otra exitosa gestión, en el tránsito hacia el siglo XXI, se operó un nuevo desplazamiento hacia la exhibición de arte contemporáneo ya consagrado o en vías de lograrlo, nacional e internacional, lo que implicó deslindarse del arte alternativo.¹⁶

No sin contradicciones, el MACG sigue intentando desarrollar un perfil propio y sobresalir dentro del circuito museístico del INBA. Éste es un perfil que a Carrillo Gil, permítaseme la especulación, por su deseo de presentarse como permanentemente actualizado, le hubiera gustado.

Finalmente, la esfera de influencia de un coleccionista privado en México era muy limitada durante el siglo XX, aún tratándose de un personaje con la vocación pública de Carrillo Gil. De todas sus intervenciones en el circuito artístico interno, sólo una subsistió: su colección. Sus demás acciones y prácticas culturales fueron olvidadas o trascendidas apenas desapareció de la escena cultural. La mayor parte de lo que había escrito, pintado, declarado, promovido, rescatado y denunciado, prácticamente no se registró en la historiografía de la segunda mitad del siglo XX. Los artistas que había impulsado se mantuvieron vigentes en los discursos o se disiparon —como Kishio Murata— pero sin relación directa con él; las tendencias artísticas que prosperaron, o que nunca se consolidaron, lo hicieron al margen de la postura adoptada por él.¹⁷

Las repercusiones de sus operaciones en el ambiente artístico fueron primordialmente entre los años cincuenta y setenta, décadas en las que obtuvo éxitos en sus campañas y promociones, generando consensos o rechazos. Su presencia y vigencia perduró mientras vivió.

Por tanto, Carrillo Gil no fue el sujeto del discurso durante el siglo XX, pero su colección fue el objeto discursivo de la historia del arte, y no sólo por la fundación del MACG sino porque se preserva, a la fecha, la favorable fortuna crítica de un alto porcentaje de lo que fue su acervo, lo que generó su incesante exhibición en contextos diversos y, además, el que conserve la clasificación de patrimonio de la

nación. Naturalmente, uno de los objetivos del yucateco había sido la de incorporarse a la historiografía nacional, pero en su momento histórico no era tarea alcanzable para un agente individual. Su capital político dentro del campo cultural fue insuficiente para el cumplimiento de sus objetivos.

Con los trabajos de redescubrimiento que en los años ochenta y noventa le dedicara el MACG, durante la gestión de Sylvia Pandolfi,¹⁸ se inició la organización de exposiciones revisoras de la colección que dio origen al recinto, así como la publicación de catálogos por obra determinada o autor.¹⁹ Sucesivas administraciones optaron por consolidar este enfoque a través de una serie titulada *Revisiones de la colección Carrillo Gil*.²⁰ Con ellos y este libro, de cierta forma se revierte lo que, supongo, él consideró su fracaso.

II

Los coleccionistas, en tanto agentes culturales, son figuras centrales en el mundo del arte. Igualmente, los acervos privados brindan una contribución importante a la cultura con la que interactúan. Sin embargo, su incidencia en el contexto es, por lo general, proporcional a su visibilidad.

En nuestro país, como en muchos otros que a principios del siglo XX apostaron por la construcción de un Estado fuerte y de bienestar social, se cuestionó que un particular poseyera objetos considerados como patrimonio nacional o universal.

A pesar de los prejuicios de muchos de los protagonistas del área cultural, en México las antologías de arte formadas antes de los años cuarenta, por lo general no obedecieron a su valor de intercambio o a su plusvalía, por el contrario, fueron adquiridos por sus valores simbólicos. Aunque en las primeras décadas del siglo XX fue innecesaria una gran inversión de capital para la construcción de dichos repertorios, después de la década de los cuarenta creció la importancia del factor económico como medio de acceso al coleccionismo. Esta alza de precios vino como consecuencia de la consolidación del mercado del arte local.

Como lo demuestra la historia del coleccionismo universal, se establece una estrecha relación entre el colector y sus propiedades, entre

sujeto-objeto, por lo que el prestigio que el coleccionista recibe, depende de la valía que se adjudica a lo que posee, así como a la selección y el orden que le otorgue a sus piezas; esto es, su reputación está estrechamente relacionada con su capacidad de imprimir un sello individual a su acervo. Además, depende también de la facilidad de acceso a sus posesiones; lo que lo hace visible en el mundo del arte. En este aspecto, Carrillo Gil no tiene parangón, al menos no en el panorama artístico del México del siglo XX.

Una de las vías más utilizadas por sectores sociales heterogéneos para garantizar el acceso a las colecciones privadas, trascendiendo su carácter de élite y al grupo social que las originó, fue la exhibición en espacios públicos. En México, en épocas de una publicitada preocupación gubernamental por hacer llegar al “pueblo” las manifestaciones artísticas contemporáneas, fue muy bien visto que los coleccionistas prestaran sus piezas. Éste fue el contexto que permitió la contribución de los particulares a la difusión y resignificación del arte; con esto, su identidad, así como el contenido de sus colecciones, cobraban visibilidad pública.

III

Entre las décadas de los veinte y mediados de los cuarenta del siglo pasado, se formó una reducida generación de coleccionistas privados con un gusto novedoso; al margen de que compartían su fascinación por el movimiento artístico mexicano de esos años y sus demandas dieron pie a la construcción de un mercado nacional para la producción local, su compromiso con tareas de patrocinio, estudio y divulgación del arte que seleccionaron fue desigual; se trataba de empresarios, políticos y funcionarios culturales. El análisis comparativo de sus perfiles y compilaciones privadas es una tarea a futuro.

Ahora bien, hacia finales de la década de los cuarenta, la burguesía se dio a la tarea de imitar a estos coleccionistas pioneros. Al despertarse su interés por el arte que les era contemporáneo, propiciaron un alza generalizada en los precios y generaron eso que Inés Amor llamó el “gran auge del coleccionismo en México”.²¹ Se trató de un grupo dominante en lo político y lo económico que coleccionó prioritariamente por moda, prestigio, inversión, o para evidenciar su

recién adquirida riqueza; tal fue el caso de empresarios y funcionarios públicos que se beneficiaron de las condiciones económicas generadas en el periodo posrevolucionario —aquí debe incluirse desde los presidentes-colectores hasta los secretarios de Estado y diversos miembros de la élite burocrática. Cabe destacar que la mayoría de estas antologías plásticas se desintegraron o permanecen en círculos privados, sin formar parte del acervo permanente de los diversos recintos públicos.

Ellos, tanto como la primera generación de coleccionistas de la posrevolución, generaron proyectos de patrocinio y mecenazgo con una constante: sus actos fueron realizados a título personal, lo que marca una diferencia sustancial con respecto al último tercio del siglo pasado, cuando se incrementó progresivamente la participación de sociedades corporativas que actuaron en el plano local. No obstante, el sector privado se comprometió poco y esporádicamente en proyectos culturales y artísticos; tendencia que, considero, prosiguió a lo largo del siglo XX.

De entre las muchas razones que explican este fenómeno, se encuentra que, al menos desde la década de los veinte, se estructuraron y continuaron los lineamientos generales de una política cultural que buscaba poner límites precisos a la intervención privada en temas culturales. La resistencia de los particulares a esta disposición fue sólo un campo de batalla más dentro de la lucha de intereses entre el circuito de lo público y de lo privado. Así, a lo largo del siglo se sucedieron tanto interminables conflictos, descalificaciones y rupturas, como alianzas temporales entre éstos y las autoridades en turno.

Otra razón puede ubicarse en el campo económico, el coleccionismo como fenómeno social ha revestido mayor importancia en sociedades económicamente estables. Esta tendencia explicaría, en parte, por qué en México —con sucesivas crisis, devaluaciones y debacles financieras a lo largo del siglo XX— la inversión de una parte de los activos de la burguesía local en arte, no fue una opción viable. Existe, por tanto, una estrecha relación entre prosperidad económica e incremento del volumen de ventas artísticas;²² esto explicaría las fases, cortas, de mayor auge del coleccionismo privado, una de las cuales inició en 1946.

En la actualidad, en México prevalecen los prejuicios de numerosos miembros del ámbito cultural —la burocracia cultural y un importante grupo de intelectuales— que insisten en la sanidad de la separación entre asuntos pecuniarios y programas culturales, y mantienen una concepción en la cual el arte y la cultura pertenecen a la esfera pública y, por tanto, es ilícito su contacto con los turbios o, por lo menos, ambiguos objetivos económicos que los particulares representan. Con recelo, alertan contra el peligro de que ellos controlen el desarrollo cultural nacional, al condicionar su patrocinio a su interferencia en la realización de eventos, en la toma de decisiones que tradicionalmente han correspondido a las autoridades o los especialistas, e incluso en la censura de los contenidos, como ocurre desde hace tiempo en Estados Unidos. También dentro de los *businessmen* que operan en México perduran los prejuicios, la desconfianza y, sobre todo, el desinterés, hacia la inversión en cultura.

Los cada vez más frecuentes recortes presupuestales para el área cultural, que impiden destinar —con suficiente regularidad— algún porcentaje a la adquisición de piezas, así como una cierta indefinición en las políticas culturales, perceptible al menos desde la década de los ochenta del siglo pasado, deja entrever la posibilidad de que se incremente la dependencia de las instituciones públicas hacia los coleccionistas y patrocinadores privados. A la fecha, existe cierto consenso en que el auspicio privado no debe suplir la partida presupuestal que el Estado destina a las instituciones culturales, pues esto equivaldría a dejar en sus manos el presente y el futuro del desarrollo cultural de México.

El reconocimiento, la aceptación y la conjugación de los intereses públicos y privados, empresariales y culturales, seguramente traerá consigo beneficios mutuos, pero no es suficiente.²³ Considero indispensable la construcción de un marco legal que reglamente esos enlaces e interconexiones.

IV

Si bien este libro representa un primer abordaje a la acumulación y el ejercicio de poder por parte de un particular que construye un área de influencia que excede los límites —cuales quiera que hayan

sido— de la esfera de lo privado, no han sido desentrañados los innumerables mecanismos generales que en el México de mediados de la centuria del siglo pasado se instrumentaron para la fabricación de poder, en el universo artístico y cultural.

Partiendo del caso del doctor Carrillo Gil, evité proponer una estructura simplista que utilizara binomios tales como: “frente al poder formal del Estado, el particular se constituye en un poder informal”; “frente al poder legal, él representa un poder ilegal”; “si se trata de un poder *de jure*, él se crea un poder *de facto*.”²⁴ Dicotomías interesantes, pero forzadas e inadecuadas.

Estoy convencida de que el yucateco ejerció tanto el poder formal como el informal, es decir, actuó de manera directa e indirecta, personalizada o por medio de otros personajes con los que estableció pactos y alianzas, casi siempre temporales. Incluso, su poder fue legal, ya que en México debido a las leyes sobre propiedad privada se reconoce el derecho a coleccionar arte, por lo que los cuestionamientos que se le hacen pasan por otras coordenadas.

En cierto sentido es un *outsider*, lo que pudiera representar una limitante, aunque también una de sus mayores fortalezas. Por ejemplo, si el empresario yucateco hubiera optado por introducirse al aparato burocrático cultural, su fuente de poder se hubiera ampliado y con ello su capacidad de modificar las políticas culturales, acrecentando su presencia pública; pero ingresar al sistema le hubiera acarreado pérdida de independencia e imposibilidad de manifestar sus objeciones mediante los medios de comunicación. Por su gradual condición de crítico de las políticas culturales y del régimen mismo, el doctor enfrentó ciertas sanciones. “El poder descansa en controlar el caso excepcional”,²⁵ y Carrillo Gil lo es.

La fuente de su poder fue, principalmente, su colección artística, pero él prefirió negociar su exhibición que su reclusión, y los funcionarios culturales lo sabían. No obstante, y esto creo obedece más bien a la personalidad y carácter del yucateco, para consolidar su área de influencia, optó por ejercer una presión discursiva explícita, oral y escrita, a diferencia de otros actores contemporáneos que, en similitud de condiciones, eligieron mantener un perfil bajo y no buscar demasiado los reflectores. Considero que el papel que desempeñó equivale no al de un generador de energía y sí al de un catalizador:

Los catalizadores aceleran (o retardan) el inicio de los sucesos [...] causan cambios en el coeficiente de conexiones efectivas (o probabilidad) que se espera de las conexiones causales que existen entre el sistema y el entorno.²⁶

Recordemos que si bien se opuso a la discusión crítica sobre la dimensión muralismo-revolución, con lo cual retardó su análisis y prorrogó el mito, también luchó por abreviar el proceso de aceptación oficial del arte abstracto en México.

Un primer acercamiento al capital político que acumuló y usufructuó Carrillo Gil, no es suficiente; la formación de camarillas de estructura híbrida, ya que participaban particulares tanto como miembros de la burocracia cultural, junto con sus jerarquías y las disputas por el poder, apenas han sido esbozadas. Su tendencia fue a participar en lo que Luhmann llama “cadenas de acción”, es decir, grupos de poder que al unirse, por coincidencias en sus intereses y objetivos, tienen mayor capacidad de incidir en el ambiente artístico.²⁷ Al respecto, en este libro no logré dibujar un panorama completo de los diferentes círculos en los que interactuaba, ni los que fundó o a los que se incorporó; para ello hacen falta estudios biográficos todavía inexistentes de los principales agentes culturales activos en la medianía de esa época.

Otra trama importante tiene que ver con la construcción de identidad, visibilidad y, sobre todo, prestigio. Si bien Carrillo Gil y Marte R. Gómez, en su momento, fueron los líderes indiscutibles por sus conjuntos de Orozco y Rivera, respectivamente, su valor no fue medido por la identidad de los dueños sino por el renombre del artista y por el objeto en sí. No fue la identidad del coleccionista la que prevaleció por encima de las obras reunidas; los colectores no fueron el sujeto del discurso. Esto a pesar de la difusión que recibían los actos públicos de un personaje de la talla de Carrillo Gil —selecciones, depuraciones, polémicas y rupturas— incluso en los medios masivos de comunicación, especialmente los impresos.

El yucateco no fue una celebridad nacional y sólo ejerció liderazgo dentro del ámbito cultural de su época. A diferencia de otros países con amplia tradición en el consumo artístico, como Estados Unidos o Alemania, ningún colector en México ha gozado de prestigio de alcance nacional. Lo que sí ha ocurrido, sobre todo en la segunda mitad del siglo, es adjudicar a alguna pieza en venta el apellido de alguno de

los coleccionistas más reconocidos del país, lo que agrega efectivamente un valor simbólico a la obra y, por tanto, es un elemento que contribuye a incrementar su cotización.

En México, la construcción de prestigio público de un coleccionista privado es un proceso complejo y delicado. Las incursiones emprendidas en el área cultural, tradicionalmente un espacio controlado por aparatos estatales, por parte de acumuladores pioneros en el arte moderno, poco ha facilitado las intervenciones de los coleccionistas que les sucedieron. En este sentido, entre muchas otras, queda abierta la pregunta: ¿Cómo se construía el prestigio público de los particulares dentro del ambiente artístico del México de la medianía del siglo XX? Para contestar, hace falta la realización de un estudio comparativo entre diferentes agentes culturales, en concreto, los coleccionistas.

Un aspecto que podría ayudar en el desentrañamiento de tan compleja problemática, pasa por cuestiones de moralidad y legitimidad pública. Se justifica el acto de acumular en tanto pulsión irrefrenable motivada por la pasión artística, pero no se considera legítima la búsqueda de prestigio. Veamos en qué consiste la definición de Inés Amor de lo que es un “verdadero coleccionista”:

Se requiere primeramente que el coleccionista posea un gusto refinado, sensibilidad para sentir el goce estético, preparación suficiente para elegir lo que verdaderamente es bueno y, únicamente, en tercera y cuarta instancia, que tenga la idea de formar un tesoro.²⁸

Según esta clasificación, Carrillo Gil estaría incluido de manera indiscutible. Sin embargo, bajo una visión purista, para la prominente Inés Amor un “verdadero coleccionista” no debe perseguir singularidad, distinción y prestigio;²⁹ tal aspiración cancela la sinceridad de su interés por el arte. Se trata de una división radical.³⁰ En consecuencia, según la visión de la galerista, quienes proyectan posicionarse socialmente no pueden clasificarse como *connaisseurs*, sino que los ubica en la posición inferior de *amateurs*.

Buena parte de esta investigación se esfuerza en demostrar que la combinación de amor por el arte y deseo de prestigio no son excluyentes o contradictorias, sino dispositivos de un mismo fenómeno. Por consiguiente, Carrillo Gil fue un adicto al arte, un conocedor,

un coleccionista “verdadero”, apasionado y obsesivo, a la vez que un nuevo rico en busca de distinción y poder.

Ahora bien, entiendo la percepción de la señora Inés Amor como representante de algunos de los supuestos que prevalecían sobre el papel de un coleccionista en la sociedad mexicana de ese tiempo y, por tanto, de la legitimidad o no de la búsqueda de prestigio. Considero que esta postura ideológica ha contribuido a impedir una recepción desprejuiciada del fenómeno coleccionístico en general, lo que ha obstaculizado el otorgamiento social de reconocimiento a los particulares que, desde el coleccionismo artístico, lo han anhelado.

En concreto, una vía para iniciar el abordaje de tan complicado problema fue enfocar los encuentros y desencuentros entre el protagonista de esta investigación y las políticas culturales estatales con las que interactuó. Pero la cuestión es mucho más amplia, se trata de la interrelación entre dos esferas de poder, la pública y la privada, de la instauración y configuración de un ciudadano con derechos políticos, sociales, económicos y culturales frente a un Estado que se presentaba como democrático y que reclamó la dirección de los asuntos culturales de manera casi totalitaria. Ese *connaisseur*-ciudadano, que Louis Olivier estudió para el siglo XIX francés, concentrándose en la figura de Louis Petit de Bachaumont,³¹ yo lo transmutaría en coleccionista-ciudadano para el caso Carrillo Gil. El compromiso con la estética puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país.

Sobre este tema, puedo aseverar que para el yucateco no se trató sólo de fomentar el arte o su exhibición, sino también de erigir al coleccionista como ciudadano. Esta idea de ciudadanía se encuentra en su reivindicación del derecho a cuestionar a los funcionarios públicos, la facultad de denunciar actos de corrupción e impunidad, asumiendo como una obligación social la vigilancia de los actos de los hombres del gobierno en todo aquello que, a su juicio, hiciera peligrar el patrimonio económico y cultural de los mexicanos y, concretamente de los yucatecos, ya que una buena parte de su vocación ciudadana la enfocó en la esfera de lo regional.

Al ejercer la interpelación estaba convencido de que era obligación de todo burócrata, estatal o federal, rendir cuentas de sus actos a la ciudadanía.³² En este sentido, si el arte de su época era un elemento de identidad nacional, también era un compromiso cívico vigilar

desviaciones de las políticas culturales que afectaran su desarrollo. Por ende, sus denuncias obedecieron, según declaraciones expresas, a la necesidad de cumplir con su “deber de ciudadano”;³³ esto de manera independiente de si sus impugnaciones prosperaban o no.

Así pues, desde la posición de prestigio que consolidó en la capital del país, fundamentalmente como coleccionista de arte moderno, se asumió como ciudadano con derechos políticos en una época en que hacerlo podía resultar muy peligroso. En parte por ello, Carrillo Gil no combatió sólo, siempre buscó crear y liderar asociaciones con personalidad jurídica que pudieran oponerse —en condiciones lo menos desventajosas posibles— a los diversos grupos dominantes; quiso crear y participar dentro de una élite informada, activa y comprometida.

Con este objetivo en mente instrumentó varias campañas, generalmente de denuncia, mediante artículos de opinión en la prensa. Allí exigió a sus lectores el desarrollo tanto de la capacidad de juzgar como el involucramiento en asuntos estéticos y en temas políticos. Sabía que la influencia pública de que gozaba se debía, en buena medida, a su acceso a los medios de comunicación, con lo que prácticamente estaba a salvo de la represión. Más aún, un principio del discurso de poder, practicado por los gobiernos posrevolucionarios —que en términos generales afirma que quien posee recursos económicos adquiere derechos de expresión— fue aplicado con regularidad por el yucateco.

Este compromiso ciudadano es visible en su selección del arte mexicano. Una buena parte de la colección responde a las premisas de su tiempo, desde una postura crítica, desafiante y cuestionadora. Tal posición no estuvo exenta de contradicciones y ambigüedades, ya que a pesar de que Carrillo Gil mantuvo distancia crítica con ciertas características del régimen, participó de la ideología dominante, coincidiendo con algunos objetivos centrales de la política oficial, hacia el interior del país y el extranjero.

Así, la colección no sólo es el instrumento para discrepar sino también para colaborar con el sistema político, con el poder institucionalizado.³⁴ Sus elecciones indican su interés por un sinnúmero de cuestiones que lo presentan como un hombre preocupado por los acontecimientos nacionales e internacionales, y los artistas que coinciden con él en el desarrollo de tales tribulaciones, aun cuando se diferencien en sus acercamientos y perspectivas, son de los más im-

portantes de su colección: José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. De esta forma, el coleccionista asume y se apropia de las críticas de diversos artistas; arma un discurso propio a partir de las imágenes creadas por aquellos que fueron sus principales colaboradores en sus diversas incursiones al ámbito político-cultural del México de mediados de siglo. Como complemento, en su faceta de creador plástico fabricó su propia narrativa visual, su *corpus* de imágenes.

La cuestión de la ciudadanía está relacionada con otra línea de investigación: el análisis de la formación de colecciones de arte moderno como uno más de los elementos constructivos en el complejo andamiaje del nacionalismo mexicano. En el caso de Carrillo Gil, es evidente que creyó en una corriente hegemónica en su época, el nacionalismo político, nacionalismo como proceso de unificación.

Según la clasificación propuesta por el historiador Abelardo Vilegas, el empresario yucateco se caracteriza por un nacionalismo popular, revolucionario y etnológico.³⁵ No obstante, se mantiene a distancia de las posiciones extremistas y radicales, chauvinistas o excluyentes, que se desarrollaron desde las primeras décadas del siglo, ya que una de sus prioridades fue mantener abierta la comunicación y el enlace con lo que sucedía en el exterior o lo que recién llegaba a México.³⁶

Oscar Vázquez delineó una hipótesis general que aplicó concretamente a su investigación del siglo XIX en España: registró una estrecha coincidencia entre el apogeo del coleccionismo privado y la fortaleza del arte español; por tanto, la decadencia de ese tipo de arte implicaría la decadencia del coleccionismo privado. En relación con México no veo tal coincidencia y lo que percibo es más bien un desfase. Durante la primera mitad del siglo XX, el auge del coleccionismo ocurrió cuando la Escuela Mexicana de Pintura estaba en pleno descenso. Sin embargo, será necesario estudiar con mayor detenimiento la construcción y consolidación del mercado mexicano, no sólo en la primera parte del siglo pasado, para poder ofrecer argumentos sólidos.

Este problema está relacionado con otro campo de investigación aquí no abordado de manera suficiente: practicar el coleccionismo en México no se identificó como el paradigma de cultura por parte de las élites; de allí probablemente su exigua incursión en la donación o la creación de fundaciones para el montaje permanente de sus coleccio-

nes de arte moderno. Tal vez un estudio comparativo, por ejemplo, con el coleccionismo norteamericano de la primera mitad del siglo XX, contexto en el que coleccionar fue, para la burguesía local, uno de los métodos preferentes para consolidar su imagen pública de individuos de cultura, con preocupaciones artísticas y cierto compromiso social; de tal hábito de funcionamiento se desprenden las proliferaciones de donaciones y la creación de numerosas e importantes fundaciones culturales. Pareciera que en Estados Unidos, el prestigio de un hombre de éxito, por excepcional que fuera su talento para los negocios y el monto de su fortuna personal, no se consolidaba sin la contraparte cultural.³⁷

A la luz de la investigación realizada, y a pesar de que la historia de las intervenciones privadas en materia artística y cultural es tarea a futuro, estoy convencida de que dicha participación fue limitada, tanto en actividades de promoción, conservación, patronazgo, mecenazgo cultural o coleccionismo de arte.³⁸ De allí, reitero, la trascendencia de una figura pública como Carrillo Gil.

NOTAS

- ¹ “Los coleccionistas acaban por creer sinceramente en sus afirmaciones mistificadas, en la medida en que sienten la exigencia, más o menos inconsciente, de justificar su propio comportamiento, también ante sí mismos, con motivaciones de orden cultural o sentimental y no sólo con la exigencia de prestigio social” (Poli, *Producción artística y mercado*, p. 95).
- ² Appadurai, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, p. 65.
- ³ Adquirir una obra de arte indica que tu gusto por ella es verdadero; te gusta tanto que “sacrificas todo” por poseerla. Más aún, consumir obras “sin precio” es un desafío para todos los que, teniendo recursos económicos, no pueden “acceder al desinterés” porque no se compra por inversión. Este “desinterés” por el dinero es la “afirmación suprema de la excelencia de la persona” (Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, pp. 280-281).
- ⁴ Villanueva, “El mercado del arte. Breve análisis semio-sociológico”, p. 29. Véase también a Barrio-Garay, “Cultura S.A. Consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte”.
- ⁵ Este no es un proceso exclusivo de la realidad mexicana, por ejemplo: el coleccionista alemán Josef Haubrich compró arte moderno y coincidió con las políticas de varios directores de museos, como Hagelstange en Colonia o Hartlaub en Halle. Entre todos, construyeron los mejores repertorios de su tipo en Alemania. En los años veinte y treinta, la aceptación del arte moderno era débil. En ese sentido, fue un riesgo que corrieron en conjunto. Actualmente, las selecciones de Haubrich, Hack y Sprengel son el núcleo de los acervos de importantes museos

- alemanes. Los directores de museos de Alemania después de 1945 coincidieron con el gusto de estos coleccionistas (Severin, "Re-collections: Facts and Fiction. Collecting Strategies After World War II in Germany").
- ⁶ Vázquez, "Introduction: The Subject of Collecting", p. 27.
- ⁷ Para la *marchande* más importante de la época, Inés Amor, Carrillo Gil fue su prototipo de coleccionista (Manrique y Del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, pp. 238-239).
- ⁸ Vázquez, *op. cit.*, p. 25.
- ⁹ Philipp Blom, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, p. 156.
- ¹⁰ La reputación "ocurre porque una capacidad general para explicar y desarrollar los argumentos se acepta o se transfiere desde casos comprobados a otros, de un modo *relativamente incondicional*", cursivas del autor (Luhmann, *Poder*, p. 109).
- ¹¹ Para Luhmann, la autoridad equivale a una influencia temporal y el liderazgo sólo representa el ejercicio de influencia circunstancial: "La autoridad no necesita justificarse inicialmente. Se basa en la tradición [en cambio, el liderazgo] se basa en la imitación [...] algunos aceptan la influencia porque otros lo están haciendo" (*ibid.*, pp. 107-108).
- ¹² "Cuando lo que prevalece es el interés cultural, el coleccionista participa activamente en la vida artística, se hace promotor y defensor de nuevos artistas; en suma, intenta convertirse en protagonista de la vida artística. Considera su actividad coleccionística como una aportación personal al desarrollo del arte, como un testimonio de su labor de valoración de los artistas jóvenes y, en definitiva, como una demostración de su prestigio" (Poli, *op. cit.*, p. 94).
- ¹³ Diletante: "(del italiano *dilettante*, que se deleita). Conocedor o aficionado a las artes, especialmente a la música / Que cultiva algún campo del saber o se interesa por él, como aficionado y no como profesional. Se usa a veces en sentido peyorativo" (*Diccionario de la Lengua Española*).
- ¹⁴ Luhmann, *op. cit.*, p. 61.
- ¹⁵ Este no es un caso aislado, muchos museos iniciaron simplemente como responsables de resguardar colecciones privadas para gradualmente transformarse en genuinas instituciones (Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, p. 250).
- ¹⁶ Sylvia Pandolfi dirigió el MACG entre 1984 y 1998; Osvaldo Sánchez lo hizo entre 1998 y 2001.
- ¹⁷ "El valor de la obra no reside en individuos, ni tan sólo en la influencia específica de instituciones del campo artístico. La valoración del arte nace en el campo de la *producción como sistemas de relaciones objetivas entre los diversos agentes, las instituciones y las luchas de éstos por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor*", cursivas del autor (Villanueva, *op. cit.*, p. 29).
- ¹⁸ En este sentido, una exposición pionera fue *Matar el tiempo. La colección y el MACG. 1939-1989*. (González Mello, "Alvar Carrillo Gil, coleccionista"). Otra exposición fue *Encontrar su mirada. Dos visitas a la colección*. Un equipo de trabajo, compuesto por jóvenes curadores, realizó diversas exposiciones con piezas de la colección original del MACG, en diálogo con otras manifestaciones artísticas, entre los últimos años de los ochenta y la primera mitad de los noventa.
- ¹⁹ De entre los catálogos se publicaron: *Ukiyo-E. Estampa Japonesa*; *Wolfgang Paalen retrospectiva*; *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*.

- ²⁰ Con Osvaldo Sánchez como director inició de manera formal la serie, siendo James Oles el primer curador invitado. También durante esa gestión se publicó el catálogo *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*. Las exploraciones y reinterpretaciones de la colección permanente se mantuvieron, aunque con altibajos, durante el primer lustro del siglo XXI.
- ²¹ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 238.
- ²² Blom, *op. cit.*, p. 21.
- ²³ “Muchos de los criterios oficialistas y nacionalistas condenan el coleccionismo y lo identifican con la delincuencia. Ya es hora de que en México la sociedad se abra y nos diga que es lo que tiene, sin que se le persiga, se le condene o se le confisque lo que es de su legítima propiedad. En el extranjero se fomenta el coleccionismo, como sucede en toda Europa y Estados Unidos, pues ya se han superado las visiones nacionalsocialistas que meten al Estado en todo, haciéndonos creer que el gobierno debe ser el único propietario de la patria. Es preferible tener a los coleccionistas como una barrera de protección, que retenga el patrimonio cultural en México, que denostarlos, calumniarlos y reprobarlos” (Paco Ignacio Taibo I, “El gobierno no es el único propietario de la patria”).
- ²⁴ Luhmann, *op. cit.*, pp. 59, 60-61, 64-66.
- ²⁵ La normalidad de la dicotomía entre “las condiciones gobernantes y la crítica”, no impide que al régimen le interese evitar el cuestionamiento de su poder, cursivas del autor (Luhmann, *op. cit.*, p. 25, 32-33).
- ²⁶ *Ibid.*, p. 18.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.
- ²⁸ Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 235.
- ²⁹ Entre quienes lo hacen, ubica a los coleccionistas norteamericanos como Henry Clay Frick o Nelson Rockefeller (*ibid.*, p. 236).
- ³⁰ La diferencia estriba en que “ya no sea la sensibilidad y la cultura del individuo la que determine la formación de una colección”, sino que sea la combinación de “amor por la obra de arte en sí”, con la conciencia de “que al adquirir algo valioso de prestigio le da relieve y a la vez puede prestar un servicio a la comunidad” (Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 235-236).
- ³¹ Olivier, *Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, p. 247. Éste es un enfoque que, desde diversas perspectivas, ya se ha trabajado en nuestro país. De hecho, también es una línea de investigación desarrollada por González Mello en “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, p. 55.
- ³² Véase Carrillo Gil, “Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, 1961.
- ³³ Carrillo Gil, *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, 1963, p. 55, cursivas del autor.
- ³⁴ El concepto de “poder institucionalizado” lo tomé de Luhmann, *op. cit.*, p. 25.
- ³⁵ Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, p. 389.
- ³⁶ La temática de la repercusión del nacionalismo en el coleccionismo de Carrillo Gil hubiera exigido, por la complejidad que encierra, enfocar toda la investigación en ella. Dejarla fuera fue una decisión que me impuso el estudio de las otras interrogantes.
- ³⁷ Philipp Blom ubica los “años dorados” del coleccionismo en Estados Unidos antes de la Primera Guerra Mundial (*op. cit.*, p. 135).
- ³⁸ Si se compara el fenómeno del coleccionismo privado de arte con países como Alemania, a principios del siglo XX, es evidente la distancia entre los casos aislados

de coleccionistas en México en relación con todo un fenómeno social, con fuertes repercusiones para el desarrollo cultural, el mercado del arte y la proliferación de museos públicos administrados con capital privado. Para el caso de Alemania véase Borger, “Arte & *Sponsoring*. La política de los museos en la ciudad de Colonia”, pp. 14-18; Conzen, “¿Un mecenas anticuado? El círculo cultural de la Asociación Federal de la Industria Alemana”; pp. 20-21; Kother, “Arte & comercio. Entrevista de Jutta Kother con Paul Maenz, galerista de Colonia”, pp. 8-13.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Esther, "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, pp. 63-73.
- , "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", en *El nacionalismo y el arte mexicano, Memorias IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 171-207.
- (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- ACTITUDES plásticas. *Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, s.f. Galería Universitaria Aristos.
- ACTUALIDAD gráfica-panorama artístico. *Obra gráfica internacional 1971-1979*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979. Museo de Arte Moderno.
- ACUARELAS de Rodin [facsímiles] de la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. Museo Universitario de Ciencias y Artes y Casa del Lago.
- ALFONSO Michel (1897-1957), cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991. Museo de Arte Moderno.
- ALONSO, Martín, *Enciclopedia del idioma*, México, Aguilar, 1991, 3 tt.
- ÁLVAREZ Bravo, Lola, *Reencuentro fotográfico*, México, Penélope, 1983.
- ÁLVAREZ, Manuel F., *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, en *Memorias de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros de México*, 1917.
- AMOR, Inés, "Los últimos días de Alfonso Michel", en *Alfonso Michel. El desconocido*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1992, pp. 128-129.
- ANKE te Essen y E.C. Spray, *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und Seine Wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.

- AÑO de Rembrandt: *grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1956. [8 p.]. Palacio de Bellas Artes.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Los pintores cubistas*, trad. Lidya Vázquez, Madrid, La Balsa de Medusa, 1994.
- APPADURAI, Arjun, "Introducción: las mercancías y la política del valor", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, pp. 17-87. (Los noventa).
- ARENAL, Angélica, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1976.
- ARNALDO, Javier et al., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª ed., Madrid, La Balsa de Medusa, 2000, 2 tt.
- ARNAU, Frank, *El arte de falsificar el arte*, Venezuela, Noguer, 1961.
- ARTE contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil, cat. de exp., México, Américo Arte Editores/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Carrillo Gil, 2000. Museo Carrillo Gil.
- ART Mexicain Contemporain. *Peinture et Gravure*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- ART Mexicain. *Du Précolombien a nos Jours*, cat. de exp., París, Museo Nacional de Arte Moderno, 1952, 2 vols. Museo Nacional de Arte Moderno.
- ARTE moderno en México 1900-1950, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno de la Ciudad de México, 2000.
- ARTES plásticas de Nuevo León. *100 años de historia. Siglo XX*, Monterrey, Museo de Monterrey, 2000.
- AUTORRETRATOS de pintores mexicanos. *Homenaje a Marte R. Gómez*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. Museo de Arte Moderno.
- ÁVILA Cisneros, Ignacio et al. (coords.), *Historia de la pediatría en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ÁVILA, Ignacio y Silvestre Frenk, "Apuntes para la historia de la pediatría en México desde la Independencia hasta nuestros días", en *Historia de la pediatría en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 333-447.
- BAEKELAND, Frederick, "Psychological Aspects of Art Collecting", en Susan M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, pp. 205-219.
- BARRIO-GARAY, José Luis, "Cultura S.A. Consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte", en *Arte y coerción, 1er. Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 253-264.

