

# Romantic Nationalism and the Mexican Revolution

In an effort to unify Mexico after ten years of civil war, the country's new government sought to construct a shared understanding of Mexican identity and national history. Central to this was the celebration of rural Mexico's landscape, customs, and people—a sharp repudiation of the veneration of European culture that had existed among Mexico's ruling class before the revolution. Mexican artists began to portray the country's Indigenous and largely agrarian population as symbols of national pride and to depict Emilio Zapata, who led the people's heroic fight for land reform, as the defining hero of postrevolutionary Mexico. From a contemporary perspective, the idealized portraits of Mexico's Indigenous peoples created by both Mexican artists and those visiting from abroad may be seen as having reduced their subjects to stereotypes that reinforce their marginalized status within a social system that privileged European heritage. At the time, however, painters, photographers, and filmmakers embraced a romanticized vision of rural Mexico as the embodiment of a simpler, more spiritually authentic way of living in contrast to the alienation and isolation of modern urban and industrial life.

# El nacionalismo romántico y la Revolución mexicana

En un esfuerzo por unificar a México tras diez años de guerra civil, el nuevo gobierno del país buscó construir un entendimiento común de la identidad mexicana y de su historia nacional. En este sentido, fue fundamental la celebración del paisaje rural, las costumbres y los pueblos de México, lo que representaba un fuerte repudio a la veneración de la cultura europea presente entre las clases dirigentes del país previo a la revolución. Los artistas mexicanos comenzaron a representar a las comunidades indígenas y a la población principalmente agrícola como símbolos de orgullo nacional; ilustrando también a Emiliano Zapata, quien dirigió la lucha popular por la reforma agraria, como el héroe máximo del México posrevolucionario. Desde una perspectiva contemporánea, los retratos idealizados de los pueblos indígenas mexicanos, creados tanto por artistas mexicanos como por extranjeros, podrían parecer que reducen a sus sujetos a estereotipos que reafirman su estatus marginalizado dentro de un sistema social que privilegia la herencia europea. Sin embargo, en aquella época, pintores, fotógrafos y cineastas adoptaron una visión idealizada del México rural como la encarnación de una forma de vida más sencilla, auténtica y espiritual que se contraponía con la alienación y el aislamiento de la vida urbana e industrial moderna.



# Orozco on the Coasts

The work of José Clemente Orozco had a tremendous impact on American artists such as Jacob Lawrence, Jackson Pollock, and Charles White. Orozco was the first of the leading Mexican muralists to come to the United States, arriving in New York in December 1927. His first mural in the United States, painted in 1930 for the Frary Dining Hall at Pomona College in California, appears in this gallery as a half-scale reproduction. Rejecting the folkloric themes popular with his peers, Orozco focused on Prometheus, the mythical Greek Titan who incited the wrath of the gods by bringing fire—and thus knowledge—to humanity. The never-ending cycle of conflict and struggle remained a central theme in Orozco's art as he continued to receive major commissions from institutions including Manhattan's New School for Social Research, Dartmouth College in New Hampshire, and the Museum of Modern Art. Through works such as these, Orozco inspired artists across the country, who channeled his visceral brushwork and uncompromising portrayal of struggle and trauma into their own depictions of upheaval and strife, both personal and collective.

# Orozco en las costas

La obra de José Clemente Orozco tuvo un tremendo impacto en artistas estadounidenses como Jacob Lawrence, Jackson Pollock y Charles White. Orozco fue el primero de los muralistas mexicanos más influyentes en venir a los Estados Unidos; llegó a Nueva York en diciembre de 1927. Su primer mural en este país, pintado en 1930 para el Frary Dining Hall de la Pomona College de California, se presenta en esta galería como una reproducción a media escala. En un intento de rechazar los temas folclóricos que tanto pintaban sus colegas, Orozco se centró en Prometeo, el mítico titán griego que incitó la furia de los dioses al entregar el fuego —y, por tanto, el conocimiento— a la humanidad. Los interminables ciclos de conflictos y luchas continuaron siendo un tema central en el arte de Orozco a medida que recibía importantes comisiones de instituciones como la New School for Social Research de Manhattan, la Dartmouth College de Nuevo Hampshire y el Museum of Modern Art. Por medio de obras como éstas, Orozco inspiró a artistas de todo el país, quienes canalizaron su pincelada visceral y su cruda representación de lucha y trauma en sus propias representaciones de revueltas y conflictos, tanto personales como colectivos.