- BASURTO, Jorge, "Introducción", en *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992, pp. 1-11.
- y Aurelio Cuevas (coords.), *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, 5ª ed., trad. Francisco González Aramburu, México, Siglo Veintiuno, 1997.
- BAZIN, Germain, *El tiempo de los museos*, trad. P. Casanova Viamonte y M.D. Massot Gimeno, Barcelona, Daimon, 1967.
- BEAUGRAND, Andreas, "Kunst, Cocteau und Kunstverein", en *Cocteau Jean. Die Sammlung Hall*, Bielefeld, Pedragon, 1993, pp. 7-14.
- BELK, Russell W., "Collectors and collecting", en Susan M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, pp. 317-326.
- BENITO Vélez, Sandra, "Boceto del mural 'Patricios y Patricidas'", en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 8, México, 2000, pp. 89-90.
- BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, 2 vols.
- BERGER, John, *Modos de ver*, 4ª ed., trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BLANCO Prieto, María Elena, *Catálogo de la obra de José Clemente Orozco en la colección del Museo de Arte Alvar y Carmen Tejero de Carrillo Gil*, México, 1986, tesis, Universidad Iberoamericana, licenciatura en Historia del Arte.
- BLAS Galindo, Carlos, "Comercio especulativo y colecciones del Estado", en *Especulación y patrimonio*, 4º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 27-36.
- BLOK, Car, *Historias del arte abstracto*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1992. (Cuadernos de arte).
- BLOM, Philipp, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, Woodstock-New York, The Overlook Press, 2002.
- BOLETÍN de artes visuales, núm 12, Washington DC, Unión Panamericana, enero-diciembre, 1964.
- BONFIL Batalla, Guillermo, *Culturas populares y política cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1982.
- BORRÁS, María Luisa, *Fernando García Ponce*, México, Fomento Cultural Banamex, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995. (Argumentos).

- ____ et al., *El oficio de sociólogo*, México, Siglo Veintiuno, 2003.
- BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, trad. Sergio Mondragón, México, Domés, 1983.
- BRUNNER, José Joaquín, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992.
- BURKE, Peter, *Historia y teoría social*, trad. Stella Mastrangelo, México, Instituto Mora, 2000.
- CABELLO Carro, Paz, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XIII*, Madrid, Cultura Hispánica, 1989.
- CABRERA de Tablada, Nina, *José Juan Tablada en la intimidad (cartas y poemas inéditos)*, México, Imprenta Universitaria, 1954.
- CADERO Gillette, Jennifer, "Collecting Art and Constructing Art History: The Boisserée Brothers and their Medieval Paintings Collection", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 511-517.
- CALVO Serraller, Francisco, "La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995", en *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Agencia Financiera del Estado/Banco de Desarrollo, pp. 67-80.
- ____ et al., *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- CAMP, Roderic Ai, *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, trad. Roberto Ramón Reyes Masón, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ____, *Los empresarios y la política en México: una visión contemporánea*, trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- CANO de Gardoqui, José Luis, "Panorama de los museos en España desde la perspectiva de la dependencia administrativa", en *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, 1998, pp. 108-113.
- ____, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- CARDOZA y Aragón, Luis, "Gunther Gerzso", en *Gunther Gerzso*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965. VIII Bienal de São Paulo, Brasil.
- ____, "Gunther Gerzso", en *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. Museo Nacional de Arte Moderno.
- ____, *La nube y el reloj (pintura mexicana contemporánea)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940.
- ____, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- ____, *Orozco: Obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana/Fundación Cultural San Jerónimo Lídice, 1983.

- _____, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1988.
- _____, *et al.*, *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- CARRILLO Gil 59. *Presencia del espacio (óleos recientes)*, cat. de exp., México, s.e., 1959. Galería de Antonio Souza.
- CARRIÓN, Jorge y Alonso Aguilar M., *La burguesía, la oligarquía y el Estado*, México, Nuestro Tiempo, 1972, 231 p.
- CASTAÑEDA, Hermilo e Ignacio Ávila, "Los congresos nacionales de pediatría", en *Historia de la pediatría en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 373-379.
- CASTELNUOVO, Enrico, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, trad. Laura Silvani, Barcelona, Nexos, 1988.
- CATÁLOGO de las pinturas y dibujos de la colección Pani, texto Gerardo Murillo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1921.
- CERÁMICA maya de la colección Manuel Barbachano Ponce, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1969. Museo Nacional de Antropología.
- CHARENSOL, Georges, *Los grandes maestros de la pintura moderna*, Madrid, Aguilar, 1969.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- _____, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- CHEFS d'Oeuvre de l'Art Mexicain, cat. de exp., París, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, 1962. Petit Palais.
- CIMET, Esther, *et al.*, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1987. (Artes plásticas; Investigación y documentación de las artes, 3).
- _____, *Movimiento muralista mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- CINCO años de pintura de Juan Soriano, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1959. Museo Nacional de Arte Moderno.
- CINCO mujeres: Leonora Carrington, Frida Kahlo, María Izquierdo, Alice Rahon, Remedios Varo, cat. de exp., México, Galería Arvil, 1995.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972, 2 vols.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- COLEÇÃO Berardo Collection 1917-1999, Portugal, Centro Cultural de Belém, 1993.

COLECCIÓN *Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, adquirida para el pueblo de México por el C. Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1972.

COLECCIÓN *arqueológica mexicana de Licio Lagos*, tex. Ignacio Bernal, Pedro Ramírez Vázquez y Otto Schöndube, guardas originales Carlos Mérida, México, Licio Lagos, 1971.

COLECCIÓN *Club de Industriales, A.C.*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967. Museo de Arte Moderno.

COLECCIÓN *de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*, cat. de exp., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958. Palacio de Bellas Artes.

COLECCIÓN *Eugenio López*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Fundación Jumex, 1999. Museo de Arte Carrillo Gil.

COLECCIÓN *López Rocha. Promoción cultural Guadalajara, A.C.*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. Museo de Arte Carrillo Gil.

COLECCIÓN *Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera, 1886-1957*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1973.

COLECCIÓN *Museo Carrillo Gil*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993. Museo de Arte Carrillo Gil.

COLECCIÓN *Museo Würth. Exposición colectiva internacional*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994. Museo de Arte Moderno.

COLECCIÓN *Pascual Gutiérrez Roldán*, tex. Xavier Moysén y Teresa del Conde, México, Áteme, 1995.

CONDE, Teresa del, "El coleccionismo narrado. Dos prototipos notables. El *cavaliere*, de Susan Sontag. Utz de Bruce Chatwin", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memoria del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 595-605.

_____, "El Renacimiento mexicano", *Tiempo y Arte, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 389-407.

_____ (ed.), *José Clemente Orozco. Antología crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. (Historia del Arte, 13).

_____, "Pintura de caballete y dibujo: principales muestras del siglo XX en el extranjero, en *México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo*, vol. 1, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 15-20.

_____, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979.

- _____, "Entrada no tan libre", en *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1995.
- CORDERO, Karen, "Jerarquía sociocultural y la historia del 'arte popular'", en *Arte y coerción, 1º Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 237-242.
- _____, "Mexican Folkways y las lecturas de lo popular", en *Tiempo y arte, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 409-425.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 1973.
- CORONEL Rivera, Juan, "La ruptura: una aproximación a sus orígenes", en *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000, pp. 17-31.
- _____ (comp.), *La colección Bernard y Edith Lewin*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.
- COSÍO Villegas, Daniel, "La crisis en México", en *Obras completas*, México, Clío, 1997, pp. 15-46.
- CUEVAS, José Luis, *Cuevas por Cuevas*, México, Era, 1965.
- _____, *Gato macho*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. (Tierra firme).
- DALLAL Alberto (ed.), *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- DANET, Brenda y Tamar Katriel, "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", en Susan M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, pp. 220-239.
- DAUMIER, Honoré, *La obra pictórica completa de Daumier. Biografía y estudios críticos*, trad. Francisco J. Alcántara, Barcelona, Nouger, 1973.
- DAVID Alvaro Siqueiros. *Paintings 1935-1967*, cat. de exp., Nueva York, Center for Inter-Americans Relations, 1970. Art Gallery.
- DAVIES, Enrica, "Un mundo de ensueño: la colección de antigüedades de Sigmund Freud", en *Sigmund Freud. Coleccionista*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 35-39.
- DEBROISE, Olivier, *Alfonso Michel. El desconocido*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1992.
- _____, *Diego de Montparnasse*, México, Secretaría de Educación Pública, 1979.
- _____, "Notas para un análisis del sistema de la cultura plástica en México", en *Política cultural del Estado mexicano*, México, CEE-GEFE-SEP, 1983, pp. 149-175.
- DELACROIX, Fernando Víctor, *La obra pictórica completa de Delacroix. Biografía y estudios*, trad. Francisco J. Alcántara, Barcelona, Nouger, 1973.

- DICCIONARIO Larousse de la pintura, t. 1, México, Planeta-Agostini, 1987.
- DICCIONARIO de la lengua española. Real Academia Española, 21ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 2 vols.; 22ª ed., 2002.
- DICCIONARIO de Medicina Mosby, Barcelona, Océano, 1993.
- DICCIONARIO Universal de Arte, Barcelona, Argos-Vergara, 1979, 5 t.
- DIEGO Rivera, *arte y revolución*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 2000.
- DIEGO Rivera, *hoy*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986.
- DIEZ pintores mexicanos y Alberto Misrachi, México, Departamento del Distrito Federal, 1991.
- DISEÑO antes del diseño. *Diseño gráfico en México 1920-1960*, est., notas y selec. de imágenes de Cuauhtémoc Medina, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- DOS años y medio del INBA, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950.
- DOUBLE Trouble. *The Patchett Collection*, cat. de exp., Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia/Museum of Contemporary Art San Diego, 1998, 2 tt.
- DUARTE Sánchez, Estela, "Los mecenas de Magaña", en *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2003, pp. 34-48.
- DUVAL, Paul, "José Clemente Orozco, hombre-antorcha mexicano", mecanuscrito, Toronto, Canadá, 195. AFCG.
- EBERLE, Josef y Friedrich Heer, *Maecenas*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1981.
- ECHEGARAY, Miguel Ángel, "El Chango García Cabral, humorista sin oficio diplomático", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 139-153.
- EDER, Rita, "El esplendor de la superficie: la pintura de Gunther Gerzso", en *Los discursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 409-420.
- _____, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 67-81.
- _____, *Gironella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981 p.
- _____, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1994.
- _____, "Introducción" y "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en *El arte en México: au-*

- tores, temas, problemas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 341-371.
- _____, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en *Historia del arte mexicano*, t. 15, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 2133-2153.
- _____ (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____ y Mirko Lauer (coords.), *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- EL ARTE entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1995.
- EL MUSEO del imaginario. Convergencias estéticas en la colección Blaisten*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2000. Museo Nacional de Arte.
- EL NACIONALISMO y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europea-Americana*, t. XVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ENCICLOPEDIA yucatanense*, t. x, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1980. (Historia de las artes plásticas).
- ENCONTRAR su mirada. Dos visitas a la colección*, documentos, Museo Carrillo Gil, México, 1995, AMCG.
- EPÍLOGOS y prólogos para un fin de siglo*, en VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.
- EPISTOLARIO selecto de Carlos Chávez*, selec. y notas de Gloria Carmona, México, Fondo de Cultura Económica.
- ESPINOSA, Elia, “María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)”, en *Tiempo y arte, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 327-368.
- ESTEFANÍA, Joaquín, *El poder en el mundo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000. (Nuevas ediciones de bolsillo).
- EXHIBITION of Mexican Art from Pre-columbian Times to the Present Day*, cat. de exp., Londres, The Arts Council, 1953. The Tate Gallery.
- EXPOSICIÓN Alfredo Zalce, Estampas de Yucatán*, Mérida, MACAY, octubre-diciembre, 1998.
- EXPOSICIÓN de arte mexicano*, cat. de exp., Lima, s.e., 1954. Edificio “La Crónica”.

EXPOSICIÓN de arte mexicano, cat. de exp., Tokio, s.e., 1955.

EXPOSICIÓN de arte mexicano. *Antiguo y moderno*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948. La Habana, Cuba.

EXPOSICIÓN de arte mexicano. *Guía del visitante*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Artes Plásticas, 1953.

EXPOSICIÓN de obras de Carrillo Gil, cat. de exp., México, [1955]. Hospital Infantil de México.

EXPOSICIÓN nacional Diego Rivera, *50 años de su labor artística*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949. Museo Nacional de Artes Plásticas.

EXPOSICIÓN nacional. José Clemente Orozco, cat. de exp., México, Secretaría de Educación Pública, 1947.

FAVELA Fierro, Ma. Teresa, *La importancia de los salones y concursos de pintura del INBA en México durante los años sesenta*, México, 1993, tesis, Universidad Ibero Americana, licenciatura en Historia del Arte.

FELL, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

FERNÁNDEZ Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, México, Anthropolos.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

—, “Catálogo de exposiciones de arte 1954”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 23, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.

—, “De una charla con José Clemente Orozco”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1940, pp. 11-15.

—, prólogo a *Forjando patria* de Manuel Gamio, 3ª ed., México, Porrúa, 1982, pp. IX-XVI.

—, “La trascendencia de la obra de Orozco”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 18, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 19-26.

—, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, México, Alvar Carrillo Gil, 1949, pp. 9-59.

—, *Orozco: forma e idea*, 2ª ed. México, Porrúa, 1975.

—, *Rufino Tamayo*, México, s.e., 1948, 42 p.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Coleccionismo en México*, Monterrey, Museo del vidrio, 2000.

- _____, *Historia de los museos de México*, 2ª ed., México, Promotora de Comercialización Directa, 1988.
- FERRAS, Geraldo, *Alvar Carrillo Gil*, cat. de exp., São Paulo, s.e., s.a. Galería Sistina, AFCG.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1999.
- FLORES Arauz, María Cristina, *La obra cubista de Diego Rivera*, México, 1965, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, licenciatura en Historia.
- FLORES Guerrero, Raúl, *Cinco pintores mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- FLORES Sánchez, Horacio, "La pintura de José Luis Cuevas", en Michel Brient (ed.), *José Luis Cuevas*, París, s.e., 1955.
- _____, (ed.), *El retrato mexicano contemporáneo*, ensayos Paul Westheim y Justino Fernández, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1961.
- _____, *et al.*, *José Luis Cuevas*, París, 1955.
- FLORESCANO, Enrique, *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América Latina 1700-1955*, México, Nueva Imagen.
- FORNTID Till Nutid, Frän. *Mexikansk Konst*, Estocolmo, s.e., 1952.
- FOUCAULT, Michel, *El discurso del poder*, pres. y selec. Oscar Terán, México, Folio, 1983.
- _____, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1980. (Hombre y sociedad. Mediaciones).
- _____, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo Veintiuno, 1996.
- _____, *Obras esenciales. Estrategias de poder*, trad. Fernando Álvarez Uría y Julia Varela, v. II, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____, *Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 24ª ed., México, Siglo Veintiuno, 1996.
- FRANCISCO Iturbe, *coleccionista. El mecenazgo como práctica de libertad*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007. Museo de Arte Moderno.
- FRANZ Mayer: *una colección*, México, Bancreser, 1984.
- FRENCH and Other Modern Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr., cat. de exp., Nueva York, Parke-Bernet Galleries, 1945. Bernet Galleries.
- FRENCH *Paintings from the Chester Dale Collection*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1946.
- FRENK-WESTHEIM, Mariana, "La colección de arte de Fernando Gamboa", en *Recordando a Fernando Gamboa*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 11-20.

- FRÉROT, Christine, *El mercado del arte en México. 1950-1976*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. (Investigación y documentación de las artes).
- FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Mondadori, 1993. (Narrativa Mondadori).
- _____, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1998.
- _____, *Los años con Laura Díaz*, México, Alfaguara, 1999.
- FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GAEHTGENS, Thomas W., *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München, Deutscher Kunstverlag, 1992.
- GAITÁN, Carmen (coord. ed.), *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- GALARD, Jean, "Estetización de la vida: ¿abolición o generalización del arte?", en *La abolición del arte, Memorias del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 639-651.
- GAMBOA, Fernando, *Carta a Sylvia Pandolfi*, mecanuscrito, 9 de noviembre, 1989. ARGM.
- GAMBONI, Darío, "The Abolition of Art: Labels, Distinctions and History", en *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (ed.) Alberto Dallal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 17-39.
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, 3ª ed., México, Porrúa, 1982.
- GANADO Kim, Edgardo, *Siqueiros 1896-1996*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. Museo Carrillo Gil.
- GARCÍA Barragán, Elisa, "Licio Lagos, coleccionismo ejemplar", en *Colección Licio Lagos*, México, Laboratorios Syntex, 1994, pp. 13-18.
- _____, (coord.), *Colección Licio Lagos*, México, Laboratorios Syntex, 1994.
- GARCÍA Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.
- _____, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, 2ª ed., México, Grijalbo, 1987, pp. 13-61.
- _____, (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, México, Grijalbo, 1998, 2 tt.

- ____ (coord.), *El consumo cultural en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- GARCÍA Cortés, Adrián, *Siqueiros, Suárez y el Polyforum. Vidas paralelas, sin paralelo*, México, Polyforum Siqueiros A.C., 2000.
- GARCÍA Felguera, María de los Santos, “Coleccionismo público en España. 1975-1995” en *Die Neven Museen in Spanien*, Bochum, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, 1998, pp. 98-107.
- GARCÍA Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, México, Diana, 2002.
- GARDUÑO, Ana, *Alvar Carrillo Gil y su colección. Homenaje*, folleto, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán, 1997.
- ____, “La mirada de un anticuario”, en *La mirada de un anticuario*, cat. exp., Fomento Cultural Banamex, 2007, pp. 15-56.
- ____, “Tras las huellas de un coleccionista trashumante: Francisco Iturbide”, en *Francisco Iturbide, coleccionista. El mecenazgo como práctica de libertad*, cat. exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 11-39, Museo de Arte Moderno.
- ____, “Un palacio para el movimiento pictórico mexicano. Coordenadas históricas de su exhibición”, en *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, pp. 49-75.
- GAY, Peter, “Texto introductorio”, en *Sigmund Freud. Coleccionista*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 19-22.
- GELL, Alfred, “Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los fondos muria”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, pp. 143-175. (Los Noventa).
- GELLER, Luis, *Alberto J. Misrachi. El galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México*, México, Sylvia Misrachi, 1998.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GOLDMAN, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domé, 1989.
- GOLDWATER, Robert, *Rufino Tamayo*, Nueva York, The Quadrangle Press, 1947.
- GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, 15ª ed., México, Diana, 1994.
- ____, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- GÓMEZ, Federico, “La atención al niño enfermo a partir de la Independencia”, en *Historia de la pediatría en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 311-332.
- GÓMEZ Maqueo, Ercilla (coord. ed.), *Hablando en plata, el arte como inversión*, México, Landucci, 2002.

- GÓMEZ, Marte R., *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 2 vols.
- GONZÁLEZ, Luis, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, vol. 2, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1998, pp. 897-1016.
- GONZÁLEZ Matute, Laura (coord.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura: 1928*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- GONZÁLEZ Mello, Renato, "Alvar Carrillo Gil, coleccionista", manuscrito, 1989. ARGM.
- _____, "An Essay on the History of Ideas", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Nueva York-Londres, Hood Museum of Art-ww Norton and Company, pp. 22-61.
- _____, "Carrillo Gil, polemista", manuscrito. ARGM.
- _____, "Del caudillo al hombre fuerte: Orozco y el patrocinio del Estado", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 389-407.
- _____, "Diego Rivera, entre la transparencia y el secreto", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 39-64.
- _____, "Disparos sobre Siqueiros", en *El alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, vol. IV, núm. 13, México, abril-mayo-junio de 1993, pp. 11-24.
- _____, "El régimen visual y el fin de la Revolución", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 275-318.
- _____, *José Clemente Orozco. Catálogo de la obra del Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1995.
- _____, *La arqueología del régimen. 1910-1955. Los pinceles de la historia*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
- _____, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- _____, "La utopía y el cementerio, la victoria y los libros", en *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 52-81.
- _____, "Orozco frente al nacionalismo mexicano", en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 4, México, s.e., 1991-1992, pp. 109-121.
- _____, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

- _____, "Public Paintings and Private Paintings: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts and Mural Studies", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Nueva York-Londres, Hood Museum of Art-ww Norton and Company, 2002, pp. 62-97.
- _____, y Diane Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Nueva York-Londres, Hood Museum of Art-ww Norton and Company, 2002.
- GRABADOS de Jaques Callot de la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. Escuela de Pintura.
- GRABADOS de Orozco, Rivera y Siqueiros, cat. de exp., Mérida, Poder Ejecutivo del Estado/Dirección General de Bellas Artes, 1949.
- GUAL, Enrique, *Siqueiros*, trad. Emma Gutiérrez, México, Galería Misrachi, 1965.
- GUERRA, Francois-Xavier, *México. Del antiguo régimen a la Revolución*, trad. Sergio Fernández Bravo, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GUGGENHEIM, Peggy, *Out of this Century*, Nueva York, Dial Press, 1946.
- _____, *Una vida para el arte*, 2ª ed., trad. Clara Cabarrocas, Barcelona, Parsifal, 1990.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.
- _____, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, trad. Carlos Buenfil, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GUNTHER Gerzso, folleto, México, GAM, 1950.
- GUNTHER Gerzso, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965. VIII Bienal de Sao Paulo.
- GUNTHER Gerzso, *exposición retrospectiva*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. Palacio de Bellas Artes.
- GUNTHER Gerzso: *Paintings and Graphics Reviewed*, cat. de exp., Austin, Universidad de Texas, 1976.
- GUNTHER Gerzso. *Pintura, gráfica y dibujo, 1949-1993*, Oaxaca, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1993.
- GUTIÉRREZ, Juana, "Los inicios del grabado", en *Historia del arte mexicano*, t. 13, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 1856-1873.
- _____, et al., "La época de oro del grabado en México", en *Historia del arte mexicano*, t. 14, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 2013-2036.
- GUTIÉRREZ, Tonatiuh (coord. ed.), *Fernando Gamboa. Pensamientos*, México, Fomento Cultural Banamex, 1990.
- H. BARR Jr., Alfred, *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- HALE, Charles, introd., selec. y notas a *Justo Sierra: Un liberal del Porfiriato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 7-17.

- HASKELL, Francis, "El legado de Benjamín Altman", en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, trad. Javier Migueléz García, Madrid, Alianza, 1989, pp. 261-286.
- _____, *Pasado y presente en el arte y el gusto*, trad. Javier Migueléz García, Madrid, Alianza Forma, 1990.
- HEINZ Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, trad. Joan Valls y Royo, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- HERRERA, María, "El arte y la vida: el concepto de expresión en las artes", en *Los cursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 461-474.
- HERRERO, Carlos, *Joaquín Suárez y Suárez y Manuel Suárez y Suárez. Una familia, varios caminos, muchas empresas*, México, Centro de Estudios Históricos Internacionales, 1999.
- HERS, Marie-Areti, "Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas", en *Arte en México: autores, temas y problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 29-63.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, ed. Dieter Rahn y trad. José María Coco Ferraris, actualización trad. Cristóbal Piechocki, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
- HETEROTOPÍAS. *Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, cat. de exp., Madrid, s.e., 2000. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- HÍJAR, Alberto et al., *Alfonso Michel. Emoción plástica*, México, Universidad de Colima, 1996.
- HIRIART, Berta, *Colección de colecciones. Notas sobre nuestra afición a las cosas*, México, Paidós, 2002.
- HISTORIA general del arte mexicano, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, 16 tt.
- HOMENAJE a Alfonso Michel, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. Galería Universitaria Aristos.
- HOMENAJE a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección de Petit Palais, Museo de Arte moderno de Ginebra, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1998.
- HOMENAJE a Marc Chagall. 25 Collages de Alvar Carrillo Gil, México, Instituto Cultural Israelí, 1965.
- HOMENAJE a Wolfgang Paalen, el precursor, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967. Museo de Arte Moderno.
- HUBER, Gabriele, "La exposición Generales: Iconoclastas y censura durante las bienales de São Paulo de 1963 y 1964", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad

- Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 691-707.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, 2ª ed., trad. Alberto Coscarelli, Barcelona, Anagrama, 1997.
- INAGAKY, Shinichi, "Ukiyo-e que viajaron a México", en *Ukiyo-e. Estampa japonesa*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, pp. 13-14. Museo Carrillo Gil.
- INAUGURACIÓN del Museo de Artes Plásticas, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949.
- INTERPRETING *Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, Londres-Nueva York, Routledge, 1994.
- JIMÉNEZ, Salvador et al., *Diccionario biográfico enciclopédico de la pintura mexicana*, México, 500 años Editores, 1979.
- JOSÉ Clemente Orozco, cat. de exp., intro. Justino Fernández, México, Secretaría de Educación Pública, 1945. Feria del Libro Mexicano en La Habana, AFGC.
- JOSÉ Clemente Orozco, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979.
- JOSÉ David Alfaro Siqueiros. *An Exhibition of Paintings, Drawings and Lithographs*, cat. de exp., San Antonio, Texas, Marion Koogler McNay Art Institute, 1968.
- JOSEPH, Gilbert M., *La revolución desde afuera. Yucatán, México y Estados Unidos, 1880-1924*, trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JULIO Ruelas. *Colección Morillo Safa*, México, Galería de Arte Rafael Matos, 1990.
- JUSTO Sierra: *un liberal del porfiriato*, introd., selec. y notas Charles Hale, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, 6ª ed., trad. Elizabeth Palma, México, Coyoacán, 1999.
- _____, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, 7ª ed., México, Coyoacán, 1999.
- KISHIO Murata, cat. de exp., México, Galería de Arte Mexicano, 1956.
- KISHIO Murata, *pintor japonés. Riqueza y esplendor cromáticos en un abstracto*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977. Museo de Arte Moderno.
- KISHIO Murata. *30 años de un pintor japonés en México. Un abstracto que pinta palabras*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988. Museo de Arte Moderno.
- KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 2ª ed., trad. Pedro Tanagra, México, Premia, 1980.
- _____, *Diarios 1898-1918*, trad. Jas Reuter, México, Era, 1970.

KLOYBER, Christian. "Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía", en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, pp. 161-196.

KNIGHT, Alan, *La Revolución mexicana del Porfiriato al nuevo régimen constitucional. Porfiristas, liberales y campesinos*, México, Grijalbo, 1996.

KOPYTOFF, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, pp. 89-142. (Los noventa).

KRAUZE, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1941-1996)*, México, Tusquets, 1997. (Andanzas).

____ (pról.), "La crisis en México", en Daniel Cosío Villegas, *Obras completas*, México, Clío, 1997, pp. 7-13.

LA COLECCIÓN de *Pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman*, cat. de exp., México, Fundación Cultural Televisa, 1992. Centro Cultural Arte Contemporáneo.

LA COLECCIÓN *Pascual Gutiérrez Roldán. Un retrato del siglo XX mexicano*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001. Museo Nacional de Arte.

LA GRÁFICA de *José Clemente Orozco en el Museo Carrillo Gil*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991. Museo Carrillo Gil.

LA OTRA cara de, cat. de exp., México, s.e., 1971. Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales, Galería "Nabor Carrillo".

LA REVOLUCIÓN mexicana. *José Clemente Orozco*, cat. de exp., Cuernavaca, Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, 1969. Salón de la Plástica Morelense.

LA SEGUNDA colección *Pani de pinturas*, cat. de exp., México, Cultura, 1940.

LADRÓN de Guevara, Moisés (coord.), *Política cultural del Estado mexicano*, México, CEE/GEFE/SEP, 1983.

LAGOS, Socorro, "Breve repaso de una vida", en *Colección Licio Lagos*, México, Laboratorios Syntex, 1994, pp. 29-34.

LANDAU Myra y Jorge Olvera (recop.), *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, México, Imprenta Madero, 1967.

LE GOFF, Jacques y Pierre Nora (coords.), *Hacer la historia*, 2ª ed., trad. Jem Cabanes, Barcelona, Laia, 1985.

LE RELIEF, cat. de exp., s.l., s.e., 1962. Galería XXª siècle, BMCG.

LEAL, Fernando, *El derecho de la cultura*, México, Organización Cultural Mexicana, 1952.

LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, 6ª ed., Madrid, Cátedra, 1995. (Cuadernos arte cátedra, 5).

LEOPOLDO Méndez (1902-1969), *Academia de Artes*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970. Palacio de Bellas Artes.

- LOIS and Walter Arensberg Collection, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1949. BMCG.
- LOS GRABADOS de Jacques Callot, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. Escuela de pintura y Escultura.
- LOTHAR Kestenbaum. *Mai Onno. Obra reciente*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986. Museo de Arte Moderno.
- LOZANO Herrera, Rubén, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- LOZANO, Luis Martín, “La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 121-129.
- LUHMANN, Niklas, *Poder*, México, Universidad Iberoamericana/Antropos, 1995.
- LUNA Arroyo, Antonio, *Panorama de las artes plásticas mexicanas. 1910-1960. Una interpretación social*, México, s.e., 1962.
- MAESTROS del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Alfonso Michel”, en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 96-105.
- _____, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- _____, “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, en *La dicotomía entre arte culto y arte popular, Memorias del Coloquio Internacional de Zacatecas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, pp. 253-270.
- _____, “Colecciones privadas y mercado de obra”, en *Especulación y patrimonio, 4º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 17-22.
- _____, “Contracorriente pictórica, una generación intermedia”, en *Historia del arte mexicano*, t. 15, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 2154-2175.
- _____, “El mecenazgo”, en *Historia del arte mexicano*, t. 16, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 2405-2414. (Arte contemporáneo, IV).
- _____, “El proceso de las artes, 1910-1970”, en *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1976, pp. 1357-1373.
- _____, “Es ‘pintura’ la pintura moderna”, en *Una visión del arte y de la historia*, t. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 55-65.

- _____, "Introducción al arte contemporáneo de México", en *Historia del arte mexicano*, t. 13, 2ª ed., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Salvat, 1986, pp. 1813-1826.
- _____, "La pintura en la historia mexicana reciente", en *Una visión del arte y de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 97-107.
- _____, "Las galerías de arte", en *Historia del arte mexicano*, t. 15, 2ª ed., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Salvat, 1986, pp. 2133-2153.
- _____, "Las nuevas generaciones del arte moderno", en *Una visión del arte y de la historia*, t. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 67-74.
- _____, "¿Quién manda a hacer los monumentos?", en *Monumentos mexicanos, de las estatuas de sal y piedra*, Madrid, Grijalbo, 1992, pp. 171-181.
- _____, *Una visión del arte y de la historia*, t. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- _____ y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. (Cuadernos de historia del arte, 37).
- MARDONIO Magaña. *El sentir de la tradición*, cat. de exp., México, Ediciones RM, 2003. Museo Casa Estudio Diego Rivera.
- MARÍA Izquierdo, cat. de exp., México, Fundación Cultural Televisa, 1988. Centro Cultural de Arte Contemporáneo.
- MARINELLI, Lydia, "Las pasiones arqueológicas de un analista", en *Sigmund Freud. Coleccionista*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 46-51.
- MARTÍNEZ Assad, Carlos, "La ciudad de las ilusiones", en *Los inicios del México contemporáneo*, prol. y ed. David Maawad, México, Fondo Nacional para la Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Casa de las Imágenes, 1997, pp. 73-104.
- _____, *Revolucionarios fueron todos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MAS, Magdalena, "Las instituciones y la vida cultural", en *Ensayos sobre la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana/Departamento del Distrito Federal/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 35-61. (Metrópoli cultural, v).
- MASTER *Works of Mexican Art From Pre-Columbian Times to the Present*, cat. de exp., s.l., s.e., 1964. Los Ángeles County Museum of Art.
- MATAR *el tiempo. La colección y el MACG. 1939-1989*, documentos, curador Renato González Mello, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1989-1990. AMCG.
- MEDIN, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato 1928-1935*, México, Era, 1998.
- _____, *El sexenio alemán. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1997.

- MEDINA, Cuauhtémoc, “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista”, en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, cat. de exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 76-83.
- _____, “Los abismos de Gunther Gerzso”, en *Gunther Gerzso. Pintura, gráfica y dibujo, 1949-1993*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1993, pp. 5-12.
- MEDIZ Bolio, Antonio, *A la sombra de mi ceiba*, México, Botas.
- MEMORIA. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- MEMORIA de labores. 1954-1958, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- MEMORIAS del Primer Congreso Médico Peninsular, Mérida, s.e., 1934.
- MERCADO del arte y coleccionismo en España (1980-1995), Madrid, Agencia Financiera del Estado/Banco de Desarrollo, 1996.
- MEXICAN Art. From 1500 b.C. to the Present Day. The Arts Council of Great Britain, supl. cat. de exp., Londres, The Tate Gallery, 1956.
- MEXICAN Art, Pre-Columbian to Modern Times, cat. de exp., s.l., s.e., 1958. Universidad de Michigan.
- MÉXICO en las colecciones de arte, México, Azabache, 1994.
- MICHEL, Mario de, *David Alfaro Siqueiros, pintura del siglo XX*, trad. Ruth Solís Vicarte, México, Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985.
- _____, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, versión esp. Ángel Sánchez Gijón, Milán, Alianza, 1966.
- MIRAR desde Monterrey. Arte mexicano y latinoamericano en la colección Femsa. 1977-2003, Monterrey, Difusión y Fomento Cultural A.C., 2003.
- MODERN Mexican Painters, Boston, cat. de exp., Boston, The Institute of Modern Art, 1941.
- MODERNIDAD y modernización en el arte mexicano. 1920-69, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991.
- MOLNAR, Michael, “El amor del coleccionista por la aventura”, en *Sigmund Freud. Coleccionista*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 41-45.
- MONSIVÁIS, Carlos, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. (Notas sobre la historia del término cultura nacional en México)”, en *En torno a la cultura nacional*, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 160-228.
- _____, “Muerte y resurrección del nacionalismo”, en *El nacionalismo en México, VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, ed. Cecilia Noriega Elío, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 447-468.

- _____, "Sobre tu capital, cada hora vuela", en *Asamblea de ciudades. Años 20's/50's. Ciudad de México*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, pp. 11-47. Museo de Palacio de Bellas Artes.
- MORALES García, Leonor, *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- _____, *Wolfgang Paalen, introductor del surrealismo en México*, México, 1965, tesis, Universidad Iberoamericana, maestra en Historia de las Artes Plásticas.
- MORALES Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- MORAN, Miguel y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985. (Cuadernos de arte).
- MOYSSÉN, Xavier, "El periodo formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco", en *Historia del arte mexicano*, t. 13, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 1827-1837.
- _____, *La crítica de arte en México. 1896-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- _____, "Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso", en *Historia del arte mexicano*, t. 14, 2ª ed., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986, pp. 2086-2105.
- _____ (coord.), *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, vol. 3, México, Herrero, 1971.
- _____ et al., *Colección Pascual Gutiérrez Roldán*, México, ATTAME, 1995.
- MUENSTERBERGER, Werner, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1994.
- MURILLO, Gerardo, "Introducción", en *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1921, pp. 9-12.
- MURRAY, Peter y Linda, *Diccionario de arte y artistas*, Barcelona, Instituto Parramon de ediciones, 1978.
- MUSEO de arte del estado de Veracruz, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto Veracruzano de Cultura/Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Veracruz, 2001.
- MUSEO de arte latinoamericano de Buenos Aires, México, Landucci, 2001.
- MUSEO Dolores Olmedo Patiño, México, 1994.
- MUSEO Frida Kahlo, folleto, s.d., 1955, AGAM.
- MUSEO Soumaya, folleto, México, Museo Soumaya, diciembre de 1998.
- MUSEO Soumaya, México, *Boletín Museo Soumaya*, Museo Soumaya, agosto de 2003.
- MUSEOS: *comunicación y educación*, comp., selec. y coment. Graciela Schmilchuk, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987. (Investigación y documentación de las artes, 5).

- NANDINO, Elías, *Juntando mis pasos*, México, ALDVS, 2000, (La torre inclinada).
- NAVARRETE, Sylvia, “La colección Gelman: figuración, surrealismo y abstracción”, en *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman*, México, Fundación Cultural Televisa, 1992, pp. 9-35.
- NELKEN, Margarita, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- NEUVILLATE de Ortiz, Alfonso, *10 pintores mexicanos*, México, Galería del Arte Mirachi, 1974.
- NOEHLES-DOERK, Gisela, “El museo de arte abstracto español de las 'casas colgadas' de Cuenca”, en *Kolloquiumsbeitrag “Die Neuen Museen in Spanien”*, Bochum, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen. Zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal, 1997, pp. 92-93.
- NOVELO Quintana, María Luisa, “Un hallazgo excepcional”, en *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2003, pp. 52-54.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 2 tt. (Memorias mexicanas).
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 3 tt. (Memorias mexicanas).
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 2 tt. (Memorias mexicanas).
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas).
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas).
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Memorias mexicanas).
- _____, *Nueva grandeza mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural/Departamento del Distrito Federal, 1986. (Textos de humanidades).
- OBRA pictórica de Jean Charlot, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968. Museo de Arte Moderno.
- OBRA pictórica de Orozco, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña/Universidad de Puerto Rico, 1970.
- OBRAS de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, México, Alvar Carrillo Gil, 1949 y 1953, 2 vols.
- OBRAS del doctor Alvar Carrillo Gil, cat. de exp., México, s.e., 1957. Galería del Médico.