# Siqueiros in Los Angeles

David Alfaro Siqueiros was the most politically and artistically radical of the leading Mexican muralists, believing that art must be revolutionary not only in its political content but also in its materials and techniques. Of the three murals he made during his seven-month sojourn in Los Angeles in 1932, *Tropical America*, a large black-and-white photograph of which is on view in this gallery, has proven the most lasting in its significance. Siqueiros's encounters in Los Angeles with both industrial technology and Hollywood studios were formative in his artistic development, leading him to adopt the tools of industry—spray guns, blowtorches, airbrushes, and photo projections—and to establish a collectivist approach to art making, both of which aligned with his Communist ideology. The “Bloc of Mural Painters,” as he called his collaborator-assistants, included artists Luis Arenal, Philip Guston, Reuben Kadish, and Fletcher Martin. As can be seen in the examples of their art in this gallery, they were deeply influenced by Siqueiros's aesthetic, especially his union of the sweeping rhythms of European Baroque art with the solid, monumental forms of Olmec and Aztec sculpture. As Kadish later asserted, “Siqueiros coming to L.A. meant as much then as did the Surrealists coming to New York in the Forties.”

# Siqueiros en Los Ángeles

David Alfaro Siqueiros fue el muralista mexicano más radical tanto política como artísticamente, ya que creía que el arte debía ser revolucionario no sólo en su contenido político, sino también en los materiales y las técnicas aplicadas. De los tres murales que realizó en Los Ángeles en 1932, *América Tropical*, reproducido en blanco y negro en esta galería, fue el que tuvo un impacto más duradero. El contacto que tuvo el artista con la tecnología industrial y los estudios de Hollywood en Los Ángeles fueron formativos en su desarrollo artístico, llevándolo a adoptar herramientas industriales —pistolas de espray, sopletes, aerógrafos y proyecciones fotográficas— y a establecer un enfoque colectivo a la creación artística, dos asuntos que coincidían con su ideología comunista. En el “Bloque de Muralistas”, nombre que Siqueiros dio a su grupo de colaboradores-asistentes, se encontraban los artistas Luis Arenal, Philip Guston, Reuben Kadish y Fletcher Martin. Estos se vieron fuertemente influenciados por la estética de Siqueiros, como se aprecia en esta galería, especialmente su fusión de los ritmos dinámicos del arte barroco europeo con las formas sólidas y monumentales de la escultura olmeca y azteca. Como afirmó más tarde Kadish, “La llegada de Siqueiros a Los Ángeles significó tanto en aquel entonces como el arribo de los surrealistas a Nueva York en los años 40”.



# Epic Histories

The economic meltdown that followed the 1929 crash of the U.S. stock market shattered the country's faith in itself and its future. Guided by the Mexican muralists' creation of unifying national myths rooted in the struggles and triumphs of ordinary citizens, artists in the United States remodeled elements of national history and everyday life into epics of strength and endurance in an effort to help the country revitalize itself.

African American painters such as Aaron Douglas, Charles White, and Hale Woodruff found inspiration in the muralists' celebration of the Mexican people's fight for emancipation from the tyranny of autocratic rule. In constructing redemptive narratives of social justice out of their own history of oppression, resistance, and liberation, these artists transformed that history into a new collective identity, one that foregrounded the contributions of African Americans to national life. Thomas Hart Benton likewise celebrated the Mexican muralists. Hailing them as a powerful countervailing force to "elite" modes of European abstraction, Benton urged his fellow artists to follow their example of using a modern visual vocabulary to speak directly to the public about socially relevant issues. Although from a contemporary perspective Benton's critical history of the United States often relies problematically on ethnic and racial stereotypes of African and Native Americans, his goal was to invoke the nation's past in order to create a shared vision of the future.

# Historias épicas

La depresión económica que se vino después de la crisis del mercado de valores estadounidense de 1929 destruyó la fe que el país tenía en sí mismo y en su futuro. Guiados por los muralistas mexicanos cuyas pinturas creaban mitos nacionales basados en luchas y triunfos de los ciudadanos de a pie, los artistas de los Estados Unidos transformaron elementos de su historia nacional y de la vida cotidiana en épicas de poder y resistencia en un esfuerzo por ayudar al país a levantarse.

Algunos pintores afroamericanos, como Aaron Douglas, Charles White y Hale Woodruff, se inspiraron en la celebración que los muralistas hicieron de la lucha del pueblo mexicano por la emancipación de la tiranía del poder autocrático. Al construir narrativas redentoras sobre la justicia social a partir de su propia historia de opresión, resistencia y liberación, estos artistas transformaron sus experiencias en una nueva identidad colectiva, que ponía de relieve las contribuciones de los afroamericanos a la vida nacional. Los muralistas mexicanos también fueron aclamados por Thomas Hart Benton. Éste los consideraba una poderosa fuerza que contrarrestaba los modos "elitistas" de la abstracción europea, y urgía a sus colegas artistas a que siguieran este ejemplo y utilizaran un vocabulario visual moderno para dirigirse directamente al público sobre cuestiones de relevancia social. La historia crítica de los Estados Unidos que ofrece Benton, entendida desde una perspectiva moderna, a veces se basa problemáticamente en estereotipos étnicos y raciales de los afroamericanos y los indígenas americanos. Sin embargo, su objetivo era invocar el pasado de la nación para poder crear una visión compartida del futuro.



# Rivera and the New Deal

Diego Rivera came to the United States in 1930 as the most acclaimed artist to have worked on the Mexican government's public mural program—the “hero of the Western world,” one critic called him. After completing three murals in San Francisco, he was commissioned in 1932 to create what became a twenty-seven-panel mural cycle filling all four walls of the covered courtyard of the Detroit Institute of Arts—presented here through a projected photographic panorama and on touchscreens. In Mexico, Rivera had been known as a Communist whose murals glorified the revolution and condemned capitalist corruption. His encounter with modern industry in the United States, however, catalyzed his embrace of an altogether different subject matter: the abundance of the country's natural resources and its engineering and industrial achievements. The theme of productive labor had tremendous resonance for American artists across the geographic and political spectrum working under the auspices of the various mural programs established by President Franklin Delano Roosevelt as part of his New Deal initiatives to promote economic recovery. For these artists, who were seeking to assure the nation of its self-worth as it grappled with the devastating fallout caused by the Great Depression, Rivera's art was an inspiring model. They adopted Rivera's subject matter and his decorative, descriptive style, crowded imagery, multiple vanishing points, and montage aesthetic in the thousands of murals they created in public buildings across the country, represented here through mural studies.

# Rivera y el Nuevo Trato

Diego Rivera llegó a los Estados Unidos en 1930 como el artista más aclamado del programa de murales públicos del gobierno mexicano: el “héroe del mundo occidental”, como lo llamara un crítico. Tras completar tres murales en San Francisco, recibió un encargo en 1932 para crear lo que se convertiría en un ciclo de veintisiete paneles que envolvería las cuatro paredes de un patio cubierto en el Detroit Institute of Arts. El mural se presenta aquí por medio de un panorama fotográfico proyectado y en pantallas táctiles. En México, Rivera era conocido como un comunista cuyos murales glorificaban la revolución y condenaban la corrupción capitalista. Sin embargo, su encuentro con la industria moderna en los Estados Unidos impulsó su adopción de un tema completamente distinto: la abundancia de los recursos naturales del país y sus logros industriales y en materia de ingeniería. El tema de producción y labor tuvo una enorme repercusión en artistas estadounidenses de un amplio espectro geográfico y político, que trabajaban bajo el auspicio de varios programas muralísticos establecidos por el presidente Franklin Delano Roosevelt como parte de sus políticas del Nuevo Trato, concebidas para promover la reactivación de la economía. El arte de Rivera fue un modelo inspirador para estos artistas que buscaban reafirmar el valor de la nación en plena lucha contra las repercusiones devastadoras causadas por la Gran Depresión. Estos artistas adoptaron su temática y estilo decorativo y descriptivo, así como sus escenas abarrotadas de figuras, sus múltiples puntos de fuga y su estilo de montaje en los miles de murales que crearon en edificios públicos de todo el país, representados aquí a través de estudios para murales.



# Art as Political Activism

The economic and social turmoil that was unleashed by the U.S. stock market crash in 1929 caused many Americans to question a capitalist system that no longer seemed compatible with the country's democratic ideals. Artists in larger numbers than ever before resolved to use their art to effect change. In seeking to mobilize collective energies against racial and class oppression and to fight for the rights of the worker, they turned for inspiration to the Mexican muralists, whose art was steeped in such leftist social and political content. Taking their cue from these role models, artists in the United States embraced the belief that art had a social role. By depicting episodes of violence against workers and people of color, they hoped to provoke public outrage that would ultimately lead to a more just society. Among the most frequent subjects were police brutality against unionized labor, injustice against political radicals, and racial terror in the form of lynching.