- OCAMPO Martí Peran, Estela, *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1993.
- OCHOA Sandy, Gerardo, *Política cultural ¿qué hacer?*, México, Raya en el agua, 2001.
- OLAS, James, "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 623-635.
- _____, *South of the Border: México en la imaginación norteamericana, 1914-1947*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993.
- _____, "Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank (1940)", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, s.l., Hood Museum of Art- WW Norton and Company, pp. 186-205.
- OLIVIER, Louis A., *Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1976.
- OLVERA, Jorge, "Datos biográficos", en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, rec. doc. Myra Landau y Jorge Olvera, México, Imprenta Madero, 1967, pp. 111-130.
- OROSA Díaz, Jaime, *Picheta*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1948.
- OROZCO en la colección del Museo Carrillo Gil, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.
- OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, 2ª ed., México, Era, 1981.
- _____, *Cartas a Margarita*, pres., selec. y notas Tatiana Herrero Orozco, México, Era, 1987.
- _____, *Sainete, drama y barbarie*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1945.
- _____, *Textos de Orozco*, 2ª ed., est. y apénd. Justino Fernández, adenda Teresa del Conde, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- OROZCO Valladares, Clemente, *Orozco, verdad cronológica*, Guadalajara, EDUG/Universidad de Guadalajara, 1983.
- OROZCO y la revolución, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1951. Castillo de Chapultepec, Museo Nacional de Historia.
- ORTIZ Gaitán, Julieta, "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario", en *Los discursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 269-283.
- _____, *Políticas culturales del Estado en el México contemporáneo*, México, 1983, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, licenciatura en Historia.
- _____, "Políticas culturales en el régimen de Plutarco Elías Calles y en el maximato", en *Arte y coerción. Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 193-204.

- ORTIZ Macedo, Luis, *La colección de arte del Banco Nacional de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1983.
- PACHECO, Cristina, “Gunther Gerzso: los tres mundos del arte”, en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, pp. 171-182.
- _____, “Héctor Javier. Ante un cadáver”, en *Orozco. Iconografía personal*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 23-24.
- _____, “José Luis Cuevas. Orozco y Dostoievsky”, en *Orozco. Iconografía personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 14-15.
- _____, “Kishio Murata: El arte como alegría y placer” en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, pp. 243-249.
- _____, “Tamayo por Tamayo: la luz de México”, en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, pp. 341-355.
- PACHECO, Marcelo E., “Introducción”, en *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires*, Argentina, Landucci, 2001, pp. 15-39.
- PALENCIA, Ceferino, *La colección Fleischman. Pintura estadounidense en Bellas Artes*, s.d., SAPS.
- _____, *Picasso*, México, Leyenda, 1945.
- _____, *Rufino Tamayo*, México, Ediciones de Arte, 1950. (Anáhuac de arte mexicano).
- PANI, Alberto J., *Apuntes autobiográficos*, facs., México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, 2 tt. (Memorias y testimonios).
- _____, *La segunda colección Pani de pinturas*, México, Cultura, 1940.
- PANOFKY, Edwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, trads. Radamés Molina y César Mora, Barcelona, Paidós, 2002.
- PANZA di Biumo, Giuseppe, “Las motivaciones del coleccionismo”, en *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, ed. Francisco Calvo Serri, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 75-98.
- PAQUETTE, Catha, “U.S. Perceptions of Art Both Mexican and Modern: The Collecting, Publishing, and Curatorial Activities of MacKinley Helm”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. 637-669.
- PARUSEL, Peter, “Bildnis eines Sammlers”, en *Cocteau Jean. Die Sammlung Hall*, Bielefeld, Pedragon, 1993, pp. 25-33.
- PASZTORY, Esther, “El arte”, en *Historia antigua de México*, vol. 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel A. Porrúa, 1994, pp. 459-472.

- PAZ, Octavio, "Ante la muerte de Wolfgang Paalen", en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, pp. 13-14.
- _____, *Entre la piedra y la flor*, cuidado imp. Carrillo Gil y Luis Correa Sarabia, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, 1956.
- _____, *México en la obra de Octavio Paz: Los privilegios de la vista III*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PEARCE M., Susan, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London-Nueva York, Routledge, 1995.
- PENICHE Barrera, Roldán, *La caricatura en Yucatán*, Mérida, Universidad de Yucatán, 1979.
- PEÑA Castillo, Agustín, "Arqueología en la península de Yucatán", *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, México, Océano/DGE/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001, pp. 161-195.
- PERAZA, Miguel y José Iturbe, *El arte del mercado en arte*, 2ª ed., México, Universidad Iberoamericana/Miguel A. Porrúa, 1998.
- PEREDA, J. Carlos y Martha Sánchez F. (eds.), *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo/Américo Arte/Landucci/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995.
- PÉREZ Martínez, Herón, "Nacionalismo: génesis, uso y abuso", en *El nacionalismo en México, VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, ed. Cecilia Noriega Elío, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 27-81.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- PICASSO grabador, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. Museo Universitario de Ciencias y Arte.
- PIERRE, José, *El surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1969. (Pintura del siglo XX).
- PINTURA mexicana contemporánea, cat. de exp., Guatemala, Galería Mont-Orendáin, 1948.
- PINTURA mexicana del siglo XX. *Celebración del centenario de la victoria del 5 de mayo*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Gobierno del Estado de Puebla, 1962. Galería del Centenario.
- POLI, Francesco, *Producción artística y mercado*, trad. Jaume Forga, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectors & Curiosities*, trad. Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge, Polity Press, 1990.
- _____, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. Gustav Roßler, Berlín, Klaus Wagenbach, 1986.
- PONIATOWSKA, Elena, *Juan Soriano, niño de mil años*, Barcelona, Plaza Janés, 1998.

- POPHANKEN, Andre y Félix Billeter (eds.), *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlín, Akademia Verlag, 2001. (Passgen band, 3).
- PRICE, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, trad. Victoria Schussheim, México, Siglo Veintiuno, 1993.
- PRIGNITZ, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, trad. Elizabeth Siefer, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- PROYECTOS, *dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1955. Biblioteca Central de Ciudad Universitaria.
- PUGA, Cristina, “Empresarios y política en México” en *Clases dominantes y Estado en México*, Salvador Cordero y Ricardo Tirado (coords.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 185-201.
- RAMÍREZ, Fausto, “‘A río revuelto.’ Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”, en *Arte y violencia, Memorias del XVIII Coloquio Internacional de historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 217-236.
- _____, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- _____, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. Memorias del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, pp. 201-253.
- _____, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 54-89.
- _____, “La ciudad de México vista por Juan O’Gorman en 1949”, en *Memoria*, núm. 6, México, Museo Nacional de Arte, 1995, pp. 69-79.
- _____, “Los artistas y el poder”, en *Museo de Arte del Estado de Veracruz*, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto Veracruzano de Cultura/Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, pp. 149-168.
- _____, “México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato”, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 110-149.

RAMÍREZ, Mari Carmen, "Presentación" y "Para citar a Drebroise", en *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Houston, ICAA/MFA, 2002, pp. 11-29.

RAÚL Anguiano presenta sus nuevas pinturas y una colección de dibujos, México, GAM, 1943.

REED, Alma, Orozco, trad. Jesús Amaya Topete, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

RELACIÓN de la ciudad de Mérida. Hecha por el cabildo de la ciudad en 1579, cuidado ed. Alvar Carrillo Gil y Conrado Magaña, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, 1957.

RENFREW, Colin, "Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, pp. 179-209. (Los noventa).

RETROSPECTIVA de Carlos Mérida, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1961. Museo Nacional de Arte Moderno.

REYES Esparza, Ramiro, "La burguesía y el Estado", en *La burguesía mexicana*, 3ª ed., Nuestro Tiempo, 1978, pp. 9-57.

REYES Palma, Francisco, "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Curare, 1996, pp. 45-62.

_____, "El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940", en *Los inicios del México contemporáneo*, proy. y ed. David Maawad, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Casa de las Imágenes, 1997, pp. 151-175.

_____, "Exilios y descentramientos", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 251-272.

_____, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos). La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988. (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, 1).

_____, *Leopoldo Méndez, el oficio de grabar*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1994.

_____, "Otras modernidades, otros modernismos", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 17-38.

_____, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo III, eds. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 821-827. (Estudios de arte y estética, 37).

- _____, “Transterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”, en *Hacia otra historia del arte en México*, vol. IV, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 183-215.
- REYES, Víctor M. y Adrián Villagómez (ed.), *Arte de Jalisco. De los tiempos prehispánicos a nuestros días*, México, Museo Nacional de Arte Moderno/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- RICHARD, Lionel, *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- RIVERA, Diego, *Obras. Correspondencia*, t. III, comp. y pres. Acevedo, Torres Carmona y Sánchez Mejorada, México, El Colegio Nacional, 1999.
- _____, *Textos de arte*, comp. y pres. Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- _____, *Textos polémicos 1921-1949 [y] 1950-1957*, comp. y pres. Esther Acevedo et al., México, El Colegio Nacional, 1999, 2 tt.
- RIVERO Borrell M., Héctor, “Franz Mayer: un hombre renacentista”, en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México, The Museum of Fine Arts/Museo Franz Mayer, 2002, pp. 3-7.
- RIVERO Lake, Rodrigo, *La visión de un anticuario*, 2ª ed., México, Landucci.
- RODMAN, Selden, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, Nueva York, The Devin/Adair Company, 1958.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, “Arte, mercado, tecnología”, en *La dicotomía entre arte culto y arte popular. Memorias del Coloquio Internacional de Zacatecas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, pp. 231-247.
- _____, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.
- _____, “La pasión por coleccionar: antigua práctica vigente”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. I, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 3-13. (México contemporáneo).
- _____, *Luis Nishizawa. Naturaleza exterior, Naturaleza interior*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000.
- ROMERO Keith, Delmar, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, s.f.
- _____, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, GAM, 1985.
- _____, *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pinturas*, México, Landucci, 2000.
- RUFINO Tamayo, cat. de exp., México, Galería Central de Arte Moderno Misrachi, 1949.

- RUFINO Tamayo. *Exposición de sus obras recientes*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951.
- RUFINO Tamayo. *70 años de creación*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Internacional Rufino Tamayo/Museo del Palacio de Bellas Artes, 1987.
- RUPTURA 1952-1965, cat. de exp., México, Museo Biblioteca Pape/Museo de Arte Carrillo Gil, 1988. Museo de Arte Carrillo Gil.
- RUY Sánchez, Alberto, "Venturas y aventuras de la mirada 'La colección permanente'", en *Maestros del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Landucci/Fundación Olga y Rufino Tamayo, s.f., pp. 30-39.
- SALAZAR, Max II, *Testamento del optimista*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, s.f., AFCP.
- SALÓN Nacional de Artes Plásticas. *Sección anual de invitados*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978. Palacio de Bellas Artes.
- SÁNCHEZ Arteché, Alfonso, "Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 77-94.
- SÁNCHEZ de Horcajo, J. J. et al., *Sociología del arte. Los museos madrileños y su público*, Madrid, Libertarias Prodhufi, s.f.
- SÁNCHEZ, Osvaldo, "Mejor cómprate otro avión. Dilemas del coleccionismo de arte contemporáneo en México", en *Hablando en plata, el arte como invención*, coord. ed. Ercilia Gómez Maqueo, México, Landucci, 2002, pp. 90-124.
- SANDOVAL Pérez, Margarito, "Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista *Mexican Folkways*, 1925-1937", en *El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 253-266.
- SAVARINO Roggero, Franco, *Pueblos y nacionalismo del régimen oligárquico a la sociedad de masas en Yucatán 1894-1925*, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1997.
- SCHERER García, Julio, *Siqueiros, la piel y la entraña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SCHNEIDER, Pierre, "El arte de coleccionar", en *México. Arte moderna e contemporánea, Coleção Gelman*, De Paco Imperial/Minc, IPHAN, 1999, pp. 15-17.
- SCHÖNDUBE B., Otto, "El Occidente: tierra de ceramistas", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, vol. 2, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 83-135.

- SÉGOTA, Dúrdica, "Objeto cultural versus objeto artístico: un ejemplo de los debates actuales", en *(In) Disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos, Memorias del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 40-46.
- _____, "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal", en *El arte en México, autores, temas, problemas*, coord. Rita Eder, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública/Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 321-341.
- SETENTA obras recientes de David Alfaro Siqueiros, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947. Palacio de Bellas Artes.
- SEVERIN, Ingrid Leonie, "Re-collections: Facts and Fiction. Collecting Strategies After World War II in Germany", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 463-487.
- SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- SHERMAN Daniel J. e Irit Rogoff (coords.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, s.l., Media & Society, 1994.
- SIERRA Carrillo, Dora, "El arte popular en México", en *Museo Dolores Olmedo Patiño*, México, 1994, pp. 159-167.
- SIETE imágenes de la Revolución por J.C. Orozco, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1934.
- SIGMUND Freud. *Coleccionista*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000.
- SIQUEIROS. *Cincuenta años del mural Vida y obra del Gral. Ignacio Allende 1947-1997*, cat. de exp., San Miguel de Allende, s.e., 1997. Centro Cultural El Nigromante, Sala de Arte Mexicano.
- SIQUEIROS en la colección del Museo Carrillo Gil, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.
- SIQUEIROS. *Exposición retrospectiva, 1911-1967*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. Museo Universitario de Ciencias y Artes.
- SIQUEIROS/Pollock- Pollock/Siqueiros, cat. de exp., México, Galería Arvil, 1995.
- SIQUEIROS. *Vida y obra*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974.
- SIQUEIROS, David, *Me llamaban El Coronelazo (memorias)*, México, Grijalbo, 1977.
- _____, "Mi pintura en la cárcel en un marco retrospectivo", cat. de exp., Galería Misrachi, 1964.
- _____, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, 2ª ed., México, s.e., 1978.

- _____, *Palabras de Siqueiros*, selec., pról. y notas de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, "Presentación", en Alvar Carrillo Gil. *Exposición Homenaje*, cat. de exp., México, s.e., 1971. Sala de Arte Público, extensión de la Escuela Taller Sequeiros.
- SLIKARI *Latinske Amerike*, cat. de exp., s.e., 1963. Galería Kulturnog Centra Beograda.
- SOLÍS Aznar, Francisco, "La pediatría en los estados de la República: Yucatán", en *Historia de la pediatría en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 391-400.
- SONTAG, Susan, *El amante del volcán*, trad. Marta Passarrodona, Madrid, Alfaguara, 1996.
- SPECK, Reiner, *Peter Ludwig Sammler*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986.
- SPOONER, Brian, "Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, pp. 243-293. (Los noventa).
- SUÁREZ, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*, México, Era, 1962. (Biblioteca Era).
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas mexicanas, 22).
- _____, *Las sombras largas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. (Lecturas mexicanas, 52).
- _____, *Exposición de estampas de Hiroshige*, México, s.e., 1937. Palacio de Bellas Artes.
- TAMAYO *Recent Works*, cat. de exp., Nueva York, Knoedler y company, 1951.
- TAMAYO. *20 años de su labor pictórica*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948. Museo Nacional de Artes Plásticas.
- TEIXEIRA Coelho, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, trad. María Noemí Alfaro et al., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000.
- TENORIO Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- THE FRICK Collection. *A Guide to Works of Art on Exhibit*, Nueva York, s.e., 1998.
- THE MUSEUM as Muse. *Artists Reflect*, cat. de exp., Nueva York, The Museum of Modern Art, 1999.
- THE RISE of the Art World in America. *Knoedler at 50*, cat. de exp., Nueva York, Knoedler and Company, 1996.
- THREE *Contemporary Mexican Painters*, cat. de exp., Dallas, Museum of Fine Arts de Dallas, 1948.
- TIBOL, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Sámara, 1992.

- _____, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, México, Empresas editoriales, 1969.
- _____, *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- _____, “El indio en los murales de Orozco”, en *Diversidades en el arte del siglo xx. Para recordar lo recordado*, México, Galileo, 2001, pp. 79-89.
- _____, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, Memoria del IX Coloquio de Historia de Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- _____, *Historia general de México*, México, Hermes, 1964, pp. 181-182.
- _____, “Mosaico de convergencias entre José Clemente Orozco y Alvar Carrillo Gil”, en *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 34-49.
- _____, *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- _____, *Siqueiros. Vida y obra*, México, Departamento de Distrito Federal, 1973.
- TORRES, Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920-1960*, México, 2003, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, doctorado en Historia del Arte.
- TOURAINÉ, Alain, *Crítica de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- TRABULSE, Elías, “Historia del coleccionismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. X-XIX.
- TREINTA años de pintura en México, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960. Salón de la Plástica Mexicana.
- TREINTA pintores mexicanos. 100 obras. *Artes de México*, vol. IV, año VI, México, s.e., marzo-junio, 1958.
- TRES siglos de dibujo en México, 1700-1959, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1959. Salón de la Plástica Mexicana.
- TWENTIETH Century Mexican Painting, cat. de exp., San Antonio, Texas, Koogler McNay Arts Institute, 1958.
- UKIYO-E. *Estampa japonesa*, México, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1993.
- UN TESORO del dibujo moderno. *Colección Joan y Lester Avnet. Museo de Arte Moderno de Nueva York*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978. Museo de Arte Moderno.

- VALDÉS, Carlos, *José Luis Cuevas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. (Arte, 17).
- VARGAS Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa, 1995.
- VÁZQUEZ, Óscar, "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania, The State University Press, 2001, pp. 1-29.
- _____, *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania, The State University Press, 2001.
- VEINTE siglos de arte mexicano, Nueva York, Museum of Modern Art, 1940.
- VEINTICINCO años del Salón de la Plástica Mexicana. Homenaje a los miembros fundadores, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1974.
- VEINTIÚN retratos no expuestos hasta ahora de Sequeiros, cat. de exp., México, Galería de Arte Mexicano, 1953.
- VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, 2ª ed., trad. Rossend Arqués, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VERGARA Zahar, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1995.
- VETTESE, Ángela, *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Universidad Politécnica de Valencia/Pirámide, 2002.
- VICENT, Manuel, *La novia de Matisse*, México, Alfaguara, 2000.
- VIDA y obra de David Alfaro Siqueiros, ed. Angélica Arenal, trad. Mónica Lacouture y Ruth Solís, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (Archivo del Fondo, 44-45).
- VIGENCIA del pequeño formato, cat. de exp., México, s.e., 1958. (Galería Antonio Souza).
- VILLEGAS, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano, Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 387-408.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987.
- VISIÓN de Yucatán, cat. de exp., México, s.e., 1957. Galerías Chapultepec.
- WARREN, David B., "Los legados paralelos de tres coleccionistas: Franz Mayer, Irma Hogg y Henry Francis du Pont", en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México, The Museum of Fine Arts/Museo Franz Mayer, 2002, pp. 69-75.

- WESTHEIM, Paul, *Pensamiento artístico y creación. Ayer y hoy*, trad. Mariana Frenk-Westheim, México, Siglo Veintiuno, 1997.
- _____, "Siqueiros", en *Exposición retrospectiva - Museo de Ciencias y Arte - Cd. Universitaria*, vol. XXII, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- WOLFFLIN, Heinrich, *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno Villa, España, Calpe, 1985.
- WOLFGANG Paalen *retrospectiva*, México, Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994.
- WORTMANN, Johannes Kaiser, "Museos y reconstrucción urbana en la Barcelona democrática", en *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, 1998.
- YUCATÁN visto por los grabadores, cat. de exp., Mérida, s.e., 1957.
- YVARS, J.F., "La formación de la historiografía", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1, 2ª ed., Madrid, Visor, 2000.
- ZUNO, José Guadalupe, *Orozco y la ironía plástica*, México, Cuadernos Americanos, 1953.

HEMEROGRAFÍA

- ACEVEDO Ruiz de Hoyo, Manuel, "La Sociedad Yucateca de Pediatría y su función social", en *Revista yucateca de pediatría*, Mérida, s.e., octubre-noviembre-diciembre, 1998, p. 155.
- AGUILAR Loya, Sandra, "Adrenalina al mejor postor. En México la gente compra por la firma, asegura el subastador Louis C. López Morton", en *El Financiero*, México, 26 de junio, 1999, p. 47.
- ALBA, Víctor, "¡Tamayo habla a Hoy desde París! Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", en *Hoy*, México, 30 de diciembre, 1950, pp. 24-25.
- ALDOW, Dorothy, "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston y en Cambridge", en *The Christian Science Monitor*, EUA, 13 de diciembre, 1952, p. 3.
- ANABITARTE, Ana, "Los coleccionistas de obras de arte tienen miedo. Por eso no van a las galerías", en *El Universal*, México, 14 de febrero, 1999, p. 5.
- ANÓNIMO, "A salvo, en México, la colección Carrillo Gil", s.d., 26 de septiembre, 1973.
- _____, "Alvar Carrillo, de muy buen gusto", en *Novedades de Yucatán*, Mérida, 7 de julio, 1998, p. 3.
- _____, "Alvar Carrillo Gil", s.d., 1960, s.p.
- _____, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", en *Siempre!*, México, 23 de agosto, 1958, s.p.
- _____, "Alvar Carrillo Gil fue un prócer de la cultura", en *El Día*, México, 7 de octubre, 1974, p. 1.
- _____, "Alvar Carrillo Gil. Pasión por el arte", en *Novedades de Yucatán*, Mérida, 7 de julio, 1998, p. 3.
- _____, "Arremete Diego contra damas que explotan pintores. Éstos no reclaman, temerosos de que no se expongan sus obras", en *Excelsior*, México, 22 de noviembre, 1943, pp. 3 y 9.
- _____, "Art Lecture Set in Spanish", en *San Antonio Light*, EUA, 6 de junio, 1958, p. 8.
- _____, "Arte, espíritu del mexicano", en *Siempre!*, México, 18 de septiembre, 1974, pp. 6 y 7.

- _____, "Artista mexicano expone cuadros", en *El Diario de Nueva York*, s.l., 15 de julio, 1954, s.p.
- _____, "Caricaturas de José Clemente Orozco", en *Bellas Artes*, México, s.e., diciembre, 1999, pp. 40-41.
- _____, "Carrillo Gil expone", en *El Universal*, México, 19 de mayo, 1960, p. 4.
- _____, "Collector's Choice: Orozco", en *Time*, Los Ángeles, California, 5 de diciembre, 1955, p. 36.
- _____, "Cómo murió el muralista José Clemente Orozco", en *Excélsior*, México, 15 de octubre, 1975, p. 2-B.
- _____, "Desprecian a Siqueiros. Sus obras pasan inadvertidas para los parisienses", en *Últimas Noticias de Excélsior*, México, 16 de abril, 1952, s.p.
- _____, "Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 24 de septiembre de 1972, pp. 1 y 3.
- _____, "Donan a la Nación ocho obras del pintor José Clemente Orozco", en *El Nacional*, México, 6 de julio, 1973, p. 7.
- _____, "Donaron a la Nación ocho cuadros de Orozco", en *El Universal*, México, 6 de julio, 1973, p. 8.
- _____, "El pintor Alvar Carrillo Gil expone sus pinturas", en *Novedades*, México, 19 de mayo, 1960, p. 2.
- _____, "El pintor más joven de México", en *La Prensa*, México, 20 de septiembre, 1954, s.p.
- _____, "El presidente inaugurará hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo", en *Excélsior*, México, 30 de agosto, 1974, p. 1.
- _____, "El realismo poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París", en *Visión*, México, 26 de diciembre, 1950, s.p.
- _____, "El tesoro de Bellas Artes", en *Siempre!*, México, s.n., 24 de febrero, 1971.
- _____, "En la Galería de Arte Mexicano la exposición de Alvar Carrillo Gil, en *Novedades*, México, 27 de julio, 1955, s.p.
- _____, "En las obras de Orozco, Rivera y Siqueiros está el verdadero México", en *El Universal*, México, 31 de agosto, 1974, p. 8.
- _____, "En septiembre el presidente Echeverría entregará la colección Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 31 de agosto, 1972, p. 28-A.
- _____, "Enternecedor homenaje a Orozco en el 5º aniversario de su fallecimiento, en *El Occidental*, México, 3 de septiembre, 1954, s.p.
- _____, "Expone Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 19 de mayo, 1960, p. 9-B.
- _____, "Exposición Carrillo Gil", en *Boletín de música y artes visuales*, s.l., s.e., septiembre-octubre, 1955, s.p.
- _____, "Exposición de Alvar Carrillo", en *El Día*, México, 31 de octubre, 1972, p. 13.

- ____, "Exposición Carrillo Gil", en *Revista Artes*, Unión Panamericana, s.d.
- ____, "Exposición de José Luis Cuevas en la Unión Panamericana", en *Diario del Sureste*, Mérida, 15 de julio, 1954.
- ____, "Exposición de nueve pintores aficionados", en *El Sol de México*, México, 15 de enero, 1973, s.p.
- ____, "Exposición de pinturas de Carrillo Gil", en *El Universal*, México, 11 de agosto, 1958, pp. 29 y 32.
- ____, "Exposición homenaje a la memoria de Orozco", en *The Globe and Mail*, Toronto, 24 de enero, 1954, p. 3.
- ____, "Exposición 'La otra cara de...'", en *El Sol de México*, México, 27 de enero, 1973, pp. 1 y 5.
- ____, "Exposiciones", en *Novedades*, México, 28 de abril, 1957, p. 11.
- ____, "Fue conmemorada la muerte del gran pintor J.C. Orozco", en *El Universal*, México, 25 de septiembre, 1954, p. 12.
- ____, "Fue inaugurada anoche la exposición de José Luis Cuevas Novelo", en *Diario del Sureste*, Mérida, 25 de marzo, 1954, s.p.
- ____, "GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas", en *Novedades*, México, 23 de diciembre, 1956, p. 6.
- ____, "Hoy abre su exhibición el Doctor A. Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 7 de agosto, 1958.
- ____, "Hoy se abre la exposición de la obra del Dr. Alvar Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 9 de noviembre, 1971, p. 27-A.
- ____, "Hoy se inaugura la exposición. Un lote de obras de Alfaro Siqueiros", en *Diario de Xalapa*, México, 18 de octubre, 1960, p. 1.
- ____, "Inaugura Echeverría hoy la Colección Alvar Carrillo Gil", en *El Día*, México, 25 de octubre, 1972, p. 15.
- ____, "José Luis Cuevas expone sus obras en Washington", en *Excélsior*, México, 20 de julio, 1954, s.p.
- ____, "La bienal", en *Novedades*, México, 10 de agosto, 1958, p. 1.
- ____, "La bienal de pintura expondrá por cuarenta millones de pesos", en *Excélsior*, México, 31 de mayo, 1958, p. 39-A.
- ____, "La colección de arte de Carlos Monsiváis", en *Viceversa*, México, s.e., noviembre, 1998, pp. 6-14.
- ____, "La familia Carrillo Gil donó a México ocho obras de José Clemente Orozco. Patrimonio Nacional dio a conocer el hecho", en *Excélsior*, México, 6 de julio de 1973, p. 26-A.
- ____, "La galería mexicana inauguró la exposición de Alvar Carrillo", en *Novedades*, México, 27 de marzo, 1957, p. N-B.

- _____, "La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos", en *Novedades*, México, 3 de agosto, 1958, p. 6.
- _____, "Los grandes de la pintura por un peso", en "Fin de semana", supl. de *El Día*, México, 3 de noviembre, 1972, p. 5.
- _____, "Los resultados del premio Paul Westheim de crítica de arte", en *Novedades*, México, 27 de julio, 1958, p. 1.
- _____, "Mañana se abrirá en Xalapa una exposición de Alfaro Siqueiros. Las obras de caballete las ha proporcionado el Dr. Carrillo Gil", en *Diario de Xalapa*, Xalapa, 17 de octubre, 1960, pp. 1 y 4.
- _____, "Médicos y escritores se dedican a pintar", en *Excélsior*, México, 25 de enero, 1973, pp. 1 y 2.
- _____, "Mexican Art Exhibit", en *San Antonio Lights*, s.l., 8 de junio, 1958, s.p.
- _____, "México, capital de la pintura. La II bienal", en *Siempre!*, México, 12 de octubre, 1960, pp. 43-46.
- _____, "México en la cultura", en *Novedades*, México, 16 de diciembre, 1956, p. 5.
- _____, "México en la cultura", en *Novedades*, México, 28 de abril, 1957, p. 11.
- _____, "México. Spare-Time Art", en *Time*, Los Ángeles, California, 22 de agosto, 1955, p. 29.
- _____, "México triunfa en Venecia", en *Tiempo*, México, s.e., 30 de junio, 1950, pp. 24-26.
- _____, "Mientras los pies de los futbolistas nos llevan a la derrota en Suecia, las manos de los artistas nos hacen triunfar en Bruselas", en *Novedades*, México, 10 de agosto, 1958, p. 1.
- _____, "1953/63", en *Siempre!*, México, 17 de julio, 1963, p. xv.
- _____, "Mirador", en *Novedades*, 13 de noviembre, 1971, p. 4.
- _____, "Notas y noticias", en *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de agosto, 1958, s.p.
- _____, "Nuestro concurso", en *Excélsior*, México, 27 de noviembre, 1949, p. 7.
- _____, "Nueve pintores en una gran exposición", en *El Universal*, México, 26 de enero, 1973, p. 4.
- _____, "Orozco, Siqueiros, Diego", en *Siempre!*, México, 15 de noviembre, 1972, s.p.
- _____, "Panorama de la cultura", en *Excélsior*, México, 12 de agosto, 1954, p. 9.
- _____, "Peligra en Chile la colección de arte 'Dr. Alvar CG'", en *Excélsior*, México, 13 de septiembre, 1973, p. 27-A.
- _____, "Pintor mexicano expone obras en Washington, D.C.", en *La Prensa*, México, 15 de julio, 1954, s.p.
- _____, "Regresaron a México la colección Carrillo Gil y Fernando Gamboa", s.d., 26 de septiembre, 1973.
- _____, "Se abrió anoche la exposición del pintor David A. Siqueiros. El gobernador presidió la ceremonia", en *Diario de Xalapa*, Xalapa, 9 de octubre, 1960, s.p.

- _____, “Se exhiben 100 óleos y *collages* poco conocidos de David Alfaro Siqueiros”, en *El Día*, México, 10 de noviembre, 1971, p. 8.
- _____, “Se funda el premio Paul Westheim de crítica de arte”, en *Novedades*, México, 30 de marzo, 1958, pp. 1 y 7.
- _____, “Se prorroga el concurso Paul Westheim”, en *Novedades*, México, 11 de mayo, 1958, p. 6.
- _____, “Según Siqueiros, los ataques para él incluyen al gobierno. Es como si dijera, afirma, que las autoridades protegen aquí a los delincuentes”, en *Excélsior*, México, 25 de mayo, 1952, pp. 1-A y 7-A.
- _____, “Señalan los pintores grave error de Iduarte”, en *El Popular*, México, 11 de agosto, 1953, pp. 1 y 2.
- _____, “Sepultaron ayer al Doctor Carrillo Gil”, en *Novedades*, México, 7 de octubre, 1974, p. 6.
- _____, “*Siempre!* Presenta la II bienal”, en *Siempre!*, México, 5 de octubre, 1960, pp. 43-46.
- _____, s.t., en *Diario de Yucatán*, Mérida, 4 de abril, 1954.
- _____, s.t., en *San Antonio Express*, s.l., 8 de junio, 1958.
- _____, “Su mesa de redacción”, en *Excélsior*, México, 15 de abril, 1956, p. 5.
- _____, “Su mesa de redacción”, en *Excélsior*, México, 8 de julio, 1956, p. 4.
- _____, “Su mesa de redacción”, en *Excélsior*, México, 12 de mayo, 1957, p. 4.
- _____, “Su mesa de redacción”, en *Excélsior*, México, 15 de junio, 1958, p. 2.
- _____, “Un médico abstraccionista”, en *Tiempo*, México, s.e., 8 de abril, 1957, s.p.
- _____, “Una colección fascinante: la de Carrillo Gil”, en *El Día*, México, 6 de noviembre, 1972, p. 13.
- _____, “Unos pintores se quejan ante el señor presidente”, en *Excélsior*, México, 26 de agosto, 1953, p. 22-A.
- ARANDA, Julio, “Molesta, Natasha Gelman rechazó la insistente oferta de Azcárraga por comprar la colección: su amiga Lucero Isaac la pide para Cuernavaca”, en *Proceso*, México, Comunicación e Información, 5 de julio, 1998, pp. 56-57.
- ARTE Popular, “Museo Ruth D. Lechuga”, en *Artes de México*, núm. 42, México, Artes de México y del Mundo, 1998, p. 73.
- ASHFORD, Gerald, “Carrillo Show Event of the Season”, en *San Antonio Express*, s.l., 15 de junio, 1958, p. 5.
- _____, “Exposición de obras pictóricas del Dr. Carrillo Gil”, en *Diario del Sureste*, México, 6 de julio, 1958, s.p.
- ASIAIN, Aurelio, “Polemizar”, en *Vuelta*, México, enero, 1992, pp. 20-22.
- BAMBI, “El lío de los cuatro y pico. Lo que dice Siqueiros”, en *Excélsior*, México, 8 de septiembre, 1958, pp. 1-B y 2-B.

- BASUALTO Jaramillo, E., "La Colección Carrillo Gil está en exhibición", en *El Universal*, México, 26 de octubre, 1972, pp. 8 y 13.
- BENÍTEZ, Fernando, "Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable", en *Novedades*, México, 18 de enero, 1959, p. 6.
- BERTRÁN, Antonio, "Lucirá mejor en París la muestra 'México eterno'", en *Reforma*, México, 15 de enero, 2000, p. 2-C.
- _____, "Repartirán colección de Televisa. El acervo del Centro Cultural Arte Contemporáneo será donado en comodato a cinco museos", en *Reforma*, México, 24 de marzo, 1999, p. 1-C.
- _____, "Señalan abundancia de Siqueiros falsos", en *Reforma*, México, 8 de septiembre, 2001, p. 3-C.
- BETANCOURT, Sara Elena, "La Colección Carrillo Gil, comprada por el Gobierno Federal", s.d.
- BLANCO, Hugo Diego, "Filosofía de la enfermedad", en *Milenio Diario*, México, 6 de abril, 2001, p. 49.
- BORGER, Hugo, "Arte & Sponsoring. La política de los museos en la ciudad de Colonia", en *Humboldt*, núm. 98, Munich, Verlag F. Brueckmann, 1989, pp. 14-18.
- BROWN Baker, Richard, "Notes of the Formation of my Collection", en *Art International*, vol. 7, s.l., s.e., 20 de septiembre, 1961, pp. 40-47.
- CAMARGO B., Angelina, "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente", en *Excélsior*, México, 20 de junio, 1984, pp. 14-15.
- _____, "Resulta inexplicable que sostengan a Miriam Molina como directora del Museo Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 21 de junio, 1984, pp. 18 y 19.
- CANADAY, John, "Un Siqueiros apaciguante", en *Excélsior*, México, s.f., 1979, pp. 1, 15 y 16.
- CARDONA Peña, Alfredo, "Figuras: Alvar Carrillo Gil", 1947, s.d.
- CARDOZA y Aragón, Luis, "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros", en *México en el arte*, núm. 4, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, octubre, 1948, s.p.
- _____, "Un eminente crítico de arte habla de la bienal y de sus premios", en *Novedades*, México, 25 de junio, 1958, pp. 1 y 3.
- _____, "Un siglo de México en caricatura", en *Novedades*, México, 7 de agosto, 1955, p. 6.
- CASO, Alfonso, "No es negando la realidad como haremos una buena defensa de nuestro país en la feria de Bruselas", en *Novedades*, México, 27 de abril, 1958, p. 1.
- CASO, Eugenia, "Arte de vanguardia. Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística (participan Ida Rodríguez, M. Felguérez, Siqueiros, Cuevas, Juan García Ponce, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Soriano)", en *Siempre!*, México, 20 de marzo, 1968, p. II-VIII.