# El arte como activismo político

La agitación económica y social desatada por la caída del mercado de valores estadounidense en 1929 provocó que muchos estadounidenses cuestionaran el sistema capitalista, que ya no parecía ser compatible con los ideales democráticos del país. Un sinnúmero de artistas decidieron utilizar su arte para intentar provocar cambios. Con el fin de movilizar el ánimo colectivo contra la opresión racial y de clase, y para luchar por los derechos de los trabajadores, los artistas en Estados Unidos buscaron inspiración en los muralistas mexicanos, cuya obra estaba impregnada de tal contenido sociopolítico de izquierda. Siguiendo las ideas de éstos como ejemplo, los artistas estadounidenses adoptaron la creencia de que el arte debía desempeñar un papel importante en la sociedad. Al representar episodios de violencia contra la clase obrera y las minorías, los artistas esperaban provocar la indignación del público, lo que, en última instancia, llevaría a una sociedad más justa. Entre los temas más frecuentes se encontraba la brutalidad policial contra trabajadores sindicalistas, la injusticia perpetrada contra radicales políticos y el terrorismo racial representado a manera de linchamientos.



# Rivera and Rockefeller Center

In 1932 the Rockefeller Corporation commissioned Diego Rivera, an artist championed by art patron Abby Aldrich Rockefeller, to paint a fresco on the ground floor of the sixty-six-story tower that anchored its newest New York development, Rockefeller Center. Rivera's assignment—to portray “man at the crossroads, uncertain but hopeful for a better future”—was carried out by the artist and six assistants: Lucienne Bloch, Stephen Dimitroff, Seymour Fogel, Hideo Benjamin Noda, Ben Shahn, and Clifford Wight. The sketches of the mural that were approved in January 1933 are on view nearby. As Rivera began painting, however, he hardened his composition into a dichotomy between a self-indulgent, pleasure-seeking, violent capitalist society and a virtuous, utopian communist one. Controversy over the mural's content arose after Rivera added a portrait of Vladimir Lenin, the late Russian Communist revolutionary and leader, likely in response to the communist press denouncing the artist for his alliances with American capitalists. Nelson Rockefeller asked Rivera to remove the portrait, which he refused to do; on May 9, 1933, the Rockefeller Corporation dismissed Rivera from the project and covered the mural. Ten months later, the Rockefeller Corporation ordered it destroyed. In retaliation Rivera painted a modified version of the mural, reproduced here, entitled *Man, Controller of the Universe*, in the newly renovated Palace of Fine Arts in Mexico City, where it is still visible today.

# Rivera y Rockefeller Center

En 1932, la Rockefeller Corporation encargó a Diego Rivera, un artista que contaba con el favor de la mecenas Abby Aldrich Rockefeller, pintar un fresco en la planta baja del Rockefeller Center, la torre de sesenta y seis pisos que representaba el proyecto más reciente de la corporación en Nueva York. El encargo de Rivera —retratar a “un hombre en la encrucijada, indeciso pero lleno de optimismo por un futuro mejor” — fue realizado por el artista y seis asistentes: Lucienne Bloch, Stephen Dimitroff, Seymour Fogel, Hideo Benjamin Noda, Ben Shahn y Clifford Wight. Los bosquejos para el mural, aprobados en enero de 1933, están expuestos aquí cerca. Sin embargo, cuando Rivera comenzó a pintar, fortaleció la composición convirtiéndola en una dicotomía entre la sociedad capitalista —autoindulgente, hedonista y violenta— y una sociedad comunista utópica caracterizada por la virtud. La controversia sobre el contenido del mural estalló cuando Rivera incluyó en él un retrato de Vladimir Lenin, el difunto líder comunista revolucionario ruso, probablemente como respuesta a las denuncias de la prensa comunista que acusaban al artista de haberse aliado con los capitalistas estadounidenses. Nelson Rockefeller le pidió a Rivera que borrara el retrato, pero el artista se negó. El 9 de mayo de 1933, la Rockefeller Corporation despidió a Rivera del proyecto y cubrió el mural. Diez meses más tarde, la compañía ordenó su destrucción. En represalia, Rivera pintó una versión modificada del mural, reproducida aquí, titulada *El hombre controlador del universo* en el recientemente renovado Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, donde aún se puede apreciar.



# Abelardo L. Rodríguez Market

The Abelardo L. Rodríguez Market in Mexico City was the most important Mexican urban renewal project of the 1930s. Named in honor of the revolutionary general who served as the country's president from 1932 to 1934, it was designed to replace the city's congested street markets with a modern facility that would also serve as a cultural and educational space, housing not only a market but also a daycare center, theater, pharmacy, dance hall, and library. Murals portraying the production and distribution of food and the importance of hygiene and health were to cover the market's interior. Diego Rivera was technical director of the mural project, tasked with advising the artists and approving their final sketches, but their actual work was overseen by the American-born artist Paul Stevenson, who had settled permanently in Mexico in 1924 and changed his name to Pablo O'Higgins. Of the ten artists who created murals for the market, four were from the United States: O'Higgins, the sisters Marion and Grace Greenwood, and Isamu Noguchi. All of the Mexican artists—Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, Pedro Rendón, and Miguel Tzab Trejo—were former Rivera assistants. Encouraged by O'Higgins to depict present-day realities of exploitation and misery as straightforwardly as possible, the American muralists portrayed their opposition to war, fascism, and the social and economic injustices of capitalism, employing symbols such as the swastika alongside images of cannons and soldiers representing the machinery of war.

# El mercado Abelardo L. Rodríguez

El mercado Abelardo L. Rodríguez de la Ciudad de México fue el proyecto de renovación urbana mexicano más importante de la década de 1930. Bautizado en honor al general revolucionario que se desempeñó como presidente del país entre 1932 y 1934, el mercado fue diseñado para reemplazar los congestionados mercadillos de la ciudad con unas instalaciones modernas que sirvieran también de espacio cultural y educativo. Éste albergaba no sólo un mercado sino también una guardería, un teatro, una farmacia, una sala de fiestas y una biblioteca. La intención era que el interior del mercado estuviera cubierto de murales que representaran la producción y distribución de alimentos, y la importancia de la higiene y la salud. Diego Rivera fue el director técnico del proyecto mural y su tarea era aconsejar a los artistas y aprobar sus bosquejos finales. Sin embargo, el trabajo de los pintores quedó bajo la supervisión de Paul Stevenson, artista nacido en los Estados Unidos y quien se había asentado de manera permanente en México en 1924 donde cambió su nombre a Pablo O'Higgins. De los diez artistas que crearon murales para el mercado, cuatro eran estadounidenses: O'Higgins, las hermanas Marion y Grace Greenwood e Isamu Noguchi. Todos los artistas mexicanos—Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, Pedro Rendón y Miguel Tzab Trejo—habían sido asistentes de Rivera. Los muralistas estadounidenses, animados por O'Higgins a representar las realidades cotidianas de explotación y miseria de la manera más directa posible, plasmaron su oposición a la guerra, el fascismo y las injusticias socioeconómicas del capitalismo. A tal efecto, utilizaron símbolos como la esvástica junto a imágenes de cañones y soldados que representaban la maquinaria de la guerra.



# Siqueiros and the Experimental Workshop

Siqueiros returned to the United States in 1934 and again in 1936, both times to New York. During the latter stay, he established the Experimental Workshop near Union Square as a laboratory for modern aesthetic techniques, keeping with his conviction that artists could not make revolutionary art using the techniques and materials of the past—that they “must live our marvelous dynamic age,” as he put it. Under Siqueiros’s direction, workshop members experimented with unorthodox materials and new ways of creating art, among them pouring and dripping paint onto canvas tacked to the floor. The workshop had a powerful effect on many artists, in particular Jackson Pollock, whose participation introduced him to the possibilities of controlled accidents long before his adoption of the “drip technique” in 1947, which would make him one of the most renowned artists in postwar America.

# Siqueiros y el Taller experimental

Siqueiros regresó a los Estados Unidos en 1934 y nuevamente en 1936, en ambas ocasiones a Nueva York. En su última visita, estableció el Taller Experimental cerca de Union Square como un laboratorio dedicado a técnicas artísticas modernas, en concordancia con su convicción de que los artistas no podían hacer arte revolucionario con técnicas y materiales anticuados y que “debían vivir nuestra maravillosa y dinámica época”, como él mismo afirmó. Bajo la dirección de Siqueiros, los miembros del taller experimentaron con materiales poco ortodoxos y con nuevas formas de creación artística, entre ellas, verter y gotear pintura sobre un lienzo fijado al suelo. El taller tuvo un gran efecto sobre muchos artistas, en particular Jackson Pollock, cuya participación le permitió conocer las posibilidades de los accidentes controlados mucho antes de adoptar la “técnica de goteo” en 1947, la cual lo convertiría en uno de los artistas más famosos de la posguerra en el país.