- _____, "Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística", en *Siempre!*, México, 28 de marzo, 1968, p. v.
- CASTILLO, Fausto, "He aquí algo nuevo, los de Puerto Rico cantan loas al arte mexicano y niegan el arte abstracto", en *Novedades*, México, 15 de junio, 1958, pp. 6 y 10.
- _____, "¡Qué hable el diablo!", en *Novedades*, México, 1° de junio, 1958, p. 6.
- CASTRO, Rosa, "Antonio Rodríguez hace apasionado balance de la pintura", en *Siempre!*, México, 19 de diciembre, 1953, pp. 44-45.
- _____, "5 de septiembre está anunciada la inauguración de la 'Segunda Bienal Interamericana de México de Pintura, Escultura y Grabado'", en *Siempre!*, México, 27 de abril, 1960, p. 67.
- _____, "El caso Carrillo Gil", en *Excelsior*, México, 12 de mayo, 1957, pp. 1 y 3.
- _____, "El increíble saqueo de Jaina. La isla sagrada de los muertos", en *Novedades*, México, 10 de marzo, 1957, p. 6.
- _____, "Entrevista a Diego Rivera. Nuestros valores propios", en *Excelsior*, México, 22 de octubre, 1950, p. 7.
- _____, "Hasta los equipajes ganaron un trofeo en la feria de Bruselas. Entrevista con Pedro Ramírez Vázquez", en *Novedades*, México, 1° de septiembre, 1958, p. 1.
- _____, "Juicios sobre la bienal. La crítica", en *Novedades*, México, 29 de junio, 1958, p. 7.
- _____, "Los coleccionistas", en *Novedades*, México, 5 de mayo, 1957, p. 6.
- _____, "Retrato de Pío Baroja", en *Excelsior*, México, 27 de junio, 1954, s.p.
- _____, "Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana", en *Novedades*, México, 27 de julio, 1958, pp. 1 y 8.
- _____, "Tres dedos en la llaga de la Bienal", en *Novedades*, México, 22 de junio, 1958, pp. 1 y 7.
- CHURKIN, Serguéi, "Ocho días con David Alfaro Siqueiros", en *Boletín de información de la embajada de la URSS*, México, Embajada de la URSS, 15 de enero, 1968, pp. 4-10.
- CONDE, Teresa del, "Los ímpetus de coleccionar", s.d., pp. 18-21.
- _____, "Los principios básicos del coleccionismo", I y II, *La Jornada*, Secc. Cultural, 26 de junio y 3 de julio de 1992.
- CONZEN, Brigitte, "¿Un mecenas anticuado? El círculo cultural de la Asociación Federal de la Industria Alemana", en *Humboldt*, núm. 98, Munich, Verlag F. Bruckmann, 1989, pp. 20-21.
- CORONEL, Pedro, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, et al, "Carta abierta a Celestino Gorostiza. Graves anomalías en el INBA", en *Novedades*, México, 3 de julio, 1960, p. 7.
- CRESPO de la Serna, Jorge Juan, "Ceferino Palencia, pintor", en *Novedades*, México, 15 de enero, 1956, p. 4.
- _____, "Dios los cría y ellos se juntan", en *Novedades*, México, 8 de enero, 1961, p. 10.

- _____, "Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel", en *Excélsior*, México, 18 de abril, 1948, pp. 1 y 10.
- _____, "Edward G. Robinson gran coleccionista", en *Novedades*, México, 6 de enero, 1957, p. 6.
- _____, "El pintor Ignacio Beteta", en *Novedades*, México, 7 de abril, 1957, p. 6.
- _____, "Hay de todo como en botica", en *Novedades*, México, 14 de diciembre, 1958, pp. 6 y 11.
- _____, "Ignacio Beteta, acuarelista", en *Novedades*, México, s.f., s.p., FCS-Cenidiap-INBA.
- _____, "La clepsidra y los días", en *Revista de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1958, p. 164.
- _____, "La colección Carrillo Gil I", en *Novedades*, México, 14 de noviembre, 1972, p. 5.
- _____, "La colección Carrillo Gil II", en *Novedades*, México, 28 de noviembre, 1972, p. 5.
- _____, "La colección Carrillo Gil III y último", en *Novedades*, México, 28 de diciembre, 1972, p. 5.
- _____, "La exposición biennial de Venecia y el arte en México", en *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre-octubre, 1950, pp. 282-297.
- _____, "La exposición de arte francés contemporáneo", en *Novedades*, México, 4 de noviembre, 1956, p. 4.
- _____, "Las galerías de arte en 1957", en *Novedades*, México, 13 de enero, 1957, p. 6.
- _____, "Los elogios o los desdenes a la biennial son prematuros", en *Novedades*, México, 8 de junio, 1958, pp. 6 y 7.
- _____, "Los pintores máximos de México en la Biennial", en *Novedades*, México, 22 de junio, 1958, p. 6.
- _____, "Manifiesto plástico de David Alfaro Siqueiros", en *Excélsior*, México, 26 de octubre, 1947, p. 4.
- _____, "Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos", en *Novedades*, México, 11 de noviembre, 1957, p. 6.
- _____, "Nuestros artistas en la Biennial", en *Novedades*, México, 13 de julio, 1958, p. 6.
- _____, "Pintura de animales", en *Novedades*, México, 9 de febrero, 1958, p. 6.
- _____, "Por la Biennial: pinturas de Cuba y Haití. Obras que merecen atención", en *Novedades*, México, 3 de agosto, 1958, p. 6.
- _____, "Por museos y galerías de arte", en *Jueves de Excélsior*, México, 4 de agosto, 1955, s.p., AFCG.

CUADERNOS *Americanos*, año XIV, núm. 6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre-diciembre, 1955.

- CUEVAS, José Luis, "Aclaración de José Luis Cuevas", en *Excélsior*, México, 27 de mayo, 1962, p. 2.
- _____, "Con los ojos de mi tiempo. Dos Siqueiros: la luz y el ocaso", en *Excélsior*, México, 29 de julio, 1967, pp. 3 y 6.
- _____, "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana. En respuesta a Henestrosa plantea el conflicto en el que se debate nuestra pintura", en *Novedades*, México, 2 de marzo, 1958, pp. 1 y 2.
- _____, "Cuevas. Mi respuesta a Raúl Flores Guerrero", en *Novedades*, México, 1° de marzo, 1959, p. 7.
- _____, "Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros. José Luis Cuevas arremete contra...", en *Novedades*, México, 8 de febrero, 1959, pp. 1 y 5.
- _____, "Desde Caracas, José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", en *Novedades*, México, 6 de julio, 1958, p. 6.
- _____, "Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo Gil. México no puede echar en saco roto un arte realista de 2000 años", en *Novedades*, México, 17 de julio, 1960, pp. 7 y 8.
- DUHALT Krauss, Miguel, "La exposición de Alvar Carrillo", en *Mañana*, México, Mañana, 13 de abril, 1957.
- _____, "Texturas vegetales", en *Mañana*, México, 17 de enero de 1959.
- EDER, Rita *et al.*, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", en *Plural*, México, Excélsior, julio, 1977, pp. 51-65.
- FERGUS, "José Chávez Morado", en *Excélsior*, México, 11 de diciembre, 1949, pp. 7-8.
- FERNÁNDEZ González, Enrique, "Revista de arte. Guía extraoficial de un museo", en *Últimas noticias*, México, 25 de noviembre, 1947.
- FERNÁNDEZ, Justino, "Un artista y coleccionista", en *Artes de México*, núm. 117, México, segunda época, abril, 1969, pp. 78-93.
- _____, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en *Universidad de México*, vol. XI, núm. 9, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 9 de mayo, 1957, pp. 21-22.
- FERNÁNDEZ Márquez, Pablo, "Abstraccionismo y cinetismo", en "Revista mexicana de pintura", supl. de *El Nacional*, México, 21 de noviembre, 1971, p. 5.
- _____, "El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil", en *El Nacional*, México, 7 de agosto, 1955, pp. 7 y 10.
- _____, "La pintura 'hobby' de un gran coleccionista", s.d., 9 de octubre, 1955, pp. 21-22.
- _____, "Un salón de acuarelistas", en *El Nacional*, México, 14 de abril, 1957, p. 15.
- FLORES Guerrero, Raúl, "La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas", en *Novedades*, México, 15 de febrero, 1959, p. 7.

_____, "Una exclusiva: Los cuadros de Diego Rivera se vendieron como diamantes en Nueva York. En 27 minutos, 27 cuadros: 168 000 Dls.", en *Novedades*, México, 8 de noviembre, 1959, pp. 1 y 9.

FONCERRADA de Molina, "La alegría de pintar", en *Novedades*, México, 1° de septiembre, 1958, pp. 6 y 11.

FRASQUITA, "Comadres", en *Hoy*, México, 21 de julio, 1956, pp. 56-57.

FURIA, Roberto, "Pintores, pintorerías y pintoretos", en *Excélsior*, 1° de enero, 1950, p. 7.

GAMBOA, Fernando, "El arte del Japón", s.d.

GÁMEZ, Silvia Isabel, "Todos quieren ganarle a la casa", en *Reforma*, México, 7 de junio, 2003, p. 2-C.

GARCÍA Ponce, Juan, "El centro secreto dicta la tormenta florida: Wolfgang Paalen", en *Siempre!*, México, 18 octubre, 1967, p. IX.

_____, "La pintura en 1965", en *Universidad de México*, vol. XX, núm. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, diciembre, 1965, pp. 26-27.

GARCÍA, Socorro, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", en *Novedades*, México, 1° de septiembre, 1958, p. 6.

GARDUÑO, Ana, "Alvar Carrillo Gil: la pasión por el arte", en *La Jornada*, México, 6 de julio, 1998, p. 3.

_____, "Apuntes biográficos de un coleccionista olvidado: Francisco Iturbide", en *Discurso Visual*, núm. 9, Cenidiap-INBA, nueva época, mayo-agosto de 2007. <<http://discursovisual.cenart.gob.mx>>.

_____, "Coleccionistas versus funcionarios, una vieja polémica; el caso María Izquierdo", en *Proceso*, núm. 1366, México, Comunicación e Información, 5 de enero, 2003, pp. 68-69.

_____, "Dolores Olmedo y el coleccionismo de Rivera", en *Proceso*, núm. 1344, México, Comunicación e Información, agosto, 2002, pp. 62-63.

_____, "Hecho en México", en *Luna Córnea*, núm. 23, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, marzo-junio, 2002, pp. 155-161.

_____, "Lo privado en lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la Fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947)", en *Discurso visual*, núm. 8 Cenidiap-INBA, nueva época, enero-abril de 2007. <<http://discursovisual.cenart.gob.mx>>.

_____, "Polémica, ¿por María Izquierdo?", en *Milenio Diario*, México, 2 de febrero, 2003, p. 42.

_____, "Una *kunstkammer* a la mexicana: pabellón de exposiciones internacionales", en revista *Arteamérica*, núm. 14, 2007, La Habana, Cuba. <<http://www.arteamerica.cu>>.

GARDUÑO Pulido, Blanca, "Lola Olmedo: voz de mando", en *Proceso*, núm. 1344, México, Comunicación e Información, agosto, 2002, pp. 64-65.

- GARZA R., Sonia, "Mauricio Fernández Garza", en *Avance*, s.l., s.e., 2 de agosto, 1999, pp. 82-85.
- GOLDMAN, Shifra M, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", en *Plural*, núm. 85, México, *Excélsior*, octubre, 1978, p. 37.
- _____, "Mirándole la boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos", en *La Jornada Semanal*, México, 6 de octubre, 1991, pp. 39-44.
- GÓMEZ, Federico, "México tiene hambre", en *Novedades*, México, 1° de diciembre, 1957, pp. 1 y 5.
- GONZÁLEZ Ángulo, Gildo, "Alvar Carrillo Gil, su obra y la de sus amigos en el MACAY sólo para espectadores deslumbrados", en *Por esto!*, Mérida, s.e., 15 de abril, 1997.
- GONZÁLEZ Mello, Renato, "Disparos sobre Siqueiros", en *El Alcaraván*, Oaxaca, México, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, abril-mayo-junio, 1993, pp. 11-24.
- _____, "Rivera, Orozco y la conspiración de los realistas", en *Saber ver*, México, Fundación Cultural Televisa, septiembre-octubre, 1999, pp. 36-41.
- GONZÁLEZ Porcel, "El pintor Cuevas, desterrado por la dictadura del INBA", en *Últimas noticias de Excélsior*, México, 20 de diciembre, 1960.
- GONZÁLEZ Tejada, Julio, "Alvar Carrillo Gil", en *Mañana*, México, 24 de octubre, 1959, p. 52.
- _____, "Alvar Carrillo Gil", en *Mañana*, México, 4 de junio, 1960.
- _____, "Alvar Carrillo Gil", en *Mañana*, México, Mañana, 15 de octubre, 1960.
- GOROSTIZA, Celestino, "Una carta del director del INBA. Punto final a una polémica", en *Novedades*, México, 22 de enero, 1961, p. 4.
- HARO, Blanca, "Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", en *Siempre!*, México, 3 de junio, 1965, núm. 623, p. XIV-XV.
- HELM, MacKinley, "Defendiendo al muralista Orozco", *Los Ángeles Times*, California, 13 de julio, 1953.
- HENESTROSA, Andrés, "Reflexiones sobre una exposición", en *Novedades*, México, 9 de febrero, 1958, p. 6.
- _____, Sin título, en *El Nacional*, México, 7 de diciembre, 1958, s.p.
- HERNÁNDEZ Brito, "Notas sobre el rescate de la colección José F. Gómez", en *El Alcaraván*, s.l., s.e., julio-septiembre, 1993, pp. 28-30.
- ICAZA Jr., Francisco A. de, "Pinceladas", en *Mañana*, México, 13 de agosto, 1955, p. 43-45.
- JIMÉNEZ Bernal, Gabriela, "Coleccionista 'con alma de niña'. María Guadalupe López desea edificar en Zacatecas el museo del juguete; el recinto albergaría las más de 2 mil piezas que posee", en *El Universal*, México, 5 de enero, 2003, p. 4-F.

- JIMÉNEZ, Isabel y Alfa Irina Caballero, “Quieren de norte a sur la colección Gelman”, en *Reforma*, México, 4 de mayo, 1999, p. 1-C.
- JIMÉNEZ, Víctor, “Museos a la mexicana”, en *Reforma*, México, 9 de julio, 2002.
- JOUFFROY, Alain, “Tamayo declara en París: Los pintores abstractos le temen al hombre”, en *Novedades*, México, 30 de marzo, 1958, p. 1.
- JUÁREZ Reyes, América, “Pieza del mes. Retrato de Carlos Orozco Romero. José David Alfaro Siqueiros”, en *Boletín Museo Soumaya*, México, Museo Soumaya, 2003, pp. 2-5.
- JURADO, José Manuel, “Compra el gobierno la pinacoteca Carrillo Gil”, en *Excélsior*, México, 13 de junio, 1972, pp. 1 y 18-A.
- KARTOFEL, Graciela, “Coleccionismo, un camino de rosas y espinas”, en *Southward Art*, año 2, núm. 3, s.l., Latin American Art Review, 2001, pp. 14-30.
- KNOPP, Werner, “La Fundación ‘Preussischer Kulturbesitz’, de Berlín, celebra sus bodas de plata”, en *Humboldt*, núm. 90, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1987, pp. 5-6.
- KOTHER, Jutta, “Arte y comercio. Entrevista de Jutta Kother con Paul Maenz, galerista de Colonia”, en *Humboldt*, núm. 98, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1989, pp. 8-13.
- KUHN, Nicola, “Las visiones del mundo. En la nueva galería de pintura de Berlín se reflejan la historia de la colección, la historia del arte y más de seiscientos años de pintura occidental”, en *Humboldt*, núm. 125, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1998, p. 36.
- LEAL, Fernando, “Fernando Leal terea en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril”, en *Novedades*, México, 8 de junio, 1958, p. 6.
- LEAL Guzmán, Graciela, “Siqueiros”, en *El Universal*, suplemento dominical, México, 5 de febrero, 1967, p. 4.
- “LEY Federal del Patrimonio Cultural de la Nación” en *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 16 de diciembre, 1970.
- “LEY Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas”, en *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 6 de mayo, 1972.
- LIZARDI Ramos, César, “Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana”, en *Excélsior*, México, 23 de octubre, 1960, p. 14-A.
- LOEFFELHOLZ, Bernhard Freiherr von, “La economía alemana occidental, como mecenaz”, en *Humboldt*, núm. 90, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1987, pp. 34-45.
- LOMBARDO Toledano, Vicente, “Crítica a la exposición de Arte Mexicano”, en *Siempre!*, México, 5 de diciembre, 1953, p. 13.
- LOUCHHEIM, Alice B, “Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras”, en *New York Times*, EUA, 7 de diciembre, 1952, 4 p.

- MAC MASTERS, Merry, "Casa Lamm, responsable del acervo del Grupo Televisa", en *La Jornada*, México, 5 de mayo, 1999, p. 31.
- MALVIDO, Adriana, "Fernando Gamboa: cincuenta años de museógrafo", en *La Jornada*, México, 1985.
- MANRIQUE, Jorge A, "Siqueiros, el desconocido", en *Universidad*, vol. XXII, núm. 1, UNAM, s.l., septiembre, 1967.
- MÁRMOL, Pedro, "El ejemplo de Alvar Carrillo Gil", en *Diario del Sureste*, Mérida, 8 de septiembre, 1974, pp. 3 y 6.
- MARTÍNEZ Espinosa, Ignacio, "Rufino Tamayo", en *La Prensa*, México, 17 de septiembre, 1956, pp. 8 y 42.
- MATEOS, Mónica, "Treinta siglos de arte mexicano en París", en *La Jornada*, México, 15 de enero, 2000, p. 23.
- MATUS, Macario, "Extraordinaria colección de Orozco en el Museo de Arte Carrillo Gil", en *El Día*, México, 3 de septiembre, 1974, p. 13.
- _____, "Otras caras intelectuales", en *El Día*, México, 31 de enero, 1973, p. 13.
- MILLIER, Arthur, "Controversy Rages Over Art Exhibit Red Charges. Mexican Protest May End Showing of Orozco Paintings After UCLA to Pasadena Move", en *Los Angeles Time*, Los Ángeles, California, 13 de Julio, 1953, s.p.
- MONTALVO, Alejandra, "20 mil piezas de la Colección García Olvera, para crear un museo", en *Proceso*, México, Comunicación e Información, 6 de agosto, 2000, pp. 80-81.
- MONTERVE, Francisco, Mariano Paredes, *et al*, "Una carta de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte", en *Novedades*, México, 15 de enero, 1961, p. 10.
- MORENO Villarreal, Jaime, "Polémica y posteridad", en *Vuelta*, México, enero, 1992, pp. 27-37.
- NELKEN, Margarita, "El surrealismo de Clemente Orozco", en *Excélsior*, México, 27 de septiembre, 1953, p. 9-C.
- _____, "Exposición Clemente Orozco", en *Hoy*, México, 4 de noviembre, 1950, pp. 40-41.
- _____, "Exposiciones. La de Kishio Murata", en *Excélsior*, México, s.f., s.p.
- _____, "Homenaje a Chagall", en *Excélsior*, México, 2 de abril, 1965, p. 5-B.
- _____, "Inquietudes. En torno al triunfo de Tamayo en París", en *Excélsior*, México, 11 de febrero, 1951, p. 13-B.
- _____, "La bienal", en *Excélsior*, México, 20 de junio, 1958, p. 13-B.
- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 27 de julio, 1955, p. 5-B.
- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 1º de abril, 1957, p. 7-B.
- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 12 de agosto, 1958.
- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 22 de enero, 1959.

- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 30 de mayo, 1960, p. 5-B.
- _____, "La de Carrillo Gil", en *Excélsior*, México, 6 de octubre, 1960.
- _____, "La Segunda Bienal Interamericana de México", en *Cuadernos Americanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre-diciembre, 1960, pp. 225-239.
- NEUVILLATE, Alfonso de, "O la confrontación de Toño Souza", en *Excélsior*, México, 9 de mayo, 1966, p. 7-B.
- NOVO, Salvador, "Bellas Artes, una crónica de primera mano", en "Confabulario", supl. *El Universal*, 2 de octubre, 2004, p. 9.
- OLAS, James, "Escenas en las minas: Notas sobre Siqueiros en el MUNAL", en *Memo-
ria del Museo Nacional de Arte*, núm. 8, México, Museo Nacional de Arte, 2000,
pp. 113-116.
- _____, "La colección Gelman-Littman en Phoenix", en *Reforma*, México, 20 de junio,
2001, p. 2.
- OLIVO, Francisca, "El Museo de Arte Moderno ¿Tiene algo que ver con la pintura
mexicana?", en *Novedades*, México, 14 de diciembre, 1958, pp. 6 y 11.
- ORTÚZAR, Ximena, "Las huellas de Siqueiros y de México en las memorias de Blanca
Luz Brum", en *Proceso*, México, Comunicación e Información, 8 de agosto, 1999,
pp. 58-63.
- PALENCIA, Ceferino, "Bienal primer balance: cero originalidad", en *Novedades*, Mé-
xico, 15 de junio, 1958, p. 6.
- _____, "Carrillo Gil dona hermosas piezas de arte maya", en *Novedades*, México, 26 de
enero, 1958, p. 6.
- _____, "El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres", en *Novedades*, México, 9 de
agosto, 1953, p. 4.
- _____, "El bello y difícil arte de Carrillo Gil", en *Novedades*, México, 31 de marzo,
1957, p. 6.
- _____, "El coleccionista Degas", en *Novedades*, México, 26 de junio, 1956, p. 5.
- _____, "El grabado en la bienal", en *Novedades*, México, 27 de julio, 1958, pp. 6 y 10.
- _____, "Ignacio Beteta, acuarelista", en *Novedades*, México, 27 de mayo, 1956, p. 5.
- _____, "Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente", en *Novedades*, México, 24 de
agosto, 1958, p. 6.
- _____, "Kishio Murata y Germán Horacio", en *Novedades*, México, 14 de diciembre,
1956, p. 4.
- _____, "La estampa japonesa", en *Novedades*, México, 22 de abril, 1956, p. 4.
- _____, "La exposición pictórica de Arturo Souto", en *Novedades*, México, 22 de di-
ciembre, 1957, p. 6.

- _____, “La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil”, en *Novedades*, México, 9 de agosto, 1955.
- _____, “Los espejos de Goya”, en *Novedades*, México, 16 de febrero, 1958, p. 6.
- _____, “Psicología del filatélico”, en *Novedades*, México, 5 de agosto, 1956, p. 6.
- _____, “Rembrandt... Goya... Orozco...”, en *Novedades*, México, 12 de agosto, 1956, p. 4.
- _____, Sin título, en *Novedades*, México, 17 de agosto, 1958, p. 7.
- _____, “Una gran obra de difusión artística”, en *Novedades*, México, 20 de noviembre, 1955, p. 4.
- PAZ, Octavio, “Ocultación y descubrimiento de Orozco. Orozco, el hombre en llamas”, en *Revista RM*, vol. XVI, núm. 10, México, diciembre, 1987, pp. 4-88.
- PAZ, Valeria, “Premio Marco. Estrategias en la construcción simbólica de un arte contemporáneo”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*, México, enero-junio, 2001, pp. 40-47.
- PERELLA, Cristina, “Patrizia Sandretto Rebaudengo. Coleccionismo”, s.d, pp. 55-56.
- PÉREZ Vizcaíno, María Cristina, “Arte y medicina”, s.d.
- PLESSIX, Francine du, “William Copley, the Artist as Collector”, en *Art in America*, EUA, F.F. Sherman, diciembre-enero.1965-1966, pp. 65-75.
- PONIATOWSKA, Elena, “La imagen de México en Bruselas”, en *Novedades*, México, 23 de marzo, 1958, p. 7.
- _____, “La juventud rebelde se erige en juez... y entierra a los muertos”, en *Novedades*, México, 22 de junio, 1958, pp. 7 y 9.
- PRATS, Abelardo, “Paisaje de México”, en *Hoy*, México, 14 de diciembre, 1947.
- PUKC, “Cuándo y dónde”, en *El Universal*, México, 28 de julio, 1955, pp. 17 y 20.
- QUIÑONES, Horacio, “Los ataques al arte pictórico nacionalista, conspiración contra México”, en *El Día*, México, 21 de junio, 1972, p. 3.
- RAMÍREZ, Julio Manuel, “Desayuno”, en *Excelsior*, México, 13 de agosto, 1961, pp. 1 y 7.
- REUTER, Jasmín, “Cuándo tendremos un verdadero museo de arte moderno”, en *Siempre!*, México, 2 de febrero, 1966, p. XIX.
- REY, Esteban y Marissa V. de Bono, “Orozco, el hombre en llamas”, en *Revista RM*, vol. XVI, núm. 10, México, diciembre, 1987, pp. 72-177.
- REYES Palma, Francisco, “Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984) I y II”, en *Plural*, núm. 200-201, México, mayo-junio, 1998, pp. 34-41 y 26-41.
- _____, “Treinta siglos + x = México eterno”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*, núm. 14, México, enero-junio, 1999, pp. 15-17.

- R.L.M., "Imágenes e imaginaciones", en *La Prensa*, México, 12 de agosto, 1984, p. 4.
- ROBIROSA, Arpegio, "Descarado saqueo de las joyas arqueológicas de Campeche", en *El Día*, México, 25 de junio, 1963, p. 2.
- RODRÍGUEZ, Antonio, "Al fin, un gran libro sobre las pinturas de San Carlos", en *El Día*, México, 14 de mayo, 1963, p. 9.
- _____, "Antonio Rodríguez rechaza la coincidencia con Salas Anzures", en *Novedades*, México, 15 de enero, 1961, pp. 8 y 10.
- _____, "Balance de la pintura, en *Siempre!*, México, 19 de diciembre, v. 3, núm. 26, 1953, pp. 44-45.
- _____, "¿Cómo quiere que le responda a Tamayo, en broma o en serio? Habla Orozco y ríe a carcajada batiente asegurando que no le gusta atacar a sus compañeros", en *El Nacional*, México, 24 de septiembre, 1947, pp. 1 y 4.
- _____, "El análisis de la obra de Kishio Murata, realizado por Antonio Rodríguez, constituye un texto espléndido", en *Excelsior*, México, s.f., pp. 1-B, 8-B y 9-B.
- _____, "El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", en *Impacto*, México, 27 de agosto, 1958, pp. 59-60.
- _____, "El doctor Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", en *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de agosto, 1958.
- _____, "La pintura mexicana estaba en decadencia, dice Tamayo", en *El Nacional*, México, 22 de septiembre, 1947, pp. 1-2.
- _____, "No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!", en *El Día*, México, 2 de julio, 1963, p. 9.
- _____, "Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite. Tamayo está listo para defenderse. La controversia sigue su marcha", en *El Nacional*, México, 26 de septiembre, 1947, pp. 1 y 4.
- _____, "Pintores mexicanos VI. Rufino Tamayo", en *Voz*, México, 24 de agosto, 1950, p. 54.
- _____, "Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan", en *El Día*, México, 20 de junio, 1963, p. 9.
- _____, "Riquísima colección para el Estado", en *El Universal*, México, 12 de noviembre, 1972, pp. 8-9 y 14.
- _____, "Rufino Tamayo: sus opiniones y su exposición", en *El Nacional*, México, s.f., p. 7.
- _____, "Se hunde la pintura en el vacío de lo mediocre. Son muchos los culpables, pero todos deben ir ya a su rescate", en *Siempre!*, México, 28 de mayo, 1958, pp. 24-25.
- _____, "Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros", en *El Nacional*, México, 26 de septiembre, 1947, pp. 1 y 3.
- _____, "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", en *El Día*, México, 10 de mayo, 1963, p. 9.

- RODRÍGUEZ, Ida, "Aspectos negativos del reciente pleito de realistas vs. abstractos", en *Novedades*, México, 21 de febrero, 1965, pp. 5 y 7.
- RODRÍGUEZ Lozano, Miguel G., "Hayden White: alcances de una propuesta conceptual", en *Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre-diciembre, 1999, pp. 33-37.
- ROJAS Zea, Rodolfo, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros 'Acontecimiento de trascendencia nacional'", en *Excélsior*, México, 26 de octubre, 1972, p. 16.
- ROMERO, Pepe, "Un momentito", en *The News*, México, 10 de marzo, 1955, s.p.
- ROSS, Betty, "José Clemente Orozco habla de la mujer en la pintura; la unidad humana no es la mujer ni el hombre separadamente, sino los dos combinados", en *Mañana*, México, septiembre, 1943, pp. 64-65.
- RUBIO, Eduardo, "El papel del coleccionista en el desarrollo cultural urbano", s.d., pp. 13-18.
- RUIZ, Blanca, "La colección Gelman aún sin sede definitiva. Estudian propuestas para hallarle casa", en *Reforma*, México, 3 de mayo, 1999, p. 1-C.
- SÁENZ, Armando, "Exposición: Orozco en la colección Carrillo Gil. Orozco bajo la lente de su curador", en *Bellas Artes*, México, s.e., diciembre, 1999, pp. 16-17.
- SALAS Anzures, Miguel, "Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", en *Novedades*, México, 8 de enero, 1961, p. 10.
- _____, "El Museo de Arte Moderno de Nueva York", en *Novedades*, México, 2 de septiembre, 1956, p. 5.
- _____, "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México", en *Novedades*, México, 19 de diciembre, 1960, p. 5.
- _____, "Los murales de 1922 son de tema religioso", en *Novedades*, México, 29 de enero, 1961, p. 8.
- SCHNEIDER Enríquez, Mary, "Sergio Autrey: Patron Saint", en *Art News*, s.l., s.e., verano de 1995, pp. 111-112.
- SIMONE, Eliana de, "Una mirada brasileña. La colección artística de Gilberto Chateaubriand, expuesta en Berlín, abre al público alemán nuevas perspectivas, permitiéndole familiarizarse sensorialmente con lo desconocido", en *Humboldt*, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1988, pp. 72-75.
- SIQUEIROS, "Un artista habla de Yucatán", en *Yucatán*, Mérida, s.e., 1º de mayo, 1953, p. 21.
- SLOAN, Sara, "Compro cuadros que suban de precio", en "Vida capitalina", supl. de *Novedades*, México, 29 de noviembre, 1969, p. 1.
- SOLANA, José Luis, "Orozco en el Sanborns de los Azulejos. Francisco Sergio Iturbe contrata muralista", en *Saber Ver*, México, Fundación Cultural Televisa, septiembre-octubre, 1999, pp. 44-45.

- SOLÍS Aznar, Francisco, "Breve resumen histórico sobre la evolución de la pediatría en Yucatán", en *Revista yucateca de Pediatría*, núm. 1, México, julio-agosto-septiembre, 1996, p. 5.
- SOUZA, Antonio, "El Dr. Alvar Carrillo Gil o el caminante del mar", en *Novedades*, México, 16 de octubre, 1960, p. 7.
- STOCK, Wolfgang Jean, "Un puente entre la industria y las artes. El programa cultural de Siemens. Un modelo de fomento privado de la cultura", en *Humboldt*, núm. 98, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1989, pp. 22-26.
- SUÁREZ, Luis, "El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte", en *Novedades*, México, 10 de agosto, 1958, pp. 1 y 4.
- , "El primer día libre de Siqueiros", *Siempre!*, México, 29 de julio de 1964, p. XI.
- , "Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón", en *Novedades*, México, 22 de junio, 1958, p. 1.
- , "Siqueiros, 70 años", s.d., 1966.
- TAIBO I, Paco Ignacio, "El gobierno no es el único propietario de la patria", en *El Universal*, México, 27 de octubre, 1999, p. 1.
- TAMAYO, Rufino, "Carta de Tamayo desde París", en *Novedades*, México, 8 de junio, 1958, pp. 1 y 7.
- , "Gangsterismo en la pintura mexicana", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre, 1950, p. 7.
- TAYLOR, Robert, "A Great Mexican Painter is Seen in Perspectiva", *Boston Sunday Herald*, Boston, USA, 7 de diciembre, 1952, 4 p.
- THORN-PRIKKER, Jan, "La 'querella de los cuadros' en Colonia", en *Humboldt*, Munich, Verlag F. Bruekmann, 1989, pp. 4-6.
- TIBOL, Raquel, "Catorce preguntas a Diego Rivera al regreso de la URSS", en *Novedades*, 22 de abril, 1956, p. 4.
- , "Crítica a los críticos de arte", en *Novedades*, México, 2 de marzo, 1958, p. 7.
- , "Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio 'Westheim'", en *Novedades*, México, 27 de abril, 1958, p. 6.
- , "De la crítica, los críticos y las artes plásticas I", en *Novedades*, México, 9 de febrero, 1958, p. 6.
- , "De la crítica, los críticos y las artes plásticas II", en *Novedades*, México, 16 de febrero, 1958, p. 6.
- , "De la crítica, los críticos y las artes plásticas III", en *Novedades*, México, 23 de febrero, 1958, p. 6.
- , "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", en *Novedades*, México, 4 de diciembre, 1955, p. 4.

- ____, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", en "Diorama de la Cultura", supl. de *Excélsior*, México, 2 de febrero, 1969, p. 3.
- ____, "Juicios sobre la bienal. El público", en *Novedades*, 29 de junio, 1958, p. 7.
- ____, "1956 en las artes plásticas", en *Novedades*, México, 30 de diciembre, 1956, p. 6.
- ____, "Primeros truenos en la tormenta de la bienal", en *Novedades*, México, 25 de mayo, 1958, p. 7.
- ____, "Respuestas a la carta de Cuevas", en *Novedades*, México, 9 de marzo, 1958, p. 6.
- ____, "Riveras, Orozcos, Siqueiros, Tamayos... al mejor postor", en *Proceso*, núm. 6, México, Comunicación e Información, junio, 1977, pp. 8-13.
- ____, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", en "Magazine Dominical", supl. de *Excélsior*, 2 de febrero, 1969, pp. 7-9.
- ____, "Siqueiros critica a los críticos de arte", en *Novedades*, México, 2 de marzo, 1958, p. 7.
- ____, "Son contados los críticos de arte en el mundo y México no tiene uno solo. Última entrevista con Diego Rivera", en *Novedades*, México, 15 de diciembre, 1957, pp. 5 y 10.
- ____, "Valiosas obras de precio secreto", s.d.
- ____, "Vamos a la exposición", en *Novedades*, México, 4 de noviembre, 1956, p. 4.
- TORRES Chibras, Armando, "Políticas culturales", en *Educación artística*, núm. 7, México, INBA, noviembre-diciembre, 1994, pp. 16-19.
- TOSCANO, Salvador. "La Exposición Nacional José Clemente Orozco", en "Suplemento dominical", supl. de *El Nacional*, México, 6 de abril, 1947, p. 7.
- TRUITT, James, "Dos palabras con José Luis Cuevas", en *Américas*, Washington, D.C., Organization of American States, General Secretariat, diciembre, 1954.
- TURU, Fumiko, "Expondrá aquí el pintor japonés Murata", en *Excélsior*, México, 4 de noviembre, 1955, p. 1-B y 4-B.
- URZÁIZ, Jiménez, "El doctor Alvar Carrillo Gil, médico pediatra", en *Revista de la Universidad de Yucatán*, año XX, vol. XX, núm. 15, Mérida, Universidad de Yucatán, enero-febrero, 1978, pp. 84-91.
- USIGLI, Rodolfo, "La crítica de arte en México", en *Novedades*, México, 27 de septiembre, 1953, p. 3.
- VALDÉS Peza, Armando, "Personas y lugares", en *Esto*, 26 de julio, 1955, p. 8-B.
- VILLANUEVA Rivas, César, "El mercado del arte. Breve análisis semio-sociológico", en *Educación artística*, año 1, núm. 5, s.l., s.e., mayo-junio, 1994, pp. 25-32.
- VILLAR, Mónica del, "La construcción del Museo Nacional de Antropología", en *Arqueología Mexicana*, México, marzo-abril, 1997, pp. 12-21.

WESTHEIM, Paul, "Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano", en *Novedades*, México, 21 de abril, 1957, p. 6.

_____, "Augusto Rodin. El frenesí del hombre creador, a los 50 años de su muerte", en *Siempre!*, México, 13 de diciembre, 1967, pp. IX-XI.

_____, "Braque", en *Novedades*, México, 10 de noviembre, 1957, pp. 1 y 5.

_____, "Carrillo Gil es el gran coleccionista, el excelente conocedor que demostró su experiencia del arte al coleccionar las obras de Orozco —uno de los primeros que se interesaba por él—", en *Diario del Sureste*, Mérida, 7 de agosto, 1955, s.p.

_____, "El arte como placer espiritual. Con motivo de la exposición de Alvar Carrillo Gil", en *Novedades*, México, 31 de julio, 1955, p. 6.

_____, "Frank Lloyd Wright, un artista de nuestro tiempo", en *Novedades*, México, 17 de mayo, 1959, p. 1.

_____, "La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros", en *Novedades*, México, 17 de agosto, 1958, p. 7.

_____, "Segunda Bienal Interamericana de México. 50 obras de Tamayo", en *Artes de México*, año IX, vol. VI, núm. 35, México, segunda época, 1961.

WRIGHT, Frank Lloyd, "El error de los nuevos arquitectos", en *Novedades*, México, 17 de mayo, 1959, p. 1.

YARZA, Joaquín, "Dalmau de Mur", en *Descubrir el arte*, España, 1° de marzo 1999, pp. 94-95.

ZABLUDOVSKY, Jacobo, "Tesoro oculto", columna "Clepsidra", s.d.

1934

“Los problemas pediátricos en Yucatán”, en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, pp. 137-142.

“Notas clínicas sobre xeroftalmia en Yucatán”, en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, pp. 83-111.

____ y Peón Aznar, “Oclusión intestinal ocasionada por lombrices. Casos de muerte y casos curados”, en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, pp. 124-129.

1935

Dos enfermedades por carencia en Yucatán, Mérida, s.d.

1949

“Carta del Doctor Alvar Carrillo Gil”, en *Excélsior*, México, 25 de septiembre, pp. 5 y 7.

Columna “Pro y contra”, en *Excélsior*, México, 9 de octubre, p. 7.

“Tres temas mexicanos de interés”, en *Excélsior*, México, 23 de octubre, p. 5.

“Otra vez Van Gogh en América”, en *Excélsior*, México, 30 de octubre, pp. 7 y 12.

“Picasso y la paloma de la paz”, en *Excélsior*, México, 6 de noviembre, p. 7.

“Arte moderno en Estados Unidos”, en *Excélsior*, México, 13 de noviembre, p. 5.

“Homenaje a José Clemente Orozco”, en *Revista mexicana de cultura*, supl. *El Nacional*, México, 25 de septiembre, 16 p.

“Homenaje a Orozco”, en *Excélsior*, México, 19 de noviembre, p. 7.

“Cuadros para una exposición”, en *Excélsior*, México, 24 de noviembre.

“Murales abandonados”, en *Excélsior*, México, 27 de noviembre, p. 7; y 4 de diciembre, pp. 7 y 11.

“Chapultepec, teatro de una gran exposición”, en *Excélsior*, México, 11 de diciembre, pp. 7-8.

“Un falso Van Gogh y otros”, en *Excélsior*, México, 24 de diciembre, pp. 7 y 12.

1950

“El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano”, en *Excélsior*, México, 1° de enero, pp. 7 y 12.

“La gran colección Arensberg”, en *Excélsior*, México, 22 de enero, p. 7.

“La Iglesia y el arte”, en *Excélsior*, México, 5 de febrero, pp. 7 y 12; 12 de febrero, p. 7; 5 de marzo, p. 7; 26 de marzo, p. 7; y 9 de abril, pp. 7 y 11.

1951

“La verdad en el caso de Yucatán. Carta al director de *El Universal*, en *Asociación Cívica Yucatán*, núm. 2, Mérida, 15 de octubre, p. 1.

“Volando desde los Andes. Desde la lejana República hermana chilena nos escribe el Dr. Alvar Carrillo Gil”, en *Asociación Cívica Yucatán*, núm. 4, Mérida, 15 de diciembre, p. 3.

1952

“Carta al gobernador interino Lic. Humberto Esquivel Medina”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 5, Mérida, 15 de enero, p. 4.

— Jesús Amaro Gamboa, “Carta al Sr. Arzobispo”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 5, Mérida, 15 de enero, p. 5.

“Yucatecos de ayer y de hoy”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núms. 5, 8, 9, 10 y 11, Mérida, 15 de enero, p. 1; 1° de abril, p. 1; 1° de mayo, p. 1; 1° de junio, p. 1 y 1° de julio, p. 12.

“Salubridad y asistencia en Yucatán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 7, Mérida, 1° de marzo, p. 8.

“Sancho Panza en la Ínsula Barataria”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núms. 7 y 8, Mérida, 1° de marzo, p. 2 y 1° de abril, p. 12.

“Mejoras al Hospital O’Horan”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 8, Mérida, 1° de abril, p. 4.

“Orive de Alba en Yucatán o el culto al Dios Chac”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 9, Mérida, 1° de mayo, p. 5.

“El histrionismo en la política”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 10, Mérida, 1° de junio, p. 6.

“Los desayunos escolares en Yucatán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 10, Mérida, 1° de junio, p. 10.

- “Zapata en el arte mexicano”, en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, agosto, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, s.d.
- “El balance real de henequeneros. Es grave el problema de Yucatán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 13, Mérida, 1° de septiembre, p. 1.
- “El balance de henequeneros o el parto de los montes”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 13, Mérida, 1° de septiembre, p. 9.
- “Dos aspectos positivos del marentismo”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 15, Mérida, 1° de noviembre, p. 1.
- Respuesta de Carrillo Gil a la carta de Aurelio Casellas Díaz, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 15, Mérida, 1° de noviembre, p. 7.

1953

- “Carta Abierta al Lic. Don Miguel Alemán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 17, Mérida, 1° de enero, p. 7.
- “Resumen de los agravios de Marentes”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 17, Mérida, 1° de enero, p. 9.
- “Marentes, profesor de energía”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 18, Mérida, 1° de febrero, pp. 10 y 11.
- “El gobierno del centro. Shylock de Yucatán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 20, Mérida, 1° de abril, pp. 1 y 2.
- “Carta a Siqueiros”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, Mérida, 1° de mayo, p. 20.
- “Este es el gobierno ‘revolucionario’ de Marentes”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, Mérida, 1° de mayo, p. 15.
- “¿Irá Don Adolfo al Sureste?”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, Mérida, 1° de mayo, p. 19.
- “Un artista habla de Yucatán”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, Mérida, 1° de mayo, pp. 20 y 21.
- “Centralismo y santanismo”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 22, Mérida, 1° de junio, p. 3.
- “Don Adolfo y el principio de autoridad”, en *Yucatán*, Mérida, Asociación Cívica Yucatán, núm. 22, Mérida, 1° de junio, p. 13.
- “Complemento, notas, edición y addenda”, en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, México, Alvar Carrillo Gil, vol. 1.

1954

- “La xxvii Bienal de Venecia”, en *Novedades*, México, 17 de octubre, p. 5.
- “Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán”, en supl. cultural del *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de octubre, pp. 1 y 4.

“En memoria de José Clemente Orozco”, en *Novedades*, México, 7 de noviembre, pp. 1 y 2.

“Artes plásticas y arquitectura en Caracas”, en *Novedades*, México, 21 de noviembre, p. 5.

En memoria del artista J.C. Orozco, Guadalajara, Amigos de Orozco, A. C.

“Nota explicativa”, en *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, México, edición de Alvar Carrillo Gil, páginas sin numerar.

1955

“Orozco, ilustrador y caricaturista”, en *Novedades*, México, 23 de enero, p. 5; y 27 de febrero, p. 6.

“Orozco”, en *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, cat. de exp., México, 18 de febrero, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, UNAM.

“El perpetuo nacimiento de Venus y Picasso”, en *Novedades*, México, 20 de marzo, p. 1.

“José Clemente Orozco, caricaturista”, en *Novedades*, México, 12 de junio, p. 5.

“¿Dónde están los fabulosos tesoros artísticos de China?”, en *Novedades*, México, 10 de julio, p. 6.

“Don Quijote y Daumier”, en *Novedades*, México, 24 de julio, p. 3.

“Una lección inolvidable...”, en *Novedades*, México, 28 de agosto, pp. 5 y 6.

1956

“La restauración de la *Última cena* de Leonardo”, en *Novedades*, México, 11 de marzo, p. 5.

“Grandes dibujantes contemporáneos: Alfred Kubin. Ilustrados de libros”, en *Novedades*, México, 17 de junio, p. 5.

“Grandes dibujantes contemporáneos: Ben Shahn”, en *Novedades*, México, 15 de julio, p. 1.

“Grandes dibujantes contemporáneos: Feliks Topolski”, en *Novedades*, México, 29 de julio, pp. 1 y 5.

La verdad en el caso del Ing. Alfredo Medina Vidiella, octubre, s.d.

“La exposición de arte francés contemporáneo”, en *Novedades*, México, 4 de noviembre, pp. 1 y 4.

“El pintor Murata”, en *Exposición de Kishio Murata*, cat. de exp., México, Galería de Arte Mexicano.

1957

- “Algunas cosas sobre el *collage* de ayer y de hoy”, mecanuscrito, conferencia impartida el 20 de abril, 13 p., AFCG.
- “Grandes dibujantes contemporáneos: George Grosz”, en *Novedades*, México, 5 de mayo, p. 7.
- “Kaethe Kollwitz”, en *Novedades*, México, 27 de mayo, pp. 1 y 6.
- “Grandes dibujantes contemporáneos: Steinberg”, en *Novedades*, México, 2 de junio, p. 6.
- “Grandes dibujantes contemporáneos: Hans Erni”, en *Novedades*, México, 16 de junio, p. 6.
- “Grandes dibujantes contemporáneos: Antonio Clave”, en *Novedades*, México, 28 de julio, p. 6.
- “Visión de Yucatán”, en *Novedades*, México, 8 de septiembre, p. 7.

1958

- “Grandes dibujantes contemporáneos: Guttuso”, en *Novedades*, México, 30 de marzo, pp. 1 y 7.
- “Grandes dibujantes contemporáneos: el extraño caso de los 3 Kukryniksi que desde hace 30 años colaboran juntos en los mismos dibujos”, en *Novedades*, México, 27 de abril, pp. 1 y 6.
- “Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta”, en *Novedades*, México, 18 de mayo, p. 6.
- “El Dr. Carrillo le contesta a González Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo”, en *Novedades*, México, 1º de junio, p. 6.
- “El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil”, en *Novedades*, México, 8 de junio, p. 6.
- “Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia”, en *Novedades*, México, 22 de junio, pp. 1 y 11.
- “Carrillo Gil depona su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los EU. La expresión artística de norteamérica compite con la Escuela de París y causa sensación en Europa”, en *Novedades*, México, 6 de julio, p. 6.
- “La jeune école de París”, en *Novedades*, México, 27 de julio, p. 6.
- “Picasso ilustra *La tauromaquia* de Pepe-Hillo”, en *Novedades*, México, 31 de agosto, p. 1.
- “Presentación”, en *Kishio Murata*, cat. de exp., México, s.d., Galería de Arte Mexicano.

1959

- “El misterioso mundo de la basura”, manuscrito, enero, AFCG.
- “Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco”, en *Novedades*, México, 22 de febrero, pp. 1 y 7.
- “Diálogo de prodigios. Velázquez y Picasso hablan de Las Meninas”, en *Novedades*, México, febrero, p. 1.
- “La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén-Itzá I-IX”, en *Novedades*, México, 8, 15, 22 y 29 de marzo; 5, 12, 19 y 26 de abril; y 3 de mayo.
- “Una medicina para esa enfermedad llamada abstraccionismo”, en *Novedades*, México, 17 de julio, p. 7.
- “De Kooning: Mito del arte americano”, en *Novedades*, México, 26 de julio, p. 12.
- “La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright”, manuscrito, julio, AFCG.
- “George Grosz. El luchador”, en *Novedades*, México, 30 de agosto, p. 1.
- “Señores del gobierno: ¡ya basta! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos”, en *Novedades*, México, 13 de septiembre, pp. 1 y 7.
- “Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York”, en *Novedades*, México, 1° de noviembre, pp. 1 y 6.
- La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén Itzá*, Alvar Carrillo Gil y Conrado Magaña (eds.), México, Asociación Cívica Yucatán.

1960

- “La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros”, en *Novedades*, México, 17 de enero, p. 7.
- “Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de México en la Cultura”, en *Novedades*, México, 28 de febrero, pp. 1 y 6.
- “Carta abierta a José Luis Cuevas”, en *Novedades*, México, 10 de julio, p. 8.
- “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas”, en *Novedades*, México, 24 de julio, p. 6.
- “Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J.L. Cuevas. II y último”, en *Novedades*, México, 7 de agosto, p. 7.
- “Otro mural de Orozco que desaparece”, en *Novedades*, México, 14 de agosto, p. 6.
- “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”, en *Novedades*, México, 4 de septiembre, pp. 7 y 12.
- “Kurt Schwitters”, en *Novedades*, México, 11 de septiembre, pp. 6 y 8.

“Guayasamín: El nacionalismo le otorga un premio por sus perfectas imitaciones de lo nuestro”, en *Novedades*, México, 2 de octubre, p. 6.

“Semiabstracción o semifiguración I-II”, en *Novedades*, México, 9 de octubre p. 7; y 16 de octubre, pp. 5 y 9.

“Cuevas 1960”, en *Novedades*, México, 4 de diciembre, AMJLC.

“Los nuevos ‘científicos’ hablan por boca del INBA”, en *Novedades*, México, 24 de diciembre, p. 5.

1961

“Los nuevos ‘científicos’ hablan por la boca del INBA. Interpelación del licenciado Torres Bodet al señor Gorostiza y al profesor Reyes”, en *Novedades*, México, 8 de enero, p. 5; 10 de enero, p. 5; y 15 de enero, p. 10.

“Los paisajes abstractos de Aquiles Perilli”, en *Novedades*, México, 12 de marzo, pp. 7 y 8.

“La tauromaquia (Picasso)”, en *Novedades*, México, 22 de octubre, p. 5.

“El retrato mexicano en Bellas Artes”, en *Novedades*, México, 5 de noviembre, pp. 6 y 8.

1962

“Dibujos y acuarelas de Rodin”, en *Acuarelas de Rodin*, cat. exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México. Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec y Museo de Ciencias y Arte, UNAM.

1963

“Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno. Carta a Antonio Rodríguez”, en *El Día*, México, 24 de junio, p. 2.

“Lo natural en el arte abstracto”, manuscrito, septiembre.

“Jacques Callot (1592-1635)”, en *Los grabados de Jacques Callot*, cat. exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Escuela de pintura y escultura.

La corrupción en el gobierno de Yucatán, Mérida, Asociación Cívica Yucatán.

“La obra gráfica de Braque”, en *Obra Gráfica de Georges Braque*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México. Galería Universitaria Aristos.

1964

“Desnutrición y hambre en Yucatán”, en *El Día*, México, 20 de enero, p. 4.

“Henry Moore”, en *Siempre!*, México, 10 de junio, pp. VI-XII.

“Las obras que un mexicano donó al Louvre”, en *Siempre!*, México, 22 de julio, pp. VIII-XIII.

“El saqueo atroz del arte maya”, en *Siempre!*, núm. 583, México, 26 de agosto, pp. XIII-XV.

“El Pop Art triunfa en la Bienal de Venecia”, en *Siempre!*, México, 2 de septiembre, pp. IV-VI.

“¿Decadencia del arte francés?”, en *Siempre!*, México, 21 de octubre, p. XVI.

“Toulouse-Lautrec”, en *Siempre!*, México, 25 de noviembre, pp. IV-XII.

“Homenaje al Dr. Alfonso G. Alarcón, el hombre”, en *Trabajos pediátricos*, recopilación de Conrado Magaña, México, 1973.

“Prólogo”, en *Retrospectiva de García Ponce*, cat. de exp., México, s.d., Galería de la Casa del Lago, UNAM.

1965

____ y Conrado Magaña, “Entre Cordemex y Torres Mesías ponen a Yucatán en la cruz”, en *Siempre!*, México, 3 de febrero, pp. 5 y 70.

“Gorilas del mundo, unidos por el arte de Enrico Baj”, en *Siempre!*, México, 3 de marzo, pp. VIII-XIII.

“La imitación como homenaje”, en *Siempre!*, México, 28 de abril, p. XVIII.

Homenaje a Marc Chagall. 25 Collages de Alvar Carrillo Gil, cat. de exp., México, Instituto Mexicano Israelí.

1969

“Nota explicativa”, en *Orozco y la Revolución Mexicana*, cat. de exp., México, Gobierno del Estado de Morelos, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca.

1973

Trabajos pediátricos, recopilación Conrado Magaña, México, s.e.

Sin fecha

“Las artes plásticas en Rusia”, mecanuscrito, México, s.f., AFCG.

“Algo sobre Jean Dubuffet...”, mecanuscrito, México, s.f., AFCG.

Abreviaturas

- AA-INBA. Archivo Administrativo del INBA, Cenidiap.
- ADAC. Archivo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, INBA.
- AFCG. Archivo Familia Carrillo Gil.
- AFCP. Archivo Fernando Castro Pacheco.
- AFG. Archivo Fernando Gamboa.
- AFOT. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.
- AGAM. Archivo Galería de Arte Moderno.
- AGN. Archivo General de la Nación.
- AMCG. Archivo Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- AMJLC. Archivo Museo José Luis Cuevas.
- ARGM. Archivo Renato González Mello.
- ASAPS. Archivo Sala de Arte Público Sequeiros.
- ASC. Academia de San Carlos.
- BMCG. Biblioteca Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- BMF. Biblioteca Mariana Frenk.
- CDMT. Centro de Documentación Museo Tamayo.
- Cenidiap-INBA/FCS-BCENART. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas - Instituto Nacional de Bellas Artes / Fondo Crespo de la Serna - Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- GAM. Galería de Arte Moderno.
- IFCG. Inventario Familia Carrillo Gil.
- MACG. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- SAPS. Sala de Arte Público Sequeiros.
- TGP. Taller de la Gráfica Popular.

Bibliotecas, archivos y museos

Archivo Familia Carrillo Gil.
Archivo Fernando Castro Pacheco.
Archivo Fotográfico Olga Tamayo.
Archivo Galería de Arte Moderno.
Archivo General de la Nación.
Archivo General del Estado de Yucatán.
Archivo Municipal de Opichén, Yucatán.
Archivo Museo José Luis Cuevas.
Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.
Biblioteca “Carlos R. Méndez” de *El Diario de Yucatán*.
Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas.
Biblioteca Mariana Frenk-Westheim.
Biblioteca Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
Biblioteca Nacional.
Biblioteca Paul Coremans, Coordinación de Restauración, INAH.
Cenidiap-INBA / Fondo reservado, Biblioteca CNA.
Centro de Documentación Museo Tamayo.
Fundación Cultural MACAY, A.C.
Hemeroteca “José María Pino Suárez” del Estado de Yucatán.
Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán.
Oficina del Registro Civil de Opichén, Yucatán.
Registro Civil de Yucatán.

Entrevistas

1967

- Carrillo Gil (realizada por una mujer no identificada).

1988

- Sra. Carmen Tejero, Distrito Federal (realizada por Renato González Mello).

1996

- Renato González Mello, 11 de enero, Distrito Federal.
- Armando Sáenz Carrillo, 5 de febrero.
- Carmen Carrillo Tejero, 5 y 12 de febrero y 14 de mayo, Distrito Federal.
- Fernando Benítez, 14 de marzo, Distrito Federal.
- Jorge Guadarrama, 28 de marzo, Distrito Federal.
- Armando Sáenz (padre), 20 y 22 de abril, Distrito Federal.
- Philip Stein, 26 de abril, Distrito Federal.
- Armando Sáenz Carrillo, 1° de abril y 26 de junio, Distrito Federal.
- Xavier Moyssén, 14 de mayo, Distrito Federal.
- Jorge Alberto Manrique, 21 de mayo, Distrito Federal.
- Raquel Tibol, 3 de junio, Distrito Federal.
- Adriana Siqueiros, 7 de junio, Distrito Federal.
- José Luis Cuevas, 20 de noviembre.
- Luis Nishizawa, Distrito Federal, entrevista telefónica.

1997

- Gunther Gerzso, 3 de febrero, Distrito Federal.

1998

- Helen Escobedo, 2 de julio y 13 de agosto, Hamburgo, Alemania.
- Lázaro Benavides (pediatra), 19 de octubre, Distrito Federal.
- Carlos García Ponce, 3 de diciembre, Distrito Federal.
- Alberto Ceballos Milán (pediatra), diciembre, Mérida, Yucatán.
- Carlos Urzáiz Jiménez (médico), diciembre, Mérida Yucatán.
- Fernando Castro Pacheco, diciembre, Mérida, Yucatán.
- Francisco Solís Aznar (pediatra), diciembre, Mérida, Yucatán.
- Gregorio Cetina Sauri (pediatra), diciembre, Mérida Yucatán.
- Heberto Méndez Cetina (pediatra), diciembre, Mérida, Yucatán.
- Ignacio Ávila Cisneros (pediatra), diciembre, Mérida, Yucatán.
- José Escalante Novelo (periodista), diciembre, Mérida, Yucatán.

1999

- Clemente Orozco Valladares, 20 de mayo, Guadalajara, Jalisco.
- Mihoko Murata (viuda del pintor Kishio Murata), 14 de julio, Distrito Federal.
- Fausto Ramírez, octubre, Xalapa, Veracruz.

2000

- Entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, “El arte de coleccionar”, programa transmitido por el Canal 22, 11 de agosto.

2001

- Mariana Frenk-Westheim, 23 de febrero, Distrito Federal.
- Mariana Pérez Amor, 11 de abril, Distrito Federal.
- Juan Carlos Pereda, 23 de abril, Distrito Federal.
- Emeterio y Jorge Guadarrama, julio, Distrito Federal.

2002

- Mariana Frenk-Westheim, 25 de julio y 27 de octubre, Distrito Federal.
- Aurora Posadas Izquierdo, 21 de octubre, Distrito Federal.
- Sergio Reyes Luján, 2 de noviembre, Distrito Federal.
- Alfredo Zalce, 9 de diciembre, Morelia, Michoacán.

2003

- Entrevista de Nancy Deffebach a Arturo García Bustos y Rina Lazo, 9 de enero, Distrito Federal.
- Mariana Frenk-Westheim, 12 de abril, Distrito Federal.

Catálogo de obras de artistas en México¹

Aguirre, Ignacio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cárdenas recibe apoyo del pueblo por la expropiación*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Cárdenas recibe apoyo del pueblo por la expropiación*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El diputado Belisario Domínguez protesta*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El diputado Belisario Domínguez protesta*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El hundimiento del "Potrero del Llano"*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El hundimiento del "Potrero del Llano" por los nazis*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El pueblo es soberano*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El pueblo es soberano*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Emiliano Zapata hecho prisionero*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Emiliano Zapata hecho prisionero*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Las tropas constitucionalistas hacen el primer reparto*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Las tropas constitucionalistas hacen el primer reparto*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
Portada (<i>la Adelita</i>)*	1947	Grabado / linóleo	41 x 58	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
Portada (<i>la Adelita</i>)*	1947	Grabado / linóleo	41 x 58	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Prisión y muerte de los descontentos en el norte*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Prisión y muerte de los descontentos en el norte*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Venustiano Carranza arenga a los jefes constitucionales*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Venustiano Carranza arenga a los jefes constitucionales*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Anguiano, Raúl

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La bruja y su nieto</i>				s.d.	IFCG
<i>Poseída o La loca</i>	1942	Óleo / masonite	54 x 40	s.d.	IFCG

Anónimo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Baco*</i>	s.f.	Grabado	24 x 15	Carpeta de grabados del siglo XIX de la Academia de San Carlos (ASC)	MACG74
<i>San Pablo*</i>	s.f.	Grabado	17 x 10	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Álvarez, Santiago

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>San Pablo*</i>	1862	Grabado	26 x 18	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Aris

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Troncos</i>	s.f.			s.d.	IFCG

Arenal, Luis

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones ²	Fuente
<i>Lázaro Cárdenas y la reforma agraria*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Lázaro Cárdenas y la reforma agraria*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Retrato de ...</i>				Regalo de Macrina R.	IFCG

Bega

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mestizas</i>	s.f.			s.d.	IFCG

Beltrán, Alberto

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El Cerro del Cubilete, comienza la agitación cristera*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El Cerro del Cubilete, comienza la agitación cristera*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El gran guerrillero Francisco Villa*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El gran guerrillero Francisco Villa*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El nuevo Ejército Nacional*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El nuevo Ejército Nacional*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Intentos de la dictadura por liquidar el zapatismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Intentos de la dictadura por liquidar el zapatismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La Convención de Aguascalientes*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La Convención de Aguascalientes*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Las guerrillas contra la dictadura de Huerta*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Las guerrillas contra la dictadura de Huerta*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Lázaro Cárdenas y la guerra de España*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Lázaro Cárdenas y la guerra de España*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Persecución del Partido Liberal por el régimen porfirista*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Persecución del Partido Liberal por el régimen porfirista*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Porfirio Díaz hace declaraciones a Mr. Creelman*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Porfirio Díaz hace declaraciones a Mr. Creelman*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Bracho, Ángel

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Emiliano Zapata (1877-1919)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Emiliano Zapata (1877-1919)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Bustos

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Paisaje</i>				s.d.	IFCG

Campa, G. Luis

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Episodio de la fuga de Matilde, Reina de Inglaterra*</i>	1856	Grabado	26 x 21	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>La lectura del periódico (según Goode)*</i>	1857	Grabado	24 x 19	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>Éxtasis de San Francisco*</i>	1859	Grabado	24 x 19	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Juana de Arco</i> (de una escultura)*	s.f.	Grabado	28 x 22	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>Idilio</i> (según Courbulo)*	s.f.	Grabado	16 x 11	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Cantú, Federico

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cristo llorado por los ángeles</i>	1945	Grabado	20 x 16		IFCG
<i>Desnudo</i>	1946	Óleo / tela	84.5 x 50		IFCG

Carrington, Leonora

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Figura con tres ojos</i>	1951	Óleo / tela	81 x 101.5	s.d.	IFCG
<i>Figura en el balcón</i>	s.f.	Óleo / tela	95 x 50	s.d.	IFCG
<i>La hora del the</i>	s.f.	Óleo / masonite	41.5 x 89.5	Vendido por Carrillo Gil	IFCG
<i>Tres figuras</i>	1948	Pastel y tinta / papel	49 x 53	s.d.	IFCG
<i>The Swan (El cisne)</i>	s.f.	Gouache / cartón negro	112 x 72	s.d.	IFCG

Castellanos, Julio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El soldado</i>		Litografía		Monografía de su obra 1905-1947	IFCG
<i>Desnudo</i>				Monografía de su obra 1905-1947. Col. R. Montenegro	IFCG

Castro Pacheco, Fernando

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Aquiles Serdán y su familia inician la Revolución*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Aquiles Serdán y su familia inician la Revolución*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asesinato del diputado Serapio Rendón*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asesinato del diputado Serapio Rendón*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asesinato del General Álvaro Obregón*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asesinato del General Álvaro Obregón*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Carrillo Puerto, símbolo de la Revolución del sureste*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Carrillo Puerto, símbolo de la Revolución del sureste*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Epílogo a la huelga de Río Blanco*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Epílogo a la huelga de Río Blanco*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Epílogo a la huelga de Río Blanco*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La huelga de Río Blanco*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La intervención yanqui, 21 de abril de 1914*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La intervención yanqui, 21 de abril de 1914*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Las demandas del pueblo y la amenaza de la reacción*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Las demandas del pueblo y la amenaza de la reacción*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Los cristeros contra la enseñanza en el campo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Los cristeros contra la enseñanza en el campo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta abandona el país*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta abandona el país*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta, estandarte de la reacción*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta, estandarte de la reacción*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El abrazo</i>	1940			Exp. <i>Visión de Yucatán</i> , octubre 1957	Cat. foll.
<i>Cargadores de carbón</i>	1946			s.d.	IFCG
<i>El almich</i>	1946			s.d.	IFCG
<i>Madre mestiza</i>	1946			s.d.	IFCG
<i>Maguey</i>	1946			s.d.	IFCG
<i>Sacrificio indio</i>	1950			s.d.	IFCG
<i>Dos mestizas</i>	1951			s.d.	IFCG
<i>En la hamaca</i>	1951			s.d.	IFCG
<i>El niño enfermo</i>	194?			s.d.	IFCG
<i>Peones con pala</i>	194?			s.d.	IFCG
<i>Pescadores</i>	194?			s.d.	IFCG
<i>La plataforma</i>				s.d.	IFCG
<i>Jarana</i>				s.d.	IFCG
<i>Mestizas cocinando</i>				s.d.	IFCG
<i>Madre peinando</i>				s.d.	IFCG

Charlot, Jean

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Familia (madre e hijo)</i>	1946	Óleo		s.d.	IFCG
<i>Niño con sombrero de cinta roja</i>	s.f.	Óleo / tela	41 x 30	s.d.	IFCG
<i>Niños (tres niños)</i>	s.f.	Acuarela		s.d.	IFCG

Climent, Enrique

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mosaico marino</i>	1953	Cera	22 x 49	s.d.	AGAM
<i>Cazador de mariposas</i>	s.f.	Dibujo		s.d.	AGAM
<i>Carroussel (Circo)</i>	s.f.	Dibujo gouache		s.d.	AGAM

Cortés Juárez, Erasto

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Abeja*</i>	1950	Grabado / linóleo	18 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Águila*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Avestruz*</i>	1950	Grabado / linóleo	13 x 10	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Borrego*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Buey*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Burro*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Caballo*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Camello*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Caracol*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Cebra*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cenzontle*</i>	1950	Grabado / linóleo	18 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Cerdo*</i>	1950	Grabado / linóleo	9 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Conejo*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Elefante*</i>	1950	Grabado / linóleo	13 x 10	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Gallina*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Gallo*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Garza*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Gato*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Golondrina*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Grillo*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Guajolote*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Gusano de seda*</i>	1950	Grabado / linóleo	19 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Hormiga*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Jirafa*</i>	1950	Grabado / linóleo	13 x 10	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>León*</i>	1950	Grabado / linóleo	13 x 10	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Libélula*</i>	1950	Grabado / linóleo	19 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Loro*</i>	1950	Grabado / linóleo	13 x 9	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Mariposa*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Mono*</i>	1950	Grabado / linóleo	9 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Oso*</i>	1950	Grabado / linóleo	18 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Paloma*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Pato*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Pelicano*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Perro*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Pez*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Portada de carpeta*</i>	1950	Grabado / linóleo	28 x 22	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Rana*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Vaca*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Venado*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Zopilote*</i>	1950	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
<i>Ratón*</i>	s.f.	Grabado / linóleo	10 x 13	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74

Cuevas, José Luis

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Sketch of a cadáver</i>	1953		12" ¹ / ₂ x 19"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Sketch done in the state insane asylum</i>	1953		19" ¹ / ₂ x 13"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Female dwarf: Sketch from life</i>	1953		11" x 8" ¹ / ₃	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Caricature drawn from life in the calle del Órgano</i>	1953		12" x 9"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Women from the insane asylum</i>	1953		15" x 11" ¹ / ₂	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>La variedad</i>	1953		16" x 9"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Women undressing</i>	1953		10" ¹ / ₄ x 8"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Sketch done in the insane asylum</i>	1953		11" x 8"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Sketch from life: A prostitute from the calle del Órgano</i>	1953		18" ¹ / ₂ x 14"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Women</i>	1953		17" x 10" ¹ / ₂	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>The cook</i>	1953		17" x 12"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Sketch done in the state insane asylum</i>	1953		17" x 12" ^{1/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Friends</i>	1953		10" x 9" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>El muertero</i>	1953		9" x 8" ^{1/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Demented person</i>	1953		11" x 6" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>El muertero</i>	1953		10" ^{3/4} x 7" ^{3/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Women walking</i>	1953		18" ^{1/2} x 12"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Variedades</i>	1953		17" ^{1/2} x 12" ^{1/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>La variedad</i>	1953		18" ^{3/4} x 14" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>A great artist</i>	1953		18" ^{1/2} x 11"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>The vedette</i>	1953		18" ^{3/4} x 13"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Celestina</i>	1953		15" ^{3/4} x 11" ^{3/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Saleswoman</i>	1953		15" ^{1/2} x 13" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadáver</i>	1953		17" ^{1/2} x 19"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Demented person</i>	1953		22" x 16" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadavers</i>	1953		11" ^{1/2} x 5" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadavers</i>	1953		12" ^{1/2} x 4" ^{1/4}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadavers</i>	1953		12" ^{2/3} x 4"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadavers</i>	1953		10" ^{1/4} x 4" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Cadavers</i>	1953		12" ^{3/4} x 4"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Sketch drawn in a medical school</i>	1953		11" x 19"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Two figures</i>	1955		14" x 8"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>I am not mad</i>	1955		18" ^{1/2} x 12" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>In memory of 8</i>	1955		8" x 18" ^{1/2}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>In memory of 8</i>	1955		19" ^{3/4} x 25" ^{1/3}	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Coney island</i>	1955		12" ^{1/2} x 25"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.
<i>Self Portrait</i>	1960		38" x 26"	<i>One - man exhibitions, 1960</i>	Cat. foll.

Echeverría, Enrique

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Soldador</i>				s.d.	IFCG

Enciso, Buenaventura

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La Magdalena el sepulcro del Salvador*</i>	1858	Grabado	22 x 20	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>La Virgen María (según Guido Reni)*</i>	1861	Grabado	29 x 22	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>San Carlos (de una escultura de Manuel Vilar)*</i>	1865	Grabado	27 x 20	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>San Tadeo*</i>	1857	Grabado	26 x 20	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>Ceres*</i>	s.f.	Grabado	22 x 14	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Escobedo, Jesús

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Las acordadas*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Las acordadas*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Obreros revolucionarios*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Obreros revolucionarios*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Franco, Antonio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La declaración de guerra al ejército*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La declaración de guerra al ejército*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Gahona, G.V. (Picheta)³

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Alerta, alerta muchachas, ya tengo mi almacén*</i>	1847	Grabado / metal	7 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Alerta, alerta muchachas, ya tengo mi almacén*</i>	1847	Grabado / metal	7 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Ambas dos con las greñas en pelo revuelto*</i>	1847	Grabado / metal	12 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Ambas dos con las greñas en pelo revuelto*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Bubi-Picheta sobre la prensa*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 9	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Bubi-Picheta sobre la prensa*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 9	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Coronación de un marido por su mujer y su amigo*</i>	1845	Grabado / metal	12 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Coronación de un marido por su mujer y su amigo*</i>	1847	Grabado / metal	12 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>De las palabras pasaron a los rasguños*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>De las palabras pasaron a los rasguños*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>En una isla situada entre Cabo Catoche y Siberia*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>En una isla situada entre Cobo Catoche y Siberia*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Esos son tropezones*</i>	1847	Grabado / metal	9 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Esos son tropezones*</i>	1847	Grabado / metal	9 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Este es el buen hermano llamado Don Escribano*</i>	1847	Grabado / metal	10 x 9	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Este es el buen hermano llamado Don Escribano*</i>	1847	Grabado / metal	10 x 9	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La nariz de Picheta*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La nariz de Picheta*</i>	1847	Grabado / metal	11 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La paz o la guerra*</i>	1847	Grabado / metal	12 x 8	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La paz o la guerra*</i>	1847	Grabado / metal	12 x 8	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La sobrina del tío Birgonia*</i>	1847	Grabado / metal	14 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>La sobrina del tío Birgonia*</i>	1847	Grabado / metal	14 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Nini va por lana y vuelve trasquilado*</i>	1847	Grabado / metal	9 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Nini va por lana y vuelve trasquilado*</i>	1847	Grabado / metal	9 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Perder por el pico*</i>	1847	Grabado / metal	14 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Perder por el pico*</i>	1847	Grabado / metal	14 x 10	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Portada de Don Bullebulle*</i>	1847	Grabado / metal	20 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Portada de Don Bullebulle*</i>	1847	Grabado / metal	20 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
Sin título*	1847	Grabado / metal	14 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1847	Grabado / metal	14 x 11	Carpeta de grabados de Picheta	MACG74
<i>Lolita y Panchito</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista
<i>La locura de Picheta</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista
<i>Se hacían añicos las horas</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista
<i>Unos monos en actitud y tren de litera...</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista
<i>El escribano público</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista
<i>El confesor comía que se las pelaba</i>	1847	Xilografía		<i>Anales</i> IIE-UNAM, sup. del vol. VII, núm. 28, 1959	Revista

García Bustos, Arturo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El descuento de los campesinos obtiene su respuesta*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El descuento de los campesinos obtiene su respuesta*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El peón acasillado*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El peón acasillado*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El resultado de una pastoral: el levantamiento cristero*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El resultado de una pastoral: el levantamiento cristero*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El sinarquismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El sinarquismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La industrialización del país*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La industrialización del país*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La muerte del líder agrarista José Guadalupe Rodríguez*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La muerte del líder agrarista José Guadalupe Rodríguez*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

García Cantú, Federico

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cristo llorado por los ángeles</i>		Grabado / metal		Catálogo a beneficio "Campaña de alfabetización"	Cat. foll.

García Ponce, Fernando

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Pintura No. 6</i>	1960			Exposición en Casa del Lago, 1964	Cat. foll.
<i>Pintura No. 7</i>	1960			Exposición en Casa del Lago, 1964	Cat. foll.

Gerzso, Gunther

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El descuartzado</i>	1944	Óleo / tela	51 x 60	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Estela blanca*</i>	1960	Óleo / madera comprimida	67 x 49	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Estructuras antiguas*</i>	1955	Óleo / madera comprimida	92 x 60	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>La torre*</i>	1955	Óleo / madera comprimida	64 x 45	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Paisaje de Papantla</i>	1955	Óleo / masonite	100 x 73	<i>40 siglos de plástica mexicana</i> , 1971	Cat. foll.
<i>Paisaje con pueblo</i>	1956	Óleo / cartón	29 x 42	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Cabeza</i>	1956	Óleo / cartón	29 x 37	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Ciudad maya</i>	1958	Óleo / tela	94 x 78	Vendido a col. Ing. Fernando Manzanilla, 1965	IFCG
<i>La guerra de Troya*</i>	1959	Óleo / tela	66 x 93	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Lab - ná*</i>	1959	Óleo / tela	121 x 100	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Paisaje del Peloponeso*</i>	1959	Óleo / tela	72 x 100	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Spaciale*</i>	1959	Óleo / tela	64 x 92	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Clitemnestra</i>	1959	Óleo / tela	89 x 130	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Delos</i>	1959	Óleo / tela	114 x 146	Col. Sra. Carrillo Gil	IFCG
<i>Desnudo*</i>	1959	Óleo / madera comprimida	47 x 38	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Signos</i>	1959	Óleo / cartón	67 x 55	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>La ciudad</i>	1951	Acuarela / papel	18 x 24	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Boceto*</i>	1959	Acuarela / papel	26 x 21	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Clitemnestra II*</i>	1960	Óleo / tela	89 x 129	s.d.	MACG74
<i>Argos*</i>	1960	Óleo / madera comprimida	77 x 102	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Paisaje clásico*</i>	1960	Óleo / madera comprimida	100 x 73	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74
<i>Paisaje de Micenas*</i>	1960	Óleo / madera comprimida	61 x 103	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Torso</i>	1960	Óleo / masonite	61 x 46	Col. Sr. Hans Beacham, 1972	IFCG
<i>Peregrina</i>	1960	Óleo / masonite	65 x 51	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Eleusis*</i>	1961	Óleo / tela	146 x 97	Col. Sra. Carrillo Gil	MACG74
<i>Tres 0</i>	1961	Óleo / masonite	51 x 38	Col. Sra. Cecilia Davis, 1972	IFCG
<i>Figura</i>	1961	Óleo / tela	53 x 42	Col. Sra. Carrillo Gil	IFCG
<i>Terreno volcánico</i>	1962	Óleo / masonite	40 x 52	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	IFCG
<i>Paisaje griego*</i>	s.f.	Óleo / tela	66 x 92	Exp. retrospectiva. Agosto-sept., 1963	MACG74

Goitia, Francisco

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Baile revolucionario</i>		Óleo / tela		s.d.	IFCG
<i>Baile revolucionario</i>		Dibujo a tinta		s.d.	IFCG

González Serrano, Manuel

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Guajes o Los guajes (Bules 2)</i>	1943- 1944	Tempera	25 x 32	s.d.	IFCG

Heller, Julio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Francisco I. Madero, candidato popular*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Francisco I. Madero, candidato popular*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Hermanos Alonso

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cazador</i>	1936	Laca / madera		s.d.	IFCG

Izquierdo, María

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Naturaleza o Naturaleza muerta</i>	1946	Óleo / tela	60 x 75	Vendido por Carrillo Gill después de 1960	IFCG
<i>La raqueta</i>	1938	Óleo / tela		Regalo de Carrillo Gil a su hija	IFCG

Kahlo, Frida

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Árbol de la esperanza</i>	1944	Óleo		<i>5 pintores mexicanos, 1957</i>	Cat. foll.

Lara, Valeriano

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Psyche conducida por los céfiros*</i>	1862	Grabado	26 x 18	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Lazo, Agustín

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Costureras</i>	1935	Dibujo / papel		s.d.	IFCG

M- (sin datos)

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>(Conjunto de) animales o Cuernos</i>	s.f.			s.d.	IFCG

Méndez, Leopoldo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Despojo de tierra a los yaquis*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Despojo de tierra a los yaquis*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El embajador Lane Wilson "arregla el conflicto"*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El embajador Lane Wilson "arregla el conflicto"*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El hambre en la Ciudad de México, 1914-1915*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El hambre en la Ciudad de México, 1914-1915*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>León de la Barra "el presidente blanco"*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>León de la Barra "el presidente blanco"*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Libertad de prensa*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Libertad de prensa*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Resurrección del nazismo</i>	1946	Piroxilina / masonite		1947 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.
<i>Pelea de gallos</i>	1949	Linóleo		1948 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La carreta</i>	1949	Linóleo		1949 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.
<i>Arando el campo</i>	1949	Linóleo		1950 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.
<i>Carrusel</i>	s.f.	Linóleo		1951 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.
<i>Puente de Brooklyn</i>	s.f.	Linóleo		1952 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.
<i>En el camión</i>	s.f.	Grabado / metal		1953 Serie: Portafolio estampa de la Rev. Mexicana	Cat. foll.

Mérida, Carlos

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Paisaje</i>	1929	Óleo / tela	56 x 46	<i>Carlos Mérida, 70 aniversario 1961 y 1962</i>	Cat. foll.
<i>Cantos al barroco</i>	1956	Caseína / tela		<i>40 siglos de plástica mexicana, 1971</i>	Cat. foll.
<i>Charro y sarape de Saltillo*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Chontales*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Criolla de Costa Chica*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Desposadas de Tuxpan*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Huastecas*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Huastecas*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Huicholes*</i>	1944	Serigrafía	33 x 33	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Matachines*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Mazateca*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Mestiza*</i>	1944	Serigrafía	33 x 25	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Mestiza*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Mestizo*</i>	1944	Serigrafía	33 x 25	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Música de Atotonilco*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Músicos*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Otomíes*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Otomíes de la sierra*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Papantla*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Pescadores de Pátzcuaro*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Purépecha*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Tarahumaras*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Tehuanas*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Triques*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Tzeltzales*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Tzotziles (chamulas)*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Zongolica*</i>	1944	Serigrafía	33 x 24	Carpeta de trajes regionales por Carlos Mérida	MACG74
<i>Maqueta para la realización del mural...</i>	1953			<i>Carlos Mérida, 70 aniversario, 1961 y 1962</i>	Cat. foll.

Michel, Alfonso

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La pajarera</i>	1947	Óleo / tela	90 x 90	Exp. <i>Homenaje a Alfonso Michel</i> , Gal. Univ. Aristos, 1963	IFCG
<i>Toritos</i>	1947	Óleo / tela	90 x 90	Exp. <i>Homenaje a Alfonso Michel</i> , Gal. Univ. Aristos, 1963	IFCG
<i>Mujer con guitarra</i>	1948	Óleo / tela	108.5 x 74.5	Exp. <i>Homenaje a Alfonso Michel</i> , Gal. Univ. Aristos, 1963	IFCG
<i>Mujer leyendo o Mujer en la ventana</i>	1948	Óleo / tela	105 x 73	Exp. <i>Homenaje a Alfonso Michel</i> , Gal. Univ. Aristos, 1963	IFCG
<i>Bañistas o Bañista</i>	1956	Óleo / tela	52 x 42	s.d.	IFCG
<i>El fotógrafo</i>				s.d.	IFCG
<i>Niños</i>		Óleo / tela	55 x 65.5	<i>Anales IIE-UNAM</i> , sup. del núm. 33, 1964	Revista

Montenegro, Roberto

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Niña</i>				s.d.	IFCG
<i>Retrato de Frida Kahlo</i>		Óleo		Carrillo Gil lo donó al Museo Frida Kalo	Cat. foll.

Montes de Oca

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Japón y patrón de su patria México*</i>	1801			s.d.	MACG74
<i>Vida de San Felipe de Jesús promártir de México*</i>	s.f.	Libro de arte con treinta grabados	23.2 x 16.4 x 1.3	s.d.	MACG74

Mora, Francisco

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Asesinato de Abraham González, 7 de marzo de 1913*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asesinato de Abraham González, 7 de marzo de 1913*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Contribución del pueblo a la expropiación petrolera*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Contribución del pueblo a la expropiación petrolera*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Emiliano Zapata, líder de la Revolución*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Emiliano Zapata, líder de la Revolución*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Francisco I. Madero*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Francisco I. Madero*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Los indígenas de México son despojados de su tierra*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Los indígenas de México son despojados de sus tierras*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Se construyen escuelas y se imparte la enseñanza*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Se construyen escuelas y se imparte la enseñanza*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Venustiano Carranza protesta contra la invasión*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 44	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Venustiano Carranza protesta contra la invasión*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Murata, Kishio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>The sea (El mar)</i>	1953	Óleo / tela	38 x 46	s.d.	IFCG
<i>Landscape (Paisaje)</i>	1954	Óleo / tela	60 x 50	s.d.	IFCG
<i>El aeropuerto</i>	1958	Óleo / tela	66 x 54	s.d.	IFCG
<i>Extraña conversación</i>	1958	Óleo / tela	46 x 38	s.d.	IFCG
(Nuevo pen cuenco)	1964	Óleo / tela		s.d.	IFCG
Nuevo	1966			s.d.	IFCG

Murillo, Gerardo (Dr. Atl)

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Paisaje</i>	s.f.	Atl-colors		<i>30 años de pintura en México. Salón de la Plástica, 1960</i>	Cat. foll.

Nishizawa, Luis⁴

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1963	Temple / papel	46 x 28	Firmado	MACG74
Sin título	1963	Dibujo / papel	157 x 199	s.d.	IFCG
Sin título	1963	Dibujo / papel	157 x 201	s.d.	IFCG
Sin título	1963	Dibujo / papel	149 x 191	s.d.	IFCG
Sin título	1963	Dibujo / papel	152 x 273.5	s.d.	IFCG
Sin título	1963	Dibujo / papel	150 x 273.5	s.d.	IFCG
Sin título	1963		150 x 275	s.d.	IFCG
Sin título	1963		155.5 x 178	s.d.	IFCG
Sin título	1963		156.5 x 178	s.d.	IFCG
Sin título	1963		145 x 99	s.d.	IFCG
<i>2 figuras reclinadas</i>	1963		114 x 145	s.d.	IFCG
<i>3 figuras cubriendo el rostro</i>	1963		114 x 150	s.d.	IFCG
Sin título*	1960	Gouache y tinta / papel	61 x 41	Firmado	MACG74
Sin título*	1960	Gouache y tinta / papel	48 x 40	s.d.	MACG74
Sin título*	1960	Gouache y tinta / papel	40 x 48	s.d.	MACG74
Sin título*	1961	Gouache y tinta / papel	30 x 21	Firmado	MACG74
Sin título*	1961	Gouache y tinta / papel	48 x 40	s.d.	MACG74
Sin título*	1961	Gouache y tinta / papel	51 x 39	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	48 x 63	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	49 x 32	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	30 x 21	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	48 x 63	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	64 x 47	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	63 x 48	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	50 x 33	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Gouache y tinta / papel	49 x 32	s.d.	MACG74
Sin título*	1964	Gouache y tinta / papel	49 x 31	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Gouache y tinta / papel	94 x 152	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Gouache y tinta / papel	153 x 94	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	1959	Carbón / papel	49 x 63	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Carbón / papel	141 x 263	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Carbón / papel	140 x 264	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Carbón / papel	150 x 195	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Carbón / papel	146 x 108	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Acrílico / papel	47 x 62	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta acrílico / papel	28 x 22	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta acrílico / papel	28 x 22	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta acrílico / papel	49 x 33	Firmado	MACG74
Sin título*	1960	Tinta / papel	48 x 32	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta / papel	48 x 64	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta / papel	48 x 63	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta / papel	53 x 92	Firmado	MACG74
Sin título*	1963	Tinta / papel	48 x 63	s.d.	MACG74
Sin título*	1963	Tinta / papel	22 x 31	s.d.	MACG74
<i>Gatito*</i>	1963	Tinta / papel	44 x 33	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Tinta / papel	140 x 263	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Tinta / papel	151 x 196	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Tinta / papel	151 x 193	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Tinta / papel	140 x 108	s.d.	MACG74

Ocampo, Isidoro

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Músicos ambulantes</i>	1941			s.d.	IFCG
<i>Francisco I. Madero (1873-1913)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Francisco I. Madero (1873-1913)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Francisco I. Madero redacta el Plan de San Luis*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Francisco I. Madero redacta el Plan de San Luis*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La entrada de Madero a la Ciudad de México*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La entrada de Madero a la Ciudad de México*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La entrada del ejército constitucionalista*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La muerte de Emiliano Zapata*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La muerte de Emiliano Zapata*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La muerte de Emiliano Zapata*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

O'Higgins, Pablo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El General Álvaro Obregón con los yaquis*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El General Álvaro Obregón con los yaquis*</i>	1947	Grabado / linóleo	30 x 40	s.d.	MACG74
<i>La huelga de Cananea*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La huelga de Cananea*</i>	1947	Grabado / linóleo	31 x 40	s.d.	MACG74
<i>Los constitucionalistas toman Zacatecas*</i>	1947	Grabado / linóleo	29 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Los constitucionalistas toman Zacatecas*</i>	1947	Grabado / linóleo	32 x 40	s.d.	MACG74

Orellana, Antonio

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Descanso de un puritano*</i>	1860	Grabado	24 x 20	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
Sin título*	1861	Grabado	30 x 20	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Orozco, José Clemente

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Revolución</i>	1920	Óleo / tela	76 x 95	Gallery Knoedler, S.F.	IFCG
<i>Drift Wood o Despojo humano*</i>	1925 - 1928	Óleo / tela	51 x 61	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El combate*</i>	1925 - 1928	Óleo / tela	66 x 86	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>El muerto*</i>	1925 - 1928	Óleo / tela	55 x 68	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El niño muerto*</i>	1925 - 1928	Óleo / tela	42 x 52	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>La casa blanca*</i>	1925- 1928	Óleo / tela	64 x 76	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Elevado*</i>	1928- 1929	Óleo / tela	77 x 60	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Autorretrato*</i>	1928	Óleo / tela	61.5 x 51	s.d.	MACG74
<i>Puente de Queensboro*</i>	1928	Óleo / tela	55 x 71	Galería Kleeman, S.F.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Retrato de Eva Sikelianos*</i>	1928	Óleo / tela	76 x 56	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Retrato de Julia Peterkin*</i>	1929	Óleo / tela	54 x 38	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Colinas mexicanas*</i>	1929	Óleo / tela	43 x 61	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Tres cabezas*</i>	1930	Óleo / tela	48 x 39	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Espejo*</i>	1930	Óleo / tela	46 x 38	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Construcción*</i>	1930	Óleo / tela	56 x 52	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>Zapata*</i>	1930	Óleo / tela	37 x 23	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>Los muertos*</i>	1930	Óleo / tela	111 x 92	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Pancho Villa*</i>	1930	Óleo / tela	70 x 51	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Invierno*</i>	1932	Óleo / tela	38 x 46	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El gran pato*</i>	1941	Óleo / tela	56 x 76	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Cuatro mujeres*</i>	1942	Óleo / tela	42 x 33	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Resurrección de Lázaro</i>	1942	Óleo / tela	57 x 68	Taller del artista, S.F.	IFCG
<i>Cabaret popular*</i>	1942	Óleo / madera comprimida	61 x 81	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Cristo destruye su cruz*</i>	1943	Óleo / tela	94 x 130	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>La Victoria*</i>	1944	Óleo / tela	51 x 62	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Laureles (Las coles)*</i>	1944	Óleo / tela	100 x 120	Firmado	MACG74
<i>Prometeo*</i>	1944	Óleo / tela	73 x 92	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Retrato de Dolores del Río*</i>	1944	Óleo / tela	93 x 76	Firmado	MACG74
<i>Retrato de la Sra. Carmen Carrillo Gil</i>	1944	Óleo / tela	85 x 60	s.d.	IFCG
<i>Riña en un cabaret*</i>	1944	Óleo / madera	60 x 80	Colección Privada de México, S.F.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Autorretrato*</i>	1946	Óleo / tela	66 x 56	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Nación pequeña*</i>	1946	Óleo / tela	50 x 61	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Broadway*</i>	1946	Óleo / tela	65 x 76	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Baile griego*</i>	1946	Óleo / tela	45 x 35	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Don Juan Tenorio*</i>	1946	Óleo / tela	61 x 73	s.d.	MACG74
<i>Desnudo</i>	1946	Óleo / masonite	68 x 50	Sra. Cuga, S.F.	IFCG
<i>Pomada y perfume*</i>	1946	Óleo / tela	50 x 65	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Pedregal*</i>	1947	Óleo / tela	49 x 66	Colección Particular de México, S.F.	MACG74
<i>Santiago Reachi a la edad de cincuenta años*</i>	1949	Óleo / tela	66 x 54	Firmado	MACG74
<i>Retrato de Santiago Reachi*</i>	1949	Óleo / madera comprimida	122 x 94	Firmado	MACG74
<i>Tres mujeres*</i>	1913	Óleo / cartón	38 x 31	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>La conquista o El salto de Alvarado</i>	s.f.	Óleo		s.d.	AGAM
<i>Los teules IV*</i>	1947	Piroxilina / madera comprida	122 x 160	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Paisaje de picos*</i>	1943	Temple / madera comprimida	99 x 121	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Fusilamiento</i>	1944	Temple / madera comprimida	60 x 71.5	Colección Privada de México, S.F.	IFCG
<i>Mujer*</i>	1946	Temple / madera comprimida	59 x 49	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>Los teules I*</i>	1947	Temple / madera comprimida	70 x 122	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Los teules III*</i>	1947	Temple / madera comprimida	78 x 101	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Boceto para ballet I*</i>	1945	Temple / cartulina	51 x 69	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Boceto para ballet III*</i>	1945	Temple / cartulina	50 x 65	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Zapata No. 2</i>	1930	Temple / papel	53.5 x 33.5	Colección Moisés Sáenz, S.F.	IFCG
<i>Sacrificio indígena (proyecto)*</i>	1932- 1934	Temple / papel	52 x 35	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Mendigos*</i>	1941	Temple / papel	39 x 51	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Cabaret mexicano*</i>	1942- 1943	Temple / papel	28 x 38	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>Martirio de San Esteban*</i>	1943	Temple / papel	39 x 56	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Manos</i>	1944	Temple / papel	50 x 32.5	Taller del artista, S.F.	IFCG
<i>Mujer sentada*</i>	1944	Temple / papel	39 x 30	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Boceto para ballet II*</i>	1945	Temple / papel	48 x 69	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Telón para un ballet*</i>	1945	Temple / papel	49 x 62	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74
<i>Desnudo de mujer*</i>	1946	Temple / papel	67 x 51	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Los teules II*</i>	1947	Temple / papel	35 x 51	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Los teules V</i>	1947	Temple / papel	30 x 40	Obsequio del artista, S.F.	IFCG
<i>Los teules VI*</i>	1947	Temple / papel	38 x 56	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74
<i>Los teules VIII</i>	s.f.	Temple / papel	29.5 x 37.5	s.d.	IFCG
<i>Escorzo fondo verde</i>	s.f.	Temple / papel	44 x 32	s.d.	IFCG
<i>Baile de pepenches I o Baile de pirujas*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	23 x 33	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Desolación*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	21 x 27	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>El despojo*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	19 x 27	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>En acecho*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	20 x 25	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>La cama azul*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	35 x 51	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La conferencia*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	34 x 32	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>La desesperada*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	35 x 52	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>La hora del chulo*</i>	1913- 1915	Acuarela / papel	28 x 47	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Las changuitas*</i>	1943	Acuarela / papel	40 x 57	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>En espera*</i>	1946	Acuarela / papel	37 x 58	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74
<i>Tres mujeres en alcoba</i>	s.f.	Acuarela / papel	36 x 52	s.d.	IFCG
<i>The curb*</i>	1928- 1929	Gouache / papel	56 x 38	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>Desfile zapatista*</i>	1931	Gouache / papel	38 x 56	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Dos cabezas*</i>	1940	Gouache / papel	21 x 24	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Tres mujeres*</i>	1942	Gouache / papel	29 x 41	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Ballet (cuatro bailarinas)*</i>	1945	Gouache / papel	21 x 24	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Don Juan*</i>	1945	Gouache / papel	51 x 46	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Desnudo*</i>	1946	Gouache / papel	74 x 56	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>Estudio de mujer*</i>	1946	Gouache / papel	51 x 46	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>El abrazo*</i>	1913- 1915	Pastel / papel	39 x 29	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Rosaura*</i>	1910- 1915	Crayón / papel	48 x 29	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Estudio de manos</i>	s.f.	Crayón / papel	46.5 x 42.6	s.d.	IFCG
<i>Estudio de mujer*</i>	1937- 1939	Carbón / papel	61 x 48	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>Estudio de mujer o Modelo*</i>	1937	Carbón / papel	49 x 63	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Cadáver*</i>	1943	Carbón / papel	57 x 39	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Escorzo*</i>	1947	Carbón / papel	62 x 49	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Los teules VII*</i>	1947	Carbón / papel	62 x 49	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74
<i>Agachados*</i>	1948	Carbón / papel	68 x 100	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Los luchadores o Dos luchadores*</i>	s.f.	Carbón / papel	50 x 70	Firmado	MACG74
<i>Manos*</i>	s.f.	Carbón / papel	47 x 43	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>Mujer india*</i>	s.f.	Carbón / papel	44 x 33	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>Torso de espaldas</i>	s.f.	Carbón	39 x 30	s.d.	IFCG
<i>Mujer</i>	1910 - 1913	Lápiz / papel	41.5 x 21.5	Galería Central de Arte, S.F.	IFCG
<i>En el cine*</i>	1910 - 1915	Lápiz / papel	35 x 54	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Muchacha*</i>	1910 - 1915	Lápiz / papel	18 x 14	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Una mujer (busto)*</i>	1910 - 1915	Lápiz / papel	28 x 23	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>La Chole*</i>	1913 - 1915	Lápiz / papel	42 x 26	s.d.	MACG74
<i>Pies</i>	1920 - 1922	Lápiz / papel	29 x 42	Delphic Studios, N.Y.	Cat. foll.
<i>Desnudo con gorro*</i>	1944	Lápiz / papel	28 x 38	Taller del artista, S.F.	MACG74
<i>Desnudo*</i>	1945	Lápiz / papel	28 x 38	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Campo de batalla*</i>	1926 - 1928	Lápiz y tinta / papel	33 x 45	Weyhe Galleries, S.F.	MACG74
<i>En vano*</i>	1926 - 1928	Lápiz y tinta / papel	33 x 45	Weyhe Galleries, S.F.	MACG74
<i>Bajo el maguey*</i>	1926 - 1928	Lápiz y tinta / papel	33 x 43	Weyhe Galleries, S.F.	MACG74
<i>La cucaracha III*</i>	1928	Lápiz y tinta / papel	30 x 43	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Locura*</i>	1945	Lápiz y tinta / papel	34 x 39	Adq. en Subasta Campaña Proalfabetización '46	MACG74
<i>Guerra*</i>	1926 - 1928	Tinta / cartón	35 x 48	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Revolucionario "El que sigue" (5)</i>	s.f.	Tinta y pluma / papel	47 x 33	s.d.	IFCG

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Murmurando*</i>	1910 - 1915	Tinta / papel	19 x 20	Galería Central de Arte, s/f	MACG74
<i>Baile de pepenches II*</i>	1913 - 1915	Tinta / papel	15 x 23	Firmado	MACG74
<i>La carta*</i>	1914	Tinta / papel	22 x 38	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>En los cerros*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	33 x 50	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Baile aristocrático*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	32 x 45	Weyhe Galleries, S.F.	MACG74
<i>Compañero muerto*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	33 x 50	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El ahorcado*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	42 x 31	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El fusilado*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	36 x 48	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El reaccionario*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	32 x 49	Weyhe Galleries, S.F.	MACG74
<i>Fosa común*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	31 x 48	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>La explosión*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	31 x 48	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>Tres mujeres*</i>	1926 - 1928	Tinta / papel	26 x 43	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>El mayordomo o El capataz*</i>	1928	Tinta / papel	31 x 43	Galería Central de Arte, S.F.	MACG74
<i>El réquiem*</i>	1928	Tinta / papel	33 x 45	James Vigeveno Galleries, S.F.	MACG74
<i>Heridos*</i>	1928	Tinta / papel	31 x 48	Colección Privada de E.U., S.F.	MACG74
<i>La batalla*</i>	1928	Tinta / papel	33 x 50	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>La cucaracha I*</i>	1928	Tinta / papel	31 x 48	Kleeman Gallery, S.F.	MACG74
<i>Cuatro figuras yacentes o Estudio de 4 figuras yacentes*</i>	1945	Tinta / papel	45 x 29	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74
<i>Mujeres*</i>	1945	Tinta / papel	29 x 45	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Retrato de Don Francisco Gamonedá*</i>	1945	Tinta / papel	45 x 30	Colección Privada de México, S.F.	MACG74
<i>Tres figuras*</i>	1945	Tinta / papel	30 x 45	Donación Familia Carrillo Gil, 5 de julio, 1973	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Tres mujeres*</i>	1945	Tinta / papel	45 x 29	Galería Mont-Orendáin, S.F.	MACG74
<i>Estudio de varias cabezas</i>	1945	Tinta / papel	29 x 44.5	s.d.	IFCG
De la serie <i>Los teules</i>	1945	Tinta	40 x 30	Vendida, vía Inés Amor, S.F.	AGAM
<i>Dibujo varias figuras</i>	s.f.	Tinta / papel	44.5 x 29.5	s.d.	IFCG
<i>La Chata*</i>	1935	Grabado punta seca	15 x 20	Firmado	MACG74
<i>Boceto de cabeza*</i>	1944	Grabado punta seca	19 x 13	Firmado	MACG74
<i>Serpientes*</i>	1945	Grabado punta seca	15 x 18	Firmado	MACG74
<i>Pedregal*</i>	1935	Grabado	32 x 42	Firmado	MACG74
<i>Presagio</i>	s.f.	Grabado	15 x 18	s.d.	IFCG
<i>Mujer</i>	s.f.	Grabado	14.5 x 19.5	s.d.	IFCG
<i>Cabeza de mujer</i>	s.f.	Grabado	18.5 x 12	s.d.	IFCG
<i>Demonio</i>	s.f.	Grabado	27 x 21.5	s.d.	IFCG
<i>Payasos</i>	s.f.	Grabado	27 x 22	s.d.	IFCG
<i>El réquiem*</i>	1928	Litografía	31 x 41	Firmado	MACG74
<i>La bandera*</i>	1928	Litografía	27 x 43	Firmado	MACG74
<i>La retaguardia*</i>	1928	Litografía	36 x 47	Firmado	MACG74
<i>Casa arruinada*</i>	1928	Litografía	33 x 45	Firmado	MACG74
<i>Vaudeville de Harlem*</i>	1928	Litografía	31 x 41	Firmado	MACG74
<i>Aflición*</i>	1929	Litografía	31 x 26	Firmado	MACG74
<i>Franciscano*</i>	1929	Litografía	33 x 26	Firmado	MACG74
<i>Manos*</i>	1929	Litografía	43 x 23	Firmado	MACG74
<i>Mujer mexicana*</i>	1929	Litografía	36 x 26	Firmado	MACG74
<i>Soldadera*</i>	1929	Litografía punta seca	41 x 26	Firmado	MACG74
<i>Soldadera*</i>	1929	Litografía	41 x 26	Firmado	MACG74
<i>Tres generaciones*</i>	1929	Litografía	27 x 38	Firmado	MACG74
<i>El maguey*</i>	1929 - 1930	Litografía	27 x 43	Firmado	MACG74
<i>Inditos*</i>	1922 - 1930	Litografía	33 x 44	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La despedida</i> *	1929 - 1930	Litografía	29 x 46	Firmado	MACG74
<i>La despedida</i> *	1929 - 1930	Litografía	29 x 46	Firmado	MACG74
<i>Paisaje mexicano</i> *	1929 - 1930	Litografía	33 x 45	Firmado	MACG74
<i>Pueblo mexicano</i> *	1929 - 1930	Litografía	29 x 39	Firmado	MACG74
<i>Linchamiento</i> *	1930	Litografía	33 x 23	Firmado	MACG74
<i>Desocupados</i>	1932	Litografía	37 x 28	s.d.	IFCG
<i>Escena mexicana</i>	1934	Litografía	32 x 42	s.d.	IFCG
<i>Basurero</i> *	1935	Litografía	33 x 43	Firmado	MACG74
<i>Borrachos</i> *	1935	Litografía	31 x 39	Firmado	MACG74
<i>Dos cabezas y máquinas</i> *	1935	Litografía	32 x 44	Firmado	MACG74
<i>Échate la otra</i> *	1935	Litografía	33 x 42	Firmado	MACG74
<i>Las masas</i> *	1935	Litografía	34 x 43	Firmado	MACG74
<i>Manifestación</i> *	1935	Litografía	34 x 43	Firmado	MACG74
<i>Mujeres</i> *	1935	Litografía	32 x 44	Firmado	MACG74
<i>Turistas y aztecas</i> *	1935	Litografía	32 x 44	Firmado	MACG74
<i>Zapatistas</i> *	1935	Litografía	34 x 42	Firmado	MACG74
<i>La cama rota</i>	1935	Litografía	31 x 41	s.d.	IFCG
<i>Campeño</i>	s.f.	Litografía	30.5 x 25	s.d.	IFCG
<i>Soldaderas</i>	s.f.	Litografía	28.5 x 45.5	s.d.	IFCG
<i>Magüeyes y nopales</i>	s.f.	Litografía	30.5 x 43	s.d.	IFCG
<i>Turistas</i>	s.f.	Litografía	39 x 42	s.d.	IFCG
<i>Mujeres (2)</i>	s.f.	Litografía	31 x 43	s.d.	IFCG
<i>Fin de fiesta</i>	s.f.	Litografía	31 x 39	s.d.	IFCG
<i>Autorretrato</i> *	s.f.	Reproducción <i>offset</i>	79 x 62	Original en Col. Boca Ratón Museum of Art, Florida, E.U.	MACG74
<i>Prometeo</i> *	1935	Grabado aguafuerte	17 x 23	Firmado	MACG74
<i>Cirqueros</i> *	1944	Grabado aguafuerte	32 x 45	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Dos mujeres*</i>	1944	Grabado aguafuerte	19 x 25	Firmado	MACG74
<i>Mujer con aretes*</i>	1944	Grabado aguafuerte	18 x 15	Firmado	MACG74
<i>Contorsionistas*</i>	1944	Grabado aguafuerte y aguatinta	24 x 18	Firmado	MACG74
<i>Desocupados*</i>	1944	Grabado aguafuerte y aguatinta	23 x 16	Firmado	MACG74
<i>Inválido o Lisiado*</i>	1944	Grabado aguafuerte y aguatinta	19 x 13	Firmado	MACG74
<i>Payaso y mundo*</i>	1944	Grabado aguafuerte y aguatinta	29 x 23	Firmado	MACG74
<i>Loca*</i>	1944	Grabado aguafuerte y aguatinta	28 x 17	Firmado	MACG74
<i>Busto de mujer*</i>	1935	Grabado aguafuerte y punta seca	15 x 18	s.d.	MACG74
<i>Mujer con ojos claros*</i>	1944	Grabado aguafuerte, aguatinta y punta seca	19 x 12	Firmado	MACG74
<i>Payaso con máscara*</i>	1944	Grabado aguafuerte, aguatinta y punta seca	28 x 22	Firmado	MACG74
<i>Mujer de perfil*</i>	1944	Grabado aguatinta	19 x 13	Firmado	MACG74
<i>Payaso*</i>	1944	Grabado aguatinta y punta seca	28 x 17	Firmado	MACG74

Orozco Romero, Carlos

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Aguafuerte en colores	20 x 16	Carpeta con tres grabados en color de Carlos Orozco R.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Aguafuerte en colores	17 x 19	Carpeta con tres grabados en color de Carlos Orozco R.	MACG74
Sin título*	s.f.	Aguafuerte en colores	20 x 16	Carpeta con tres grabados en color de Carlos Orozco R.	MACG74
<i>Mujer bailando</i>	s.f.	Óleo / papel	15 x 10.3	s.d.	IFCG
<i>Las tejedoras</i>	s.f.	Óleo / tela	45 x 30.5	s.d.	IFCG

Paalen, Wolfgang

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Así es la vida*</i>	1958	Óleo / tela	145 x 129	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	MACG74
<i>Amanecer*</i>	1958	Óleo / tela	115 x 88	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	MACG74
<i>Agosto</i>	1959	Óleo / tela		<i>Catálogo de obras de Wolfgang Paalen, 1938-1959</i>	Cat. foll.
<i>Au Dr. Carrillo Gil</i>	1959	Óleo / tela		<i>Catálogo de obras de Wolfgang Paalen, 1938-1959</i>	Cat. foll.
<i>Bañistas (Bagneuses)*</i>	1959	Óleo / tela	209 x 202	s.d.	MACG74
<i>Composición de colores*</i>	1959	Óleo / tela	42 x 33	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	MACG74
<i>Migración de Yucatán*</i>	1959	Óleo / tela	110 x 120	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	MACG74
<i>Las mariposas</i>	1959	Óleo / tela	228.5 x 202	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	IFCG
<i>Composición</i>	1958	Óleo / tela	46.5 x 33.2	Homenaje: <i>Wolfgang Paalen el precursor, 1967</i>	IFCG

Paredes, Mariano

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	23 x 17	Carpeta de Mariano Paredes	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	17 x 11	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	17 x 14	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	16 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	14 x 10	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	14 x 10	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	17 x 11	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	18 x 15	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	24 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	25 x 23	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	20 x 18	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	23 x 29	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	22 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	28 x 19	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	20 x 14	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	23 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	23 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	22 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado / linóleo	19 x 23	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado punta seca	21 x 17	s.d.	MACG74

Peña, Feliciano

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Peluquero</i>	s.f.			s.d.	IFCG

Peña, J.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Campešina</i> (según La Guillermin)*	1884	Grabado	19 x 14	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Peña, Tomas de la

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Santa Cecilia</i> (según Domenichino)*	1864	Grabado	18 x 14	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>Un cazador inglés</i> (según Wilkie)*	1862	Grabado	14 x 11	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Periam, Jorge Agustín

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El diluvio</i> (según Coghetti)*	1947	Grabado	17 x 19	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74
<i>La repulsa*</i>	s.f.	Grabado	11 x 7	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Portillo, Miguel

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Grabado	30 x 17	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Posada, José Guadalupe

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La calavera qui tue</i>		Gravure plomb	14.5 x 26	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Calavera du jarabe d'outretombe</i>		Gravure plomb	14 x 20	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Les péchés mortels</i>		Gravure plomb	10 x 16	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Exécution</i>		Gravure plomb	15 x 24	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Calavera de Don Quichote</i>		Zincographie	15 x 27	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Calavera du XXe siècle</i>		Zincographie	15 x 26	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Calavera des crieurs de journaux</i>		Zincographie	15 x 23	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>La calavera Catrina</i>		Zincographie	12 x 16	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>La comète</i>		Zincographie	9 x 14	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Don Chepito s'amuse</i>		Zincographie	10 x 9	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Don Chepito torero</i>		Zincographie	10 x 16	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Le jaloux</i>		Zincographie	9 x 13.5	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Calavera Killer</i>		Lead engraving	5" ³ / ₄ x 10" ¹ / ₄	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Calavera of jarabe beyond the tomb</i>		Lead engraving	5" ¹ / ₂ x 7" ⁷ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>The capital sins</i>		Lead engraving	3" ⁷ / ₈ x 6" ¹ / ₄	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>The martyr</i>		Lead engraving	6" ³ / ₄ x 5" ⁷ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Son killing his mother</i>		Lead engraving	5" ¹ / ₂ x 7" ⁷ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Calavera of news-sellers</i>		Zincograph	5" ⁷ / ₈ x 9"	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>The jealous one</i>		Zincograph	3" ¹ / ₂ x 5" ³ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>The entry of Madero</i>		Zincograph	4" ³ / ₈ x 5" ⁷ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Calavera maderista</i>		Zincograph	6" ¹ / ₄ x 3" ¹ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>The rope</i>		Zincograph	3" ¹ / ₈ x 4" ⁷ / ₈	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.

Rámirez, Everardo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El plan de San Luis aterroriza a la dictadura*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El plan de San Luis aterroriza a la dictadura*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Mucho pulque y poca tinta, el método del caciquismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Mucho pulque y poca tinta, el método del caciquismo*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Reyes Ferreira, Jesús

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Muerte</i>	s.f.	Anilina / papel de china	73 x 40	s.d.	IFCG
<i>Cristo</i>	s.f.	Anilina / papel	73 x 48	s.d.	IFCG

Rivera, Diego

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Portrait synthétique</i>	1915	Óleo / tela	129 x 163	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>El pintor en reposo*</i>	1916	Óleo / tela	130 x 96	Galería Mont-Orendáin	MACG74
<i>Retrato de un poeta*</i>	1916	Óleo / tela	130 x 95	GAM	MACG74
<i>El arquitecto*</i>	1916	Óleo / tela	142 x 115	s.d.	MACG74
<i>Maternidad*</i>	1916	Óleo / tela	131 x 86	s.d.	MACG74
<i>Mujer en verde*</i>	1916	Óleo / tela	128 x 88	s.d.	MACG74
<i>Retrato de Maximiliano Volonchine*</i>	1916	Óleo / tela	110 x 91	GAM	MACG74
<i>Mujer sentada en una butaca*</i>	1917	Óleo / tela	129 x 96	s.d.	MACG74
<i>Desnudo de mujer</i>	1939	Acuarela / papel	38 x 26	s.d.	IFCG
<i>Familia campesina</i>	s.f.	Acuarela / papel	45.5 x 59	s.d.	IFCG
<i>Mujer con rebozo</i>	s.f.	Acuarela		s.d.	IFCG
<i>Día de muertos</i>	1944	Lápiz acuarela	18.5" x 23.5"	Vendido a Canadá, vía Inés Amor, S.F.	AGAM
<i>Día de muertos</i>	1944	Lápiz acuarela	18.5" x 23.5"	GAM	AGAM
<i>Pueblo olvidado</i>	1921	Crayón / papel	21.5 x 29.5	s.d.	IFCG
<i>Paisaje con casas</i>	s.f.	Crayón / papel	27.5 x 37	s.d.	IFCG
<i>Molino</i>	1927	Carbón / papel	28.5 x 31	s.d.	IFCG
<i>Insurrección chichimeca</i>	1932	Carbón	84.5 x 101.5	Boceto mural / GAM	AGAM
<i>Retrato de hombre*</i>	1918	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Retrato de hombre*</i>	1918	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Cabeza hombre elegante</i>	1918	Lápiz / papel	31.5 x 24	s.d.	IFCG
<i>Hombre con bombín</i>	1918	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	IFCG
<i>Retrato de hombre*</i>	1919	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Hombre con...</i>	1919	Lápiz / papel	31.5 x 24	s.d.	IFCG
<i>Cabeza de mujer*</i>	1920	Lápiz / papel	25 x 21	s.d.	MACG74
<i>Moisés</i>	1920	Lápiz / papel	25.5 x 21	s.d.	IFCG

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Desnudo y ...</i>	1920	Lápiz / papel	32 x 23.5	s.d.	IFCG
<i>Paisaje griego</i>	1920	Lápiz / papel	30 x 21.5	s.d.	IFCG
<i>Mujer con collar</i>	1920	Lápiz / papel	24.5 x 20.5	s.d.	IFCG
<i>Cabeza de hombre</i>	1920	Lápiz / papel	24.4 x 19.5		IFCG
<i>Mujer de pie*</i>	1921	Lápiz / papel	31 x 22	s.d.	MACG74
<i>Cabeza de hombre*</i>	1921	Lápiz / papel	29 x 22	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	1921	Lápiz / papel	22 x 31	s.d.	MACG74
<i>Paisaje urbano*</i>	1921	Lápiz / papel	22 x 28	s.d.	MACG74
<i>Figura piernas largas</i>	1921	Lápiz / papel	27 x 21.5	s.d.	IFCG
<i>Silüeta</i>	1921	Lápiz / papel	30.5 x 20.5	s.d.	IFCG
<i>Estudio para escritor</i>	1921	Lápiz / papel	29.5 x 21	s.d.	IFCG
<i>Hombre sentado*</i>	1925	Lápiz / papel	42 x 36	s.d.	MACG74
<i>Hombre sentado con racimo</i>	1925	Lápiz / papel	32 x 25	s.d.	IFCG
<i>Chicas y...</i>	1926	Lápiz / papel	33 x 20	s.d.	IFCG
<i>Corrido de la Revolución</i>	1932	Lápiz / papel	11.5 x 9.5	Vendido a E.U., vía Inés Amor, 1960	AGAM
<i>Cabeza de un hombre*</i>	s.f.	Lápiz / papel	25 x 21	s.d.	MACG74
<i>Niño desnudo*</i>	s.f.	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Retrato de hombre*</i>	s.f.	Lápiz / papel	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Cabeza de hombre*</i>	s.f.	Lápiz / papel	30 x 22	s.d.	MACG74
<i>Desnudo de mujer</i>	s.f.	Lápiz / papel	31.5 x 23.5	s.d.	IFCG
<i>Cabeza</i>	s.f.	Lápiz / papel	25 x 21	s.d.	IFCG
<i>Palermo</i>	s.f.	Lápiz / papel	21 x 29.5	s.d.	IFCG
<i>Hombre con barba</i>	s.f.	Lápiz / papel	28.5 x 21.5	s.d.	IFCG
<i>Fiesta palné</i>	s.f.	Lápiz / papel	30.5 x 22.5	s.d.	IFCG
<i>Zapata</i>	s.f.	Lápiz / papel		Vendido a E.U., vía Inés Amor, 1960	AGAM
<i>Desnudo de hombre</i>	s.f.	Lápiz	61 x 44	s.d.	IFCG
<i>Informe tres</i>	s.f.	Tinta		s.d.	IFCG
<i>Autoportrait</i>	1930	Litografía	40 x 27	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Desnudo (Frida Khalo)*</i>	1930	Litografía	44 x 28	s.d.	MACG74
<i>Desnudo (Lola Olmedo)*</i>	1930	Litografía	46 x 24	s.d.	MACG74
<i>Marché</i>	1930	Litografía	27 x 39	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Mercado de flores*</i>	1930	Litografía	26 x 40	s.d.	MACG74
<i>Mercado de Tehuantepec*</i>	1930	Litografía	31 x 41	s.d.	MACG74
<i>Nu</i>	1930	Litografía	41 x 27	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Emiliano Zapata</i>	1932	Litografía	40.5 x 35	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>La maîtresse d'école rurale</i>	1932	Litografía	32 x 41	Catálogo, tomo II. <i>Les presses artistiques, 1952</i>	Cat. foll.
<i>Le "taco"</i>	1932	Litografía	41 x 30	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Le rêve des pauvres</i>	1932	Litografía	40.5 x 30	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Women</i>	1934	Litografía	16 x 13 ^{3/4}	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Nude</i>	1934	Litografía	15 ^{3/4} x 10 ^{5/8}	<i>Master works of mexican art, 1963-1964</i>	Cat. foll.
<i>Obreros</i>	1928			<i>Three Contemporary Mexican Painters, 1948</i>	Cat. foll.
<i>Premier mai à Moscou</i>	1928		57.5 x 44.5	Catálogo, tomo II. <i>Les presses artistiques, 1952</i>	Cat. foll.
<i>Retrato de Ignacio Sánchez</i>	s.f.			Vendido a E.U., vía Inés Amor, 1960	AGAM

Rubio, Honorato

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La sagrada familia (según Rafael)*</i>	1874	Grabado	14 x 10	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Siqueiros, David Alfaro

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Hombre arrodillado</i>	1921	Óleo / tela		s.d.	IFCG
<i>Madre proletaria</i>	1931	Óleo	188 x 51	Carrillo Gil lo regresó al pintor para su venta al INBA, 1951	AGAM
<i>Guerrilleros</i>	1931	Óleo / tela de yute	100 x 59.5	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Mujer recostada</i>	1932	Óleo / tela	40 x 55	s.d.	IFCG
<i>Retrato de Alvar Carrillo Gil*</i>	1951	Óleo / tela	91 x 70	21 retratos de Siqueiros no expuestos hasta ahora	MACG74
<i>Hoja regia</i>	1951	Óleo / tela	56 x 66	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Desfile del 1° de mayo*</i>	1952	Óleo / tela	81 x 101	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74
<i>Tres figuras</i>	1963	Óleo / tela		s.d.	IFCG
<i>Explosión en la ciudad*</i>	1935	Piroxilina / madera comprimida	76 x 61	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74
<i>Niña madre</i>	1935	Piroxilina / madera comprimida	90 x 75	s.d.	AGAM
<i>Guardián de la paz</i>	1940	Piroxilina / madera comprimida	40 x 50	30 años de pintura en México	IFCG
<i>Agonía del centauro colonial</i>	1942	Piroxilina / madera comprimida	86 x 108	Adq. después de la exp. 70 obras recientes de Siqueiros	IFCG
<i>Paisaje de Veracruz</i>	1947	Piroxilina / masonite	100 x 121	Vendido a Italia, vía Inés Amor, 1963	AGAM
<i>Torso femenino o Paisaje humano*</i>	1945	Piroxilina / madera comprimida	114 x 94	GAM	MACG74
<i>Desnudo (La guitarra)*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	121 x 91	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74
<i>Formas policromadas o Términos o Abstracción*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	122 x 99.5	Adq. después de la exp. 70 obras recientes de Siqueiros	IFCG
<i>Formas turgentes (Abstracción)*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	66 x 74	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Intertrópico*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	91 x 121	Adq. después de la exp. <i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>Nueva resurrección*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	120 x 91	Estudio para el mural del Palacio de Gobierno de Chihuahua	MACG74
<i>Pedregal*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	98 x 122	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>Retrato de Carmen T. de Carrillo Gil*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	125 x 104	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>Tres calabazas*</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	91 x 121	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>La fe</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	122 x 91	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	IFCG
<i>Formas en la montaña o Rocas</i>	1946	Piroxilina / madera comprimida	74 x 60	Adq. después de la exp. <i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	IFCG
<i>Cain en los Estados Unidos*</i>	1947	Piroxilina / madera comprimida	77 x 93	s.d.	MACG74
<i>Barrancas (Paisaje veracruzano)*</i>	1947	Piroxilina / madera comprimida	77 x 100	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>Formas policromadas (Abstracción)*</i>	1947	Piroxilina / madera comprimida	122 x 100	s.d.	MACG74
<i>Pedregal con figuras*</i>	1947	Piroxilina / madera comprimida	100 x 122	<i>70 obras recientes de Siqueiros</i>	MACG74
<i>Retrato de José Clemente Orozco*</i>	1947	Piroxilina / madera comprimida	122 x 100	Obra realizada por encargo	MACG74
<i>Autorretrato</i>	1948	Piroxilina / madera comprimida	120 x 91	s.d.	IFCG
<i>Retrato de la Srta. Gaby Carrillo</i>	1948	Piroxilina		<i>21 retratos no expuestos hasta ahora, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Abstracción o Monumento al sonido*</i>	1948	Piroxilina / madera comprimida	76 x 93	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cabeza de caballo*</i>	1948	Piroxilina / madera comprimida	140 x 113	GAM	MACG74
<i>Chichen-Itzá o Chichén Itzá flamante*</i>	1948	Piroxilina / madera comprimida	92 x 73	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74
<i>Maclovio Herrera*</i>	1948	Piroxilina / madera comprimida	98 x 122	GAM	MACG74
<i>Antenas estratosféricas*</i>	1949	Piroxilina / madera comprimida	100 x 123 x 20	Exp. retrospectiva. 1911-1967	MACG74
<i>Casa mutilada*</i>	1950	Piroxilina / madera comprimida	146 x 123	70 obras recientes de <i>Siqueiros</i>	MACG74
<i>Aeronave atómica o Sputnic*</i>	1956	Piroxilina / madera comprimida	98 x 122 x 19	Estudio para el mural del hospital de La Raza	MACG74
<i>Zapata o El revolucionario</i>	1966	Piroxilina / madera comprimida	123 x 92	Estudio para el mural del Castillo de Chapultepec	MACG74
<i>Martirio de Cuauhtémoc</i>	s.f.	Piroxilina / madera omprimida	53 x 85	Vendido a E.U., vía Inés Amor, S.F.	AGAM
<i>Primera nota temática para el mural de Chapultepec*</i>	1956- 1958	Mixta / p adherida a tela / madera	77 x 170	s.d.	MACG74
<i>Ruinas mayas</i>	s.f.	Acuarela		s.d.	IFCG
<i>Menina</i>	s.f.	Acuarela	33 x 41.5	s.d.	IFCG
<i>Yucatán visto por los grabadores*</i>	1950	Gouache / papel	95 x 69	Exp. en Mérida, 1950	MACG74
<i>Cabeza de un preso*</i>	1962	Gouache / papel / madera	61 x 49	Dedicada por Angélica Arenal a Carmen Tejero	MACG74
<i>Cartel*</i>	1960 - 1964	Gouache / cartón	111 x 71	s.d.	MACG74
<i>Igualdad racial (croquis)</i>	1942	Crayón / papel	93 x 76	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Mural hospital de la Raza (croquis)</i>	1952	Crayón / papel	72 x 82.5	s.d.	IFCG
<i>Mural hospital de la Raza (croquis)</i>	1952	Crayón / papel	95.5 x 122	s.d.	IFCG
<i>Cuauhtémoc (croquis)*</i>	1950	Crayón / papel	121 x 184	Estudio para el mural <i>Tormento de Cuauhtémoc</i> , Palacio de Bellas Artes	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Menina</i> (dibujado en Madrid)	1920	Lápiz / papel	21 x 21	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Una mano</i> (de Sr. Siqueiros)	1920	Lápiz / papel		s.d.	IFCG
<i>Desnudo de espaldas</i>	1922	Lápiz	18.5 x 0.26	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Mujer con bozo</i>	1922	Lápiz / papel	33 x 49	s.d.	IFCG
<i>Apuntes para la preparatoria</i>	1922	Lápiz / papel	48 x 68	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Brazo</i> (de Sr. Siqueiros)	1941	Lápiz / papel	21 x 21.5	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Nota para el pedregal</i>	1946	Lápiz / papel	42 x 55.5	Exp. retrospectiva. 1911-1967	IFCG
<i>Tormento de Cuauhtémoc</i> (croquis)*	1950	Lápiz / papel	122 x 183	Estudio para el mural <i>Tormento de</i> <i>Cuauhtémoc</i> , Palacio de Bellas Artes	MACG74
<i>Los centauros</i> (croquis)*	1950	Lápiz / papel	154 x 121	Estudio para el mural <i>Patricios y patricidas</i>	MACG74
<i>Perro furioso</i>	s.f.	Lápiz / papel		s.d.	IFCG
<i>Familia</i> *	1930	Xilografía	16 x 19	Forma parte de una carpeta de grabados encargada por William Sprathing	MACG74
<i>Dos mujeres frente a la vía</i> *	1930	Xilografía	18 x 19	Forma parte de una carpeta de grabados encargada por William Sprathing	MACG74
<i>Emiliano Zapata</i> *	1930	Litografía / lápiz	55 x 43	s.d.	MACG74
<i>Autorretrato</i> * o <i>Mi autorretrato en N.Y.</i>	1936	Litografía / lápiz	58 x 40	1ª copia	MACG74
<i>Hiena sobre</i> <i>Latinoamérica</i> *	1945	Litografía	33 x 25	Estudio para el mural <i>Tormento de</i> <i>Cuauhtémoc</i> , Palacio de Bellas Artes	MACG74
<i>Cabeza</i> *	1924	Litografía	52 x 40	Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74
<i>Bañista</i> *	1930	Litografía	57 x 41	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda acostada</i> *	1930	Litografía	58 x 80	s.d.	MACG74
<i>Retrato de Moisés Sáenz</i> *	1930	Litografía	65 x 50	Prueba única de autor. Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74
<i>Dos cabezas</i> *	1956	Litografía	90 x 66	Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Niña cargando a su hermanita*</i>	1956	Litografía	99 x 66	Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74
<i>Mujer sentada*</i>	1967	Litografía	73 x 53	Con dedicatoria a Carrillo Gil y su esposa	MACG74
<i>El centauro herido*</i>	1944	Reproducción offset	78 x 60	Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74
<i>Cabeza de mujer negra*</i>	1956	Offset intervenido	65 x 48	Con dedicatoria a Carrillo Gil	MACG74
<i>Zapata</i>	1930	Copia litografía		s.d.	IFCG
<i>Tehuanas</i>	1949	Sin técnica	70 x 72.5	s.d.	IFCG
<i>Cabeza de Cuauhtémoc</i>	s.f.	Sin técnica		s.d.	IFCG
<i>Proyecto mural Revolución</i>	s.f.	Sin técnica	73.5 x 1.66	s.d.	IFCG
<i>Cartel de los 70 años</i>	s.f.	Sin técnica		s.d.	IFCG

Soriano, Juan

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Tarde de primavera</i>	1944	Óleo / madera	60 x 51.5	s.d.	IFCG
<i>Las voces No. 1</i>	1958	Óleo / tela	95 x 95	s.d.	IFCG

Suria, Tomas de

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Retrato de Don Jerónimo Antonio Gil*</i>	s.f.	Grabado	26 x 16	Carpeta de grabados del siglo XIX de la ASC	MACG74

Tamayo, Rufino

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mujer caminando</i>	1947	Óleo / tela	100 x 74.5	s.d.	CDMT
<i>Las niñas o Niños</i>	1929	Óleo / tela	79 x 99	s.d.	CDMT

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Retrato de la Sra. Carmen Carrillo Gil</i>	1951	Óleo / tela	144 x 119.5	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	CDMT
<i>Músicos cantores o Maestros cantores</i>	1949	Óleo / tela	85 x 70	s.d.	AGAM
<i>Fábrica</i>	1925	Óleo	68 x 88.5	s.d.	AGAM
<i>Ritmo obrero</i>	1935	Óleo	29.5' x 39.5'	s.d.	AGAM
<i>Pintura académica</i>	1935	Óleo	23 x 21	s.d.	AGAM
<i>Retrato de Olga</i>	1941	Óleo	121.5 x 85.5	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	AGAM
<i>Mujer temblorosa</i>	1949	Óleo	100 x 81	R.T. Exposición de sus obras recientes, 1951	AGAM
<i>La fuente</i>	1951	Óleo		Vendido a museo de Caracas	AGAM
<i>El doctor</i>	1939	Gouache	18'' x 23. ^{1/4} ''	<i>Rufino Tamayo, R. Goldwater, N.Y., 1947</i>	Libro
<i>Fumador</i>	1947	Crayón	29.5 x 21.5	s.d.	AGAM
<i>Frontón neoclásico</i>	1932	Gouache	32 x 47	s.d.	AGAM
<i>El reloj o Nube y reloj</i>	1934	Gouache	32.5 x 45.5	s.d.	AGAM
<i>Aviación</i>	1934	Gouache	32.5 x 50	s.d.	AGAM
<i>Avión en nube blanca</i>	1936	Gouache	35 x 52	s.d.	AGAM
<i>Mujer viendo las estrellas o Mujer y niño corriendo</i>	1947	Gouache	73 x 57.5	Vendido a col. mexicano	AMRT
<i>Armonía en blanco o El circo</i>	1932	Gouache / papel	32 x 48	Vendido a col. mexicano	CDMT
<i>Aviones de guerra</i>	1932	Gouache / papel	32 x 36.5	Vendido a col. mexicano	CDMT
<i>Bañista o Mujeres de Tehuantepec</i>	s.f.	Acuarela		s.d.	AGAM
<i>Homenaje a Juárez</i>	1932		66 x 74	GAM	AGAM
<i>Naturaleza muerta con sandía</i>	1948	Oleo / tela	121 x 100	<i>Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962</i>	Cat. foll.
<i>Comedor de sandías</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Comedor de sandías</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Comedor de sandías</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Comedor de sandías</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre con pájaros</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre con pájaros</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Perro aullando</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Personajes en la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Paisaje del Norte</i>	1932	Gouache		Fotografía de Carrillo Gil con su colección	AFCG
<i>Paisaje nocturno (Caballo)</i>	1934		31.8 x 37.8	Fotografía de Carrillo Gil con su colección	AFCG

Yampolski, Mariana

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Asalto al tren de Guadalajara*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Asalto al tren de Guadalajara*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La juventud de Emiliano Zapata: lección objetiva*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Viva de revolucionarios*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Viva de revolucionarios*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Zalce, Alfredo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cortadores de henequén o Henequén</i>	1944	Óleo / tela	59.9 x 50.5	s.d.	IFCG

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Carranza promotor de la Constitución*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Carranza promotor de la Constitución*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Choferes contra "camisas doradas"*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Choferes contra "camisas doradas"*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El criminal Victoriano Huerta se adueña del poder*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El criminal Victoriano Huerta se adueña del poder*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El Ipiranga*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El Ipiranga*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El traidor Saturnino Cedillo*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>El traidor Saturnino Cedillo*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Escuelas, caminos, presas*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Escuelas, caminos, presas*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La decena Trágica 9-18 de febrero de 1913*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La decena Trágica 9-18 de febrero de 1913*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La dictadura porfiriana*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La dictadura porfiriana*</i>	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La prensa y la Revolución Mexicana*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La prensa y la Revolución Mexicana*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La Revolución y los estrategias*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La Revolución y los estrategias*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La soldadera*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>La soldadera*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>"Mátalos en caliente", 25 de junio de 1879*</i>	1949	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>"Mátalos en caliente", 25 de junio de 1879*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>¡Quitemos la venda! (campana de alfabetización)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>¡Quitemos la venda! (campana de alfabetización)*</i>	1947	Grabado / linóleo	40 x 27	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Trabajos forzados en el Valle Nacional 1890-1900*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Trabajos forzados en el Valle Nacional 1890-1900*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Una manifestación antirreeleccionista es disuelta*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Una manifestación antirreeleccionista es disuelta*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta clausura las cámaras*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Victoriano Huerta clausura las cámaras*</i>	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Zalce, Alfredo y Méndez, Leopoldo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>México, en la guerra: los braceros se van a Estados Unidos*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>México, en la guerra: los braceros se van a Estados Unidos*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Plutarco Elías Calles es deportado*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
<i>Plutarco Elías Calles es deportado*</i>	1947	Grabado / linóleo	27 x 40	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74

Catálogo de obras de artistas internacionales**Arp, Jean**

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	54 x 39	Carpeta de 14 maestros del arte (firmado)	MACG74
Sin título	s.f.	Aguafuerte		s.d.	AGAM
<i>Formas</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Arp-Tauber, Sophie

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	44 x 33	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Balla, Giacomo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	31 x 47	Carpeta de 14 maestros del arte	MACG74

Bodmer, Karl

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Toro</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Bonnard, Pierre

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Retrato de...</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Braque, Georges

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Estudio de desnudo</i>	1908	Aguafuerte	28 x 19.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La teogonía de Hesíodo</i>	1932	Aguafuerte		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Jarra con perfil</i>	1949	Aguafuerte	55 x 40	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro I</i>	1950	Aguafuerte	13 x 19	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro II</i>	1950	Aguafuerte	16 x 20	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro III</i>	1950	Aguafuerte	14 x 17.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Vase</i>	1950	Aguafuerte	28.5 x 13	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cabeza I</i>	1950	Aguafuerte	15 x 17.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cabeza grande</i>	1950	Aguafuerte	36.5 x 30	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cabeza griega</i>	1951	Aguafuerte	18 x 22.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Florero</i>	s.f.	Aguafuerte	47.5 x 29	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>El nido verde</i>	1938	Aguafuerte en color	23 x 31.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cabeza verde</i>	1950	Aguafuerte en color	33 x 21	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>El aquarium</i>	1954	Aguafuerte en color	25 x 32	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro multicolor</i>	1956	Aguafuerte en color	49.5 x 26	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Pichón negro</i>	1956	Aguafuerte en color	41.5 x 51	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Tetera con uvas</i>	s.f.	Aguafuerte en color	34 x 60	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Los pescados</i>	s.f.	Aguafuerte en color	34.5 x 45	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Carnets intimes</i>	1955	Ilustraciones		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
Ilustraciones para Braque	1958	Ilustraciones		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta con ostras</i>	1949	Grabado madera, en color	26 x 32	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Bouquet verde</i>	1951	Grabado en color	24 x 14.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Litografía cubista</i>	1943	Litografía	13 x 16	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
Ilustran la <i>Lettera amorosa</i>	1963	Litografía		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
Ilustran <i>Derrière le miroir</i>	1962- 1963	Litografía		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
Variación de la litografía de <i>Souspente</i>	1945	Litografía en ocho colores	25 x 22	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Poesie de mots inconnues</i>	1949	Litografía en blanco y negro	17.5 x 14.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Vanitas</i>	1940	Litografía en color	20 x 25	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Racimo de uvas</i>	1942	Litografía en color	20 x 25	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Helios III</i>	1946	Litografía en color	36 x 30	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Helios VI</i>	1948	Litografía en color	36 x 30	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Litografía en color	1949	Litografía en color	38 x 28	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Torero</i>	1952	Litografía en color	50.5 x 33	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>El pájaro y su nido</i>	1956	Litografía en color	34 x 51	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro gris</i>	1958	Litografía en color	37.5 x 123	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro azul</i>	1958	Litografía en color	37.5 x 123	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Arado</i>	1960	Litografía en color	30.5 x 48.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Los campos</i>	1961	Litografía en color	28 x 45	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Marina</i>	1961	Litografía en color	27 x 35	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Jarra y frutas</i>	s.f.	Litografía en color	35 x 46	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Tetera con limones</i>	s.f.	Litografía en color	50 x 65	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cesta de frutas</i>	s.f.	Litografía en color	38 x 56	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro volando</i>	s.f.	Litografía en color	38 x 55.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro en vuelo</i>	s.f.	Litografía en color	27.5 x 20	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Vaso y jarra</i>	s.f.	Litografía en color	37 x 26.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Frutero</i>	s.f.	Litografía en color	37 x 28	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La guitarra</i>	1919	Reproducción	51 x 63.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Naturaleza muerta</i>	1926	Reproducción	45.5 x 57.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta con uvas</i>	1927	Reproducción	52 x 73	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La pipa de barro</i>	1931	Reproducción facsimilar	27 x 34.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta con pescado</i>	1942	Reproducción aeply	44 x 59	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta con flores</i>	1946	Reproducción heliograbado	88 x 109	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Proyecto para vitral de la iglesia de Verengeville</i>	1954	Reproducción	96.4 x 43	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Pájaro multicolor II</i>	1956	Reproducción	34 x 51.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta con melón y pipa</i>	s.f.	Reproducción	49 x 69	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta</i>	s.f.	Reproducción	38 x 53.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Serie Espaces au vent d'artes, París</i>	1957			<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Tarjeta de felicitación</i>	1958		11 x 13.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Ilustración para la libertad de los mares</i>	1960		38 x 27.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cuádriga</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Naturaleza muerta</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Naturaleza muerta</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Braque Graveur</i>	1953	Cartel	76 x 51	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>G. Braque</i>	1956	Cartel	65 x 52	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque</i>	1958	Cartel	74 x 51	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La silla</i>	1961	Cartel	38 x 28	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La liberté des mers</i>	1960-1961	Cartel	63 x 43	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Theogonie G. Braque</i>	s.f.	Cartel	73 x 40	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Exposition G. Braque</i>	s.f.	Cartel	73 x 52.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque</i>	s.f.	Cartel	71.5 x 47.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Galerie Maeght</i>	s.f.	Cartel	61 x 48	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Les fâcheux</i>	1924	Libro	38 x 53.5	<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Braque par Carl Einstein</i>	1934	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Souspente</i>	1945	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Braque</i>	1945	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Braque le patron</i>	1947	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Le vent des épinés</i>	1947	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Cahier de Georges Braque</i>	1948	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Le soleil des eaux</i>	1949	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Une aventure méthodique</i>	1950	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Milarepa</i>	1950	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Braque Graveur</i>	1953	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>La Théogonie d'Hésiode</i>	1955	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Verve</i>	1955	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Août</i>	1958	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque Grands Livres Illustrés</i>	1958	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque le solitaire</i>	1959	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>Le tir a l'arc</i>	1960	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque</i>	1960	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.
<i>G. Braque Nouvelles sculptures et plaques gravées</i>	s.f.	Libro		<i>Obra gráfica de Georges Braque, 1963</i>	Cat. foll.

Buffet, Bernard

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Autorretrato</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Campigli, Massimo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Tejedora</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Chagall, Marc

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Amantes de la noche</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Chun-Lin

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Caballos</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Clave, Antoni

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Santa familia</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Tauromaquia</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Derain, André

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mujer</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Delaunay, Sonia

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	48 x 36	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74
Sin título*	s.f.	Serigrafía	51 x 34	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Doesburg, Nelly y Theo van

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	39 x 33	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Dufy, Raoul

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Músicos mexicanos</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Odalisca</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Erni, Hans

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Caballos (sepia)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Caballos (blanco y azul)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Aves</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Friedlander, Johnny

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Amor aviario*</i>	s.f.	Aguafuerte en color	35 x 29	Firmado	MACG74
<i>Gatos*</i>	s.f.	Aguafuerte en color	61 x 42	Firmado	MACG74
<i>Paisaje*</i>	s.f.	Aguafuerte en color	35 x 46	Firmado	MACG74
<i>(Pez, sol, pájaro) Diálogo oceánico*</i>	s.f.	Aguafuerte en color	30 x 34	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Aguafuerte en color	55 x 38	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Aguafuerte en color	51 x 49	Firmado	MACG74
<i>Pez*</i>	s.f.	Aguafuerte y aguatinta en color	52 x 38	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Sueño del equilibrio*</i>	s.f.	Aguafuerte y aguatinta en color	21 x 41	Firmado	MACG74
<i>Dibujo del aire*</i>	s.f.	Aguafuerte, aguatinta y barniz suave en color	49 x 35	Firmado	MACG74
<i>Vibración nocturna*</i>	s.f.	Aguafuerte, aguatinta y barniz suave en color	54 x 41	Firmado	MACG74
<i>Ave de paraíso*</i>	s.f.	Aguafuerte en color	50 x 32	Firmado	MACG74
<i>Sin título*</i>	s.f.	Aguatinta en color	43 x 54	Firmado	MACG74
<i>Veleta mágica II*</i>	s.f.	Aguatinta en color	50 x 30	Firmado	MACG74
<i>Caballos*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave	46 x 39	Firmado	MACG74
<i>Caballos decapitados*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	61 x 48	Firmado	MACG74
<i>Efluvio primaveral*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	46 x 35	Firmado	MACG74
<i>Gato*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	51 x 44	Firmado	MACG74
<i>Montaña mágica o paisaje*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	48 x 37	Firmado	MACG74
<i>Recuerdo de infancia I*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	53 x 42	Firmado	MACG74
<i>Recuerdo de infancia II*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	56 x 44	Firmado	MACG74
<i>Recuerdo de infancia III*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	50 x 38	Firmado	MACG74
<i>Sueño del equilibrio*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	52 x 28	Firmado	MACG74
<i>Sueño roto*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	50 x 39	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Veleta mágica I*</i>	s.f.	Aguatinta y barniz suave en color	60 x 41	Firmado	MACG74
<i>Peces</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Gleizes, Albert

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1945	Serigrafía	46 x 34	Carpeta de 14 maestros del arte. Firmado	MACG74

Goya, Francisco

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
18 grabados (del libro <i>Los Proverbios</i> , 1864)				Exposición homenaje <i>Año de Rembrandt</i> 1956	Cat. foll.
2 grabados con motivos de toros				Exposición homenaje <i>Año de Rembrandt</i> 1956	Cat. foll.
50 dibujos (de un libro editado en 1927)				Exposición homenaje <i>Año de Rembrandt</i> 1956	Cat. foll.

Hayter Stanley, William

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1952	Buril, aguatinta y barniz suave	41 x 33	Firmado	MACG74
<i>Combate*</i>	1953	Buril, aguatinta y barniz suave en color	31 x 20	Firmado	MACG74
<i>Danae*</i>	1954	Buril, aguatinta y barniz suave en color	42 x 30	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1954	Buril, aguatinta y barniz suave en color	41 x 30	Firmado	MACG74
<i>La noyée*</i>	1955	Buril, aguatinta y barniz suave en color	37 x 48	Firmado	MACG74
<i>La noyée*</i>	1955	Buril, aguatinta y barniz suave en color	36 x 47	Firmado	MACG74

Hecht, Josef

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Palomas</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Herbin, Auguste

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1953	Serigrafía	49 x 33	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Kandinsky, Vassilly

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título	s.f.	Litografía en color		s.d.	AGAM
Sin título*	1912	Reproducción	51 x 52	s.d.	MACG75
Sin título*	1913	Reproducción	41 x 44	s.d.	MACG74
Sin título*	1919	Reproducción	36 x 46	s.d.	MACG74
Sin título*	1920	Reproducción	39 x 28	s.d.	MACG74
Sin título*	1922	Reproducción	38 x 35	s.d.	MACG74
Sin título*	1923	Reproducción	36 x 38	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1923	Reproducción	38 x 28	s.d.	MACG74
Sin título*	1924	Reproducción	32 x 20	s.d.	MACG74
Sin título*	1924	Reproducción	50 x 34	s.d.	MACG74
Sin título*	1924	Reproducción	51 x 35	s.d.	MACG74
Sin título*	1924	Reproducción	62 x 43	s.d.	MACG74
Sin título*	1924	Reproducción	36 x 28	s.d.	MACG74
Sin título*	1925	Reproducción	37 x 55	s.d.	MACG74
Sin título*	1925	Reproducción	38 x 31	s.d.	MACG74
Sin título*	1925	Reproducción	41 x 31	s.d.	MACG74
Sin título*	1925	Reproducción	43 x 38	s.d.	MACG74
<i>Gris</i> *	1931	Reproducción	64 x 49	s.d.	MACG74
Sin título*	1931	Reproducción	38 x 28	s.d.	MACG74
Sin título*	1934	Reproducción	54 x 33	s.d.	MACG74
Sin título*	1938	Reproducción	36 x 46	s.d.	MACG74
Sin título*	1939	Reproducción	31 x 50	s.d.	MACG74
Sin título*	1940	Reproducción	39 x 24	s.d.	MACG74
Sin título*	1940	Reproducción	31 x 28	s.d.	MACG74
Sin título*	1940	Reproducción	35 x 21	s.d.	MACG74
Galerie Maeght Paris Bauhaus de Dessau*	s.f.	Reproducción	72 x 45	s.d.	MACG74
Galerie Maeght Paris Oeuvres inconnues	s.f.	Reproducción	70 x 52	s.d.	MACG74
Musée National d'Art Moderne*	s.f.	Reproducción	72 x 51	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	31 x 23	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	37 x 29	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	38 x 56	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	43 x 32	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	59 x 48	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	40 x 51	s.d.	MACG74

Kestenbaum, Lothar

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Torso</i>	1956	Madera	130	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Torso de Guerrero</i>	1956	Madera	150	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Cabra</i>	1956	Terracota	25 x 40	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>El momento de la verdad</i>	1956	Terracota	22 x 25	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Toro</i>	1957	Fierro con cemento	60	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Pájaro extraño</i>	1957	Terracota	30	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Piedad</i>	1957	Terracota	26	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Mujer en la playa</i>	1957	Terracota	20	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>La pelea</i>	1957	Terracota	25	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Gato</i>	1958	Terracota	32	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Mujer avergonzada</i>	1958	Terracota	20	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Mujer peinándose</i>	1958	Terracota	28	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Herido</i>	1959	Terracota	40	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.
<i>Perro con hueso</i>	1959	Terracota	40	Exp. <i>Esculturas de L.K.</i> , Palacio de Bellas Artes, 1967	Cat. foll.

Klee, Paul

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mujer con jarra, botellón y flores*</i>	1910	Reproducción	23 x 18	s.d.	MACG74
<i>Hammamet con la mezquita*</i>	1914	Reproducción	23 x 21	s.d.	MACG74
<i>Jardín*</i>	1914	Reproducción	18 x 22	s.d.	MACG74
<i>Pirámide en azul*</i>	1915	Reproducción	15 x 22	s.d.	MACG74
<i>Cacodemonico*</i>	1916	Reproducción	20 x 24	s.d.	MACG74
<i>La columna*</i>	1916	Reproducción	20 x 16	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	1917	Reproducción	18 x 11	s.d.	MACG74
<i>Sin título*</i>	1917	Reproducción	24 x 17	s.d.	MACG74
<i>Paisaje (arco con ojo)*</i>	1918	Reproducción	15 x 22	s.d.	MACG74
<i>Dos casas campestres*</i>	1918	Reproducción	30 x 26	s.d.	MACG74
<i>Los irregulares*</i>	1919	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Plano de un grupo de máquinas*</i>	1920	Reproducción	25 x 33	s.d.	MACG74
<i>Hombre bajo el peral*</i>	1921	Reproducción	37 x 25	s.d.	MACG74
<i>Viaje invernal*</i>	1921	Reproducción	38 x 27	s.d.	MACG74
<i>Análisis de diversos...*</i>	1922	Reproducción	32 x 25	s.d.	MACG74
<i>Mensajero de otoño*</i>	1922	Reproducción	18 x 22	s.d.	MACG74
<i>Tres casas*</i>	1922	Reproducción	22 x 32	s.d.	MACG74
<i>Lomolann*</i>	1923	Reproducción	25 x 17	s.d.	MACG74
<i>Porcelana china*</i>	1923	Reproducción	17 x 21	s.d.	MACG74
<i>Escenografía*</i>	1924	Reproducción	24 x 30	s.d.	MACG74
<i>Festival oriental*</i>	1924	Reproducción	40 x 77	s.d.	MACG74
<i>Jardín con pájaro*</i>	1924	Reproducción	16 x 22	s.d.	MACG74
<i>Caracol*</i>	1924	Reproducción	15 x 22	s.d.	MACG74
<i>Jardín*</i>	1924	Reproducción	13 x 18	s.d.	MACG74
<i>Jardín de Orfeo*</i>	1925	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Pájaro pep*</i>	1925	Reproducción	18 x 22	s.d.	MACG74
<i>La bestia*</i>	1925	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Cristo*</i>	1926	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1926	Reproducción	24 x 19	s.d.	MACG74
<i>Cheerful ghost*</i>	1927	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Partie aus G.*</i>	1927	Reproducción	22 x 16	s.d.	MACG74
<i>Ciudad*</i>	1927	Reproducción	17 x 24	s.d.	MACG74
<i>Viaje invernal*</i>	1927	Reproducción	17 x 21	s.d.	MACG74
<i>Barcos en un canal*</i>	1928	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Perspectiva fantasmagórica*</i>	1929	Reproducción	25 x 31	s.d.	MACG74
<i>Kojen*</i>	1930	Reproducción	18 x 23	s.d.	MACG74
<i>Seis especies*</i>	1930	Reproducción	15 x 22	s.d.	MACG74
<i>Sordera de un poeta*</i>	1933	Reproducción	38 x 30	s.d.	MACG74
<i>Kult*</i>	1934	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Primera y segunda figura*</i>	1934	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Figura en jardín*</i>	1937	Reproducción	19 x 16	s.d.	MACG74
<i>Pájaro azul*</i>	1939	Reproducción	26 x 41	s.d.	MACG74
<i>Grupo de siete*</i>	1939	Reproducción	39 x 30	s.d.	MACG74
<i>Cuando yo estaba montando en burro*</i>	1949	Reproducción	38 x 30	s.d.	MACG74
Cartel Expo-galería Berggruen París*	1955	Reproducción	76 x 51	s.d.	MACG74
Cartel Expo-Kunsthalle Baden-Baden*	1962	Reproducción	42 x 59	s.d.	MACG74
<i>Actriz*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Amor*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Ángel*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Ángel vigilante*</i>	s.f.	Reproducción	31 x 21	s.d.	MACG74
<i>Barcos*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Bride*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Cabeza*</i>	s.f.	Reproducción	71 x 61	s.d.	MACG74
<i>Castillo*</i>	s.f.	Reproducción	54 x 84	s.d.	MACG74
<i>Castillo*</i>	s.f.	Reproducción	41 x 53	s.d.	MACG74
<i>Ciudad*</i>	s.f.	Reproducción	22 x 13	s.d.	MACG74
<i>Ciudad*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Ciudad*</i>	s.f.	Reproducción	42 x 53	s.d.	MACG74
<i>Claros*</i>	s.f.	Reproducción	15 x 22	s.d.	MACG74
<i>Composición*</i>	s.f.	Reproducción	89 x 64	s.d.	MACG74
<i>Con el huevo*</i>	s.f.	Reproducción	22 x 14	s.d.	MACG74
<i>Escena de la ópera cómica (El marinero)*</i>	s.f.	Reproducción	24 x 32	s.d.	MACG74
<i>Figuras*</i>	s.f.	Reproducción	61 x 32	s.d.	MACG74
<i>Flor*</i>	s.f.	Reproducción	22 x 12	s.d.	MACG74
<i>Flora sobre la roca*</i>	s.f.	Reproducción	28 x 22	s.d.	MACG74
<i>Formas*</i>	s.f.	Reproducción	18 x 20	s.d.	MACG74
<i>Juego amable*</i>	s.f.	Reproducción	23 x 26	s.d.	MACG74
<i>Lluvia*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Lucha armoniosa*</i>	s.f.	Reproducción	20 x 31	s.d.	MACG74
<i>Lugar milagroso o 112*</i>	s.f.	Reproducción	25 x 34	s.d.	MACG74
<i>Mensaje cifrado*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 39	s.d.	MACG74
<i>Mujer*</i>	s.f.	Reproducción	76 x 46	s.d.	MACG74
<i>Muñeca de teatro*</i>	s.f.	Reproducción	33 x 24	s.d.	MACG74
<i>Naturaleza muerta del 20 de febrero*</i>	s.f.	Reproducción	20 x 30	s.d.	MACG74
<i>Orientación*</i>	s.f.	Reproducción	25 x 25	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	s.f.	Reproducción	26 x 32	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	s.f.	Reproducción	37 x 34	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	s.f.	Reproducción	28 x 39	s.d.	MACG74
<i>Paisaje con columnas negras*</i>	s.f.	Reproducción	49 x 38	s.d.	MACG74
<i>Paisaje nocturno*</i>	s.f.	Reproducción	21 x 63	s.d.	MACG74
<i>Paisaje urbano*</i>	s.f.	Reproducción	33 x 24	s.d.	MACG74
<i>Pareja*</i>	s.f.	Reproducción	51 x 41	s.d.	MACG74
<i>Peces*</i>	s.f.	Reproducción	37 x 66	s.d.	MACG74
<i>Peces*</i>	s.f.	Reproducción	39 x 27	s.d.	MACG74
<i>Por la ventana*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 38	s.d.	MACG74
<i>Portada del álbum*</i>	s.f.	Reproducción	51 x 40	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Proyecto*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 20	s.d.	MACG74
<i>Retrato de un joven*</i>	s.f.	Reproducción	45 x 28	s.d.	MACG74
<i>Ritmos*</i>	s.f.	Reproducción	29 x 21	s.d.	MACG74
<i>Serpiente*</i>	s.f.	Reproducción	22 x 30	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	14 x 24	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	28 x 40	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	18 x 24	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	25 x 16	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	24 x 18	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	19 x 23	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	18 x 19	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	19 x 18	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	26 x 17	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	19 x 24	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	30 x 22	s.d.	MACG74
<i>Sol*</i>	s.f.	Reproducción	17 x 22	s.d.	MACG74
<i>Stilleben*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 24	s.d.	MACG74
<i>Suburbia de Beride*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Temperamentos*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 29	s.d.	MACG74
<i>Velador celeste*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 21	s.d.	MACG74
<i>Ventrilocuo*</i>	s.f.	Reproducción	40 x 28	s.d.	MACG74
<i>Yellow donkey (burro amarillo)*</i>	s.f.	Reproducción	53 x 66	s.d.	MACG74
Sin título*	s.f.	Serigrafía	36 x 53	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Kokochka, Oskar

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>La zorra y las uvas</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Kupa, Franz

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	35 x 32	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	AGAM

Léger, Fernando

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	46 x 32	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74
<i>Naturaleza muerta</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Lurçat, Jean

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Hojas</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Magnelli, Alberto

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	43 x 32	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	

Marini, Marino

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Caballero y caballo</i> (verde y negro)	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Jinete</i> (negro y rojo)	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Caballo</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Matisse, Henri

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cabeza</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Odalisca (color)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Odalisca (negro)</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Miró, Joan

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
19685	s.f.			s.d.	AGAM
17591	s.f.			s.d.	AGAM

Picabia, Francis

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	52 x 36	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Picasso, Pablo

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Los pobres</i>	1905	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Hombre y mujer</i>	1927	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Escultor y su modelo*</i>	1930	Grabado aguafuerte	22 x 27	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Toro y caballo</i>	1931	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Serie Metamorfosis de Ovidio</i>	1931	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La obra maestra desconocida, de Balzac</i>	1931	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Minotauro moribundo</i>	1933	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Suite Vollard</i>	1934	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Sátiro y durmiente</i>	1936	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Sin título	s.f.	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La madre selva</i>	s.f.	Aguafuerte		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Tres mujeres o Tres estudios*</i>	1950	Buril	27 x 40	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Hombre desnudo sentado*</i>	s.f.	Buril	33 x 26	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda poniéndose un zapato*</i>	s.f.	Buril	32 x 26	s.d.	MACG74
<i>El gran búho*</i>	s.f.	Buril		s.d.	MACG74
<i>Paloma de la paz</i>	1952	Cromo- litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Pequeño fauno</i>	1956	Cromo- litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Naturaleza muerta</i>		Cromo- litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Los luchadores</i>	1921	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>El pintor y su modelo</i>	1930	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La pulga*</i>	1942	Litografía	38 x 28	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Durmiente y mujer sentada</i>	1942	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Historia natural</i> , de Buffon	1942	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Las dos tortolitas*</i>	1946	Litografía	55 x 66	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Las dos tórtolas, I</i>	1946	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Las dos tórtolas, II</i>	1946	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Serie Mujeres y faunos*</i>	1947	Litografía	40 x 49	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos*</i>	1947	Litografía	48 x 65	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos IV*</i>	1947	Litografía	40 x 49	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos VIII*</i>	1947	Litografía	40 x 49	s.d.	MACG74
<i>Centauro y bacante con fauno</i>	1947	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Pichón y sus pequeños</i>	1947	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>El gran palomo</i>	1947	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Inés y su hijo</i>	1947	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>David y Betsabé</i>	1947	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Centauro danzante*</i>	1948	Litografía	66 x 50	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Composición</i>	1948	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Fauno músico, n° 4</i>	1948	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>El centauro danzante</i>	1948	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Corrida "el picador" *</i>	1949	Litografía	57 x 76	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>La paloma</i>	1949	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Pasta del tomo I de Picasso litógrafo</i>	1949	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La pequeña paloma</i>	1949	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Las banderillas</i>	1949	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La gran corrida*</i>	1949	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Juventud*</i>	1950	Litografía	50 x 65	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Paloma y Claude</i>	1950	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La juventud</i>	1950	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La paloma en vuelo</i>	1950	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Flores en un vaso</i>	1950	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Paloma volando al arcoiris*</i>	1952	Litografía	51 x 65	s.d.	MACG74
<i>Bacanal</i>	1957	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Payasos</i>	1958	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Cabeza de payaso*</i>	1964	Litografía	74 x 55	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Serie Mujeres y faunos*</i>	s.f.	Litografía	41 x 50	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos II*</i>	s.f.	Litografía	41 x 50	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos IV*</i>	s.f.	Litografía	41 x 50	s.d.	MACG74
<i>Serie La guerra y la paz*</i>	s.f.	Litografía	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Con las manos apretadas*</i>	s.f.	Litografía	51 x 66	s.d.	MACG74
<i>Corrida de toros*</i>	s.f.	Litografía	56 x 77	s.d.	MACG74
<i>El asno*</i>	s.f.	Litografía	33 x 26	s.d.	MACG74
<i>El torero y la corrida*</i>	s.f.	Litografía	50 x 66	s.d.	MACG74
<i>Buffon y dos desnudos</i>	s.f.	Litografía		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Pequeño fauno</i>	1956	Litografía en colores		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Joven desnuda sentada*</i>	1961	Grabado mezzotinta y buril	33 x 26	s.d.	MACG74
<i>Retrato de Vollard, II</i>	1937	Procedimiento al azúcar		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>En el circo</i>	1905	Punta seca		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Pareja</i>	1936	Punta seca		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Desnudo de pie</i>	s.f.	Punta seca		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Venus y el amor</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Tauromaquia</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Fauno joven</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Libélula (Histoire naturelle, Buffon)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Araña (Histoire naturelle, Buffon)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Toro (Histoire naturelle, Buffon)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Langosta (Histoire naturelle, Buffon)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Metamorphose d'Ovide</i>	s.f.	Planchas rayadas		s.d.	AGA;M
<i>Metamorphose d'Ovide</i>	s.f.	Planchas rayadas		s.d.	AGA;M
<i>Metamorphose d'Ovide</i>	s.f.	Planchas rayadas		s.d.	AGA;M

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Metamorphose d'Ovide</i>	s.f.	Planchas rayadas		s.d.	AGA;M
<i>Le Chef d'oeuvre inconnue</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Le Chef d'oeuvre inconnue</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Le Chef d'oeuvre inconnue</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Le Chef d'oeuvre inconnue</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Hombre y mujer*</i>	1927	Grabado punta seca	22 x 29	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Pareja en azul*</i>	1903	Reproducción	60 x 45	s.d.	MACG74
<i>Maternidad*</i>	1905	Reproducción	73 x 56	s.d.	MACG74
<i>The lovers*</i>	1922	Reproducción	72 x 56	s.d.	MACG74
<i>Pareja*</i>	1936	Reproducción	50 x 65	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Desnudo femenino*</i>	1940	Reproducción	41 x 30	s.d.	MACG74
<i>Dora Mar*</i>	1943	Reproducción	37 x 56	s.d.	MACG74
<i>Virgen*</i>	1949	Reproducción	65 x 50	s.d.	MACG74
<i>Paloma*</i>	1949	Reproducción	51 x 66	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>La paloma en vuelo*</i>	1950	Reproducción	60 x 80	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Don Quijote y Sancho Panza*</i>	1955	Reproducción	64 x 50	s.d.	MACG74
<i>Rama tallo negro*</i>	1956	Reproducción	49 x 40	s.d.	MACG74
<i>Interior de la plaza*</i>	1957	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Interior de la plaza*</i>	1957	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Portada 1946*</i>	1957	Reproducción	50 x 66	s.d.	MACG74
<i>Amazona*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Amazona*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Amazona*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Amazona*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Amazona, caballos*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Amazonas*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Amazonas*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74
<i>Amazonas*</i>	1959	Reproducción	27 x 37	s.d.	MACG74

Titulo	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Amazonas*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Amazonas*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Arrastrando el toro*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Arrastrando el toro*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Banderillas*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Cabezas*</i>	1959	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Cabezas*</i>	1959	Reproducción	51 x 65	s.d.	MACG74
<i>Capotazo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Capotazo, banderillas*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Cristo, rostro*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Crucifijo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Crucifijo, toro caballo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Crucifijo, toro caballo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Cuadrillo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Mujer con silla*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Puyazo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Puyazo*</i>	1959	Reproducción	31 x 27	s.d.	MACG74
<i>Puyazo*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Puyazo*</i>	1959	Reproducción	32 x 27	s.d.	MACG74
<i>Puyazo*</i>	1959	Reproducción	33 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador y torero*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador y torero*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Picador y torero*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Virgen*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Amantes*</i>	s.f.	Reproducción	41 x 30	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Cabeza de hombre con bigotes*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 41	s.d.	MACG74
<i>Cabeza de sátiro*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Centauro, mujer, músico*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Centauro, mujer, músico*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>El abrazo*</i>	s.f.	Reproducción	52 x 55	s.d.	MACG74
<i>Florero y frutero*</i>	s.f.	Reproducción	46 x 61	s.d.	MACG74
<i>Hombre y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	46 x 59	s.d.	MACG74
<i>Mujer y sátiro*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Mujer y sátiro*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y centauro*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y centauro*</i>	s.f.	Reproducción	51 x 62	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y centauro*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Músico, mujer y cabra*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 65	s.d.	MACG74
<i>Naturaleza muerta*</i>	s.f.	Reproducción	41 x 48	s.d.	MACG74
<i>Naturaleza muerta y guitarra*</i>	s.f.	Reproducción	54 x 65	s.d.	MACG74
<i>Pareja con fondo negro*</i>	s.f.	Reproducción	66 x 51	s.d.	MACG74
<i>Pasta de libro (Toros y toreros)*</i>	s.f.	Reproducción	38 x 58	s.d.	MACG74
<i>Pasta del libro (cara interna escudo de París)*</i>	s.f.	Reproducción	38 x 59	s.d.	MACG74
<i>Serie Mujeres y faunos*</i>	s.f.	Reproducción	50 x 40	s.d.	MACG74
<i>Soles*</i>	s.f.	Reproducción	51 x 66	s.d.	MACG74
<i>Texto*</i>	s.f.	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Exposición Maison de la pensée Française*</i>	1952	Cartel	76 x 58	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Exposición Galerie Louise Levis, París*</i>	1953	Cartel	66 x 47	<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	MACG74
<i>Exposición Museo de Arte Moderno París*</i>	1953	Cartel	74 x 51	s.d.	MACG74
<i>Exposición Suite de 180 dessins*</i>	1954	Cartel	61 x 40	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Exposición <i>Toros en Vallauris*</i>	1954	Cartel	76 x 59	s.d.	MACG74
Exposición <i>Toros en Vallauris*</i>	1955	Cartel	76 x 58	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería Beyeler, Maîtres d'art moderne*</i>	1955	Cartel	74 x 50	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería 65, Cannes*</i>	1956	Cartel	69 x 49	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería 65, Cannes*</i>	1957	Cartel	58 x 45	s.d.	MACG74
Exposición <i>Toros en Vallauris*</i>	1957	Cartel	77 x 59	s.d.	MACG74
Exposición <i>Toros en Vallauris*</i>	1958	Cartel	76 x 58	s.d.	MACG74
Exposición <i>Flores manos*</i>	1958	Cartel	61 x 50	s.d.	MACG74
Exposición <i>Maison de la pensée Française, céramiques*</i>	1958	Cartel	65 x 48	s.d.	MACG74
Exposición <i>Maison de la pensée*</i>	1959	Cartel	66 x 49	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galerie Louise Levis*</i>	1959	Cartel	66 x 48	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galerie Louise Levis dessins*</i>	1960	Cartel	66 x 50	s.d.	MACG74
Exposición <i>Museo de Ulm*</i>	1961	Cartel	79 x 61	s.d.	MACG74
Exposición <i>Biblioteca Nacional*</i>	s.f.	Cartel	57 x 45	s.d.	MACG74
Exposición <i>Cerámica y flores, perfumes Vallauris*</i>	s.f.	Cartel	60 x 40	s.d.	MACG74
Exposición <i>Cerámica, flores y perfumes*</i>	s.f.	Cartel	61 x 40	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería Beyeler*</i>	s.f.	Cartel	78 x 56	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería Beyeler*</i>	s.f.	Cartel	70 x 46	s.d.	MACG74
Exposición <i>Galería Louise Levis, París*</i>	s.f.	Cartel	73 x 54	s.d.	MACG74
<i>Pierrot*</i>	s.f.	Serigrafía	52 x 34	s.d.	MACG74
<i>Toro torero en el aire*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Toro torero en el aire*</i>	1959	Reproducción	37 x 27	s.d.	MACG74
<i>Toros*</i>	1959	Reproducción	31 x 27	s.d.	MACG74
<i>La amazona*</i>	1960	Reproducción	55 x 69	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Exposición UNAM. México <i>Picasso*</i>	1961	Reproducción	70 x 48	s.d.	MACG74
<i>Tres desnudos de pie</i>				<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Le cubisme</i>	1907-1914	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso, Oeuvres récentes, París</i>	1953	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros</i>	1954	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros</i>	1955	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros</i>	1957	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros</i>	1958	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Maîtres d'art moderne</i>	1955	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Peintures</i>	1955-1956	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Galerie 65, Cannes	1956	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Galerie 65, Cannes	1957	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso</i>	1958	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Maison de la pensée Française</i>	1958	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Maison de la pensée Française</i>	1958	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Affiches originales, París</i>	1959	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Les menines</i>	1959	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Galerie Louise Levis</i>	1950-1960	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso, Nice</i>	1960	Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Exposición <i>Poteries</i>		Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Exposición <i>Poteries</i>		Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Exposición <i>Poteries</i>		Cartel		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Picasso litógrafo</i>	1919- 1947	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La obra maestra desconocida</i>	1931	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La obra maestra desconocida</i>	1931	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Ocho dibujos de la serie de 180 dibujos para Verne	1933- 1934	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Lysistrata de Aristófanes</i>	1934	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso. Sueño y mentira de Franco</i>	1937	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Carnet de dibujos de Picasso	1940	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Poemas diversos del libro abierto	1941	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La madreselva</i>	1943	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Gracia y movimiento</i>	1943	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Picasso, 15 dibujos	1946	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>5 sonetos de Petrarca</i>	1947	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Dos cuentos</i>	1947	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
20 poemas de Góngora	1948	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso litógrafo</i>	1947- 1949	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>De mémoire d'homme</i>	1950	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La maigre</i>	1952	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Les Cavaliers d'ombre</i>	1954	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>La guerra y la paz</i>	1954	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Picasso. Carnet de la Californie	1955	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
Picasso 20. "Pochoirs" originales	1955	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso. Mujeres y faunos</i>	1956	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Crónica de los tiempos heroicos</i>	1956	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso litógrafo</i>	1949-1956	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
40 dibujos de Picasso al margen de Buffon	1957	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Mis dibujos de Antibes</i>	1958	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Carnet catalán</i>	1958	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Picasso. Las meninas y la vida</i>	1958	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros</i>	1960	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
<i>Toros y toreros</i>	1961	Libros		<i>Homenaje a los 80 años de Picasso</i>	Cat. foll.
14 dibujos originales grabados sobre cobre	s.f.	Libros			

Pignon, Edouard

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El olivar</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Rembrandt

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Autorretrato</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>Jan Lutman el viejo</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>El triunfo de Mardoqueo</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>Paisaje</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>Retrato de un personaje</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>Aparición de un ángel a los pastores</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>El retorno del hijo pródigo</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
<i>Autorretrato</i>	s.f.	Grabado		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
21 grabados	s.f.	Aguafuerte		<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
2 grabados de Schmidt (discipulo de Rembrandt)	s.f.			<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.
108 reproducciones (realizadas entre 1888 y 1890)				<i>Exposición homenaje Año de Rembrandt</i>	Cat. foll.

Rodin, Auguste

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título (<i>Dos mujeres desnudas sentadas</i>)*	s.f.	Acuarela / papel	20 x 18	Firmado	MACG74
Sin título (<i>Bailarina desnuda</i>)*	s.f.	Acuarela / papel	26 x 21	Firmado	MACG74
<i>Mujer negra</i> *	1908	Reproducción	35 x 23	s.d.	MACG74
<i>Acaríciame, querida</i> *	s.f.	Reproducción	30 x 11	s.d.	MACG74
<i>Bailarina</i> *	s.f.	Reproducción	28 x 18	s.d.	MACG74
<i>Con sus gestos lentos y graciosos</i> *	s.f.	Reproducción	30 x 21	s.d.	MACG74
<i>Conviene privarte de la comida</i> *	s.f.	Reproducción	17 x 31	s.d.	MACG74
<i>Desnudo</i> *	s.f.	Reproducción	25 x 32	s.d.	MACG74
<i>Dos mujeres</i> *	s.f.	Reproducción	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Dos mujeres abrazadas</i> *	s.f.	Reproducción	31 x 22	s.d.	MACG74
<i>Dos mujeres bailando</i> *	s.f.	Reproducción	27 x 20	s.d.	MACG74
<i>El nombre de Clara caía de sus labios</i> *	s.f.	Reproducción	31 x 21	s.d.	MACG74
<i>Ella estaba suspendida en los puños</i> *	s.f.	Reproducción	30 x 21	s.d.	MACG74
<i>Ella parecía venir de un largo y angustioso sueño</i> *	s.f.	Reproducción	31 x 25	s.d.	MACG74
<i>En la espalda una abundante cabellera</i> *	s.f.	Reproducción	32 x 25	s.d.	MACG74
<i>Es aquella que ama</i> *	s.f.	Reproducción	28 x 24	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Es necesario que los demonios salgan de su cuerpo*</i>	s.f.	Reproducción	23 x 32	s.d.	MACG74
<i>Fronstipicio, serie Jardín de los suplicios*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 25	s.d.	MACG74
<i>Jamás nos conoceremos*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 19	s.d.	MACG74
<i>Joven desnudándose*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 23	s.d.	MACG74
<i>Joven desnuda*</i>	s.f.	Reproducción	31 x 21	s.d.	MACG74
<i>La gitana*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>La invulnerable belleza de su cuerpo*</i>	s.f.	Reproducción	25 x 23	s.d.	MACG74
<i>La sombra desciende sobre el jardín*</i>	s.f.	Reproducción	24 x 31	s.d.	MACG74
<i>Mañana de los genios quieren*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 22	s.d.	MACG74
<i>Mujer arrodillada*</i>	s.f.	Reproducción	27 x 19	s.d.	MACG74
<i>Mujer bailando*</i>	s.f.	Reproducción	24 x 32	s.d.	MACG74
<i>Mujer bailando*</i>	s.f.	Reproducción	34 x 26	s.d.	MACG74
<i>Mujer bailando con manto*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 15	s.d.	MACG74
<i>Mujer bailando desnuda*</i>	s.f.	Reproducción	38 x 21	s.d.	MACG74
<i>Mujer con vestido amarillo*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 21	s.d.	MACG74
<i>Mujer de pie vestida*</i>	s.f.	Reproducción	33 x 25	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 24	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda acostada*</i>	s.f.	Reproducción	25 x 36	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda acostada*</i>	s.f.	Reproducción	29 x 39	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda con cabellera*</i>	s.f.	Reproducción	40 x 25	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda con manto negro*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 19	s.d.	MACG74
<i>Mujer desnuda de espaldas*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 24	s.d.	MACG74
<i>Mujer hincada*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 25	s.d.	MACG74
<i>Mujer hincada*</i>	s.f.	Reproducción	30 x 40	s.d.	MACG74
<i>Mujer inclinada*</i>	s.f.	Reproducción	29 x 19	s.d.	MACG74
<i>Mujer hincada con vestido azul*</i>	s.f.	Reproducción	25 x 16	s.d.	MACG74
<i>Mujer semidesnuda*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 24	s.d.	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mujer sentada con manta*</i>	s.f.	Reproducción	32 x 15	s.d.	MACG74
<i>Mujer sentada con traje azul*</i>	s.f.	Reproducción	28 x 20	s.d.	MACG74
<i>Mujer sentada vestida*</i>	s.f.	Reproducción	33 x 23	s.d.	MACG74
<i>Pequeña amiga de mis senos y de mi alma*</i>	s.f.	Reproducción	28 x 24	s.d.	MACG74
<i>Por las ventanas iluminadas*</i>	s.f.	Reproducción	23 x 25	s.d.	MACG74
Portada en piel por Henry Boules*	s.f.	Reproducción	47 x 35	s.d.	MACG74
<i>Transportada*</i>	s.f.	Reproducción	31 x 28	s.d.	MACG74
<i>Tú no dirás que no esta noche*</i>	s.f.	Reproducción	33 x 25	s.d.	MACG74
<i>Tus piernas tendidas y vibrantes*</i>	s.f.	Reproducción	28 x 21	s.d.	MACG74
<i>Una espléndida criatura*</i>	s.f.	Reproducción	31 x 20	s.d.	MACG74
<i>Yo no soy el primero que llega*</i>	s.f.	Reproducción	24 x 21	s.d.	MACG74

Rouault, Georges Henri

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Hombre*</i>	s.f.	Grabado	61 x 43	Firmado	MACG74
<i>Figuras en el mar o Familia ante el mar*</i>	1939	Grabado aguatinta	63 x 45	Firmado	MACG74
<i>Bailarina*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	44 x 34	Firmado	MACG74
<i>Crucifixión*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	66 x 49	Firmado	MACG74
<i>Desnudo con paisaje*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	53 x 36	Firmado	MACG74
<i>Dos figuras*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	33 x 21	Firmado	MACG74
<i>Figura*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	32 x 22	Firmado	MACG74
<i>Figura satírica*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	61 x 42	Firmado	MACG74
<i>Figuras y mar*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	39 x 51	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Mujeres desnudas*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	52 x 66	Firmado	MACG74
<i>Payaso*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	33 x 21	Firmado	MACG74
<i>Perfil femenino*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	53 x 36	Firmado	MACG74
<i>Perfil masculino*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	56 x 41	Firmado	MACG74
<i>Sol*</i>	s.f.	Grabado aguatinta	53 x 37	Firmado	MACG74
<i>Cristo*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte y aguatinta	45 x 43	Firmado	MACG74
<i>Cristo*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte y aguatinta	57 x 40	Firmado	MACG74
<i>Hombre*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte y aguatinta	61 x 43	Firmado	MACG74
<i>Bailarines*</i>	s.f.	Reproducción	66 x 50	Firmado	MACG74
<i>Crucifixión*</i>	s.f.	Reproducción	34 x 24	Firmado	MACG74
<i>Desnudo*</i>	s.f.	Reproducción	35 x 24	s.d.	MACG74
<i>Desnudo*</i>	s.f.	Reproducción	35 x 26	Firmado	MACG74
<i>Flores*</i>	s.f.	Reproducción	38 x 25	Firmado	MACG74
<i>Flores*</i>	s.f.	Reproducción	51 x 41	s.d.	MACG74
<i>Mujer*</i>	s.f.	Reproducción	35 x 26	s.d.	MACG74
<i>Retrato*</i>	s.f.	Reproducción	54 x 45	Firmado	MACG74
<i>Cabeza de mujer</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Cabeza (color)</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Saenz, Saint

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Toro</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Soulages, Pierre

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	s.f.	Serigrafía	34 x 31	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74

Villon, Jacques

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Femme, Gina Plie*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte en color	23 x 14	Firmado	MACG74
<i>La mort du rêve*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte	12 x 28	Firmado	MACG74
<i>Francis Steegmuller*</i>	1935	Grabado aguafuerte	28 x 21	Firmado	MACG74
<i>L'Usine*</i>	1951	Grabado aguafuerte	22 x 27	Firmado	MACG74
<i>Figuras*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte y punta seca	24 x 28	Firmado	MACG74
<i>Quartir de boeuf*</i>	s.f.	Grabado aguafuerte y punta seca	21 x 14	Firmado	MACG74
<i>La main qui punit*</i>	s.f.	Grabado aguatinta y punta seca	21 x 26	Firmado	MACG74
<i>La poupepe*</i>	1951	Grabado aguatinta y aguafuerte en color	28 x 20	Firmado	MACG74
<i>Caliban*</i>	s.f.	Grabado buril	22 x 18	Firmado	MACG74
<i>Jeune fille*</i>	s.f.	Grabado buril	30 x 21	Firmado	MACG74
<i>La mondienne a Bathe*</i>	s.f.	Grabado buril	15 x 24	Firmado	MACG74
<i>Mi hermano Marcel (retrato de Marcel Duchamp)*</i>	s.f.	Grabado buril	34 x 25	Firmado	MACG74
<i>Moisson*</i>	s.f.	Grabado buril	28 x 34	s.d.	MACG74
<i>La retape*</i>	s.f.	Grabado buril y punta seca	24 x 15	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
<i>Tête*</i>	s.f.	Grabado buril y punta seca	26 x 20	Firmado	MACG74
<i>Tablero de ajedrez*</i>	s.f.	Grabado mezzotinta	23 x 18	Firmado	MACG74
<i>Nu se coiffant*</i>	1933	Grabado punta seca	31 x 21	Firmado	MACG74
<i>Au bois-lili boa non*</i>	1967	Grabado punta seca y mezzotinta tres tintas	37 x 23	Firmado	MACG74
Sin título*	1951	Grabado aguatinta y punta seca seis tintas	26 x 28	Firmado	MACG74
Sin título*	1957	Litografía diez tintas	53 x 44	Firmado	MACG74
Sin título*	1951	Litografía	50 x 30	Firmado	MACG74
Sin título*	1959	Litografía catorce tintas	50 x 33	s.d.	MACG74
<i>Mujer*</i>	s.f.	Litografía	46 x 30	Firmado	MACG74
<i>Mujer*</i>	s.f.	Litografía varios colores	41 x 28	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	51 x 34	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	52 x 37	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	29 x 47	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	41 x 55	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	32 x 45	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Reproducción	60 x 71	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Serigrafía	31 x 24	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Serigrafía	49 x 32	Firmado	MACG74
<i>Sobre Rousseau</i>	s.f.	Litografía		s.d.	AGAM
<i>Impulso (color)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Interior (color)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Cabeza (negro)</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>La fábrica</i>	s.f.			s.d.	AGAM

Zhao Wuji (Zao Wou-ki)

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1951	Grabado aguafuerte	16 x 25	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado aguafuerte	18 x 24	Firmado	MACG74
<i>Les rasonnettes*</i>	1951	Grabado aguafuerte y punta seca	34 x 41	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado aguafuerte y punta seca	31 x 24	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado aguafuerte y aguatinta	41 x 44	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Grabado punta seca	33 x 50	Firmado	MACG74
<i>La Hune*</i>	1953	Litografía	56 x 38	s.d.	MACG74
<i>Paisaje*</i>	1954	Litografía	45 x 59	Firmado	MACG74
Sin título*	1954	Litografía	46 x 58	Firmado	MACG74
Sin título*	1955	Litografía	41 x 49	Firmado	MACG74
<i>Entre dos ciudades*</i>	1955	Litografía	49 x 63	Firmado	MACG74
<i>Plano rosa*</i>	1956	Litografía	46 x 65	Firmado	MACG74
Sin título*	1956	Litografía	38 x 49	Firmado	MACG74
Sin título*	1956	Litografía	41 x 64	Firmado	MACG74
Sin título*	1958	Litografía	41 x 62	Firmado	MACG74
Sin título*	1959	Litografía	52 x 46	Firmado	MACG74
Sin título*	1961	Litografía	59 x 46	Firmado	MACG74
<i>Barcos*</i>	s.f.	Litografía	38 x 50	Firmado	MACG74
<i>Nocturno*</i>	s.f.	Litografía	39 x 49	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	50 x 47	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	31 x 45	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	34 x 49	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	34 x 50	Firmado	MACG74
Sin título*	s.f.	Litografía	59 x 36	Firmado	MACG74
<i>Bouquet de fleurs*</i>	1953	Litografía	56 x 47	Firmado	MACG74

Título	Año	Técnica	Medida cm/pulg	Observaciones	Fuente
Sin título*	1953	Litografía	45 x 59	Firmado	MACG74
<i>Selva</i>	s.f.			s.d.	AGAM
<i>Naturaleza muerta</i>	s.f.			s.d.	AGAM

NOTAS

- ¹ Las obras marcadas con asterisco forman parte del acervo original del MACG.
- ² Aquí se registra tanto el evento en que se presentó la pieza como el conjunto o serie al que pertenece la obra, o bien, los datos acerca de su procedencia o de quienes la poseyeron posteriormente.
- ³ En los grabados, donde existen varios ejemplares con un mismo título o similar, es probable que se enliste la misma pieza de manera repetida cuando el dato es proporcionado por diversas fuentes. En los listados localizados no se incluía imagen fotográfica, salvo en alguna sección del AGAM y el MACG.
- ⁴ Se trata de la serie *Las nubes y las piedras*, presentada en el Salón de la Plástica Mexicana en 1963.

El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil
—editado por la Coordinación General de Estudios de Posgrado
y el Programa de Especialización, Maestría y Doctorado en
Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México—

El cuidado de la edición y coordinación editorial estuvo a cargo de:
Soc. Lorena Vázquez Rojas

Diseño de portada y formación tipográfica:
D.G. Citlali Bazán Lechuga