

## Sergei Eisenstein

b. 1898; Riga, Latvia

d. 1948; Moscow, Russia

Excerpt from *¡Qué viva México!*, 1932

35mm film transferred to DVD, black-and-white, sound;  
4:38 min.

Whitney Museum of American Art, New York; Frances Mulhall Achilles Library  
SC.2019.64

© Films Sans Frontières

*¡Qué viva México!* is an unfinished film by Russian avant-garde director Sergei Eisenstein that combines politics, people, and ritual into a surreal montage that tells Mexico's history from before the Spanish Conquest to the Mexican Revolution. Production of the film, which was financed by a consortium led by American novelist and socialist Upton Sinclair, was halted when the group ran out of money and grew impatient with Eisenstein's budget overruns and delays. In 1979, Grigori Alexandrov, who assisted Eisenstein on the film, assembled this version of it based on Eisenstein's notes and sketches. The film consists of a prologue and five episodic segments broadly focusing on life in the Yucatán Peninsula. The excerpt on view here, from the first section, shows a wedding in Tehuantepec, a city in southern Mexico often featured in the art of the Mexican muralists, particularly Diego Rivera.

David Alfaro Siqueiros spent time with Eisenstein while the filmmaker was shooting *¡Qué viva México!*. This contact encouraged Siqueiros to introduce spatial dynamics into his paintings, imbuing them with the moving quality of cinema.

 503 Access

## Sergei Eisenstein

n. 1898; Riga, Letonia

f. 1948; Moscú, Rusia

Fragmento de *¡Qué viva México!*, 1932


Película de 35mm transferida a DVD, blanco y negro,  
con sonido; 4:38 min.

Whitney Museum of American Art, Nueva York; Frances Mulhall Achilles Library  
SC.2019.64

© Films Sans Frontières

*¡Qué viva México!* es una película nunca terminada del director vanguardista ruso Sergei Eisenstein, que combina política, ritual y el pueblo mexicano en un montaje surrealista que cuenta la historia de México desde un periodo anterior a la conquista española hasta la Revolución mexicana. La producción de la película, financiada por un consorcio liderado por el novelista y socialista estadounidense Upton Sinclair, se detuvo cuando el grupo se quedó sin fondos y se impacientó ante los sobrecostos y las demoras de Eisenstein. En 1979, Grigori Alexandrov, que fue asistente de Eisenstein en la producción, montó esta versión basándose en las notas y los bosquejos de Eisenstein. La película está compuesta de un prólogo y cinco segmentos episódicos que se centran, en gran medida, en la vida en la península de Yucatán. El fragmento que se muestra aquí, proveniente de la primera sección, nos muestra un casamiento en Tehuantepec, una ciudad al sur de México que suele representarse en el arte de los muralistas mexicanos, particularmente el de Diego Rivera.

David Alfaro Siqueiros pasó un tiempo con Eisenstein mientras el cineasta rodaba *¡Qué viva México!* Este contacto animó a Siqueiros a introducir dinámicas espaciales en sus pinturas, dotándolas de un sentido de movimiento proveniente del cine.

 503 Acceso

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Zapata*, 1931

Oil on canvas

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, DC; gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966 66.4605

A leader of the impoverished farmers of the state of Morelos in Mexico and an advocate of land reform, Emiliano Zapata emerged as one of the most iconic figures of the Mexican Revolution. His assassination in 1919 transformed him into a martyr, elevating him to a mythic status in both Mexico and the United States as an idealistic champion of the poor. In this portrait, David Alfaro Siqueiros has depicted Zapata wearing his trademark broad sombrero, white shirt, vest, and jacket.

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Zapata*, 1931

Óleo sobre lienzo

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, D. C.; donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966 66.4605

Emiliano Zapata, líder de los agricultores pobres del estado de Morelos de México, y defensor de la reforma agraria, se alzó como una de las figuras más emblemáticas de la Revolución mexicana. Su asesinato en 1919 lo convirtió en un mártir y le otorgó un estatus mítico en México y los Estados Unidos como un defensor idealista de los necesitados. En este retrato, David Alfaro Siqueiros representa a Zapata con su característico sombrero de ala ancha, así como su camisa blanca, chaleco y chaqueta.

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Flower Festival: Feast of Santa Anita*, 1931

Encaustic on canvas

The Museum of Modern Art, New York; gift of Abby Aldrich Rockefeller, 1936

With its flat, saturated colors and clearly delineated, rounded forms, *Flower Festival: Feast of Santa Anita* is characteristic of the visual language that Diego Rivera used to represent Indigenous peoples and customs as symbols of Mexican identity and culture. By surrounding the bodies of his female subjects with flowers—a motif that Rivera returned to numerous times—he reduced them to embodiments of purity and innocence. Rivera’s romanticized, folkloric themes, coupled with his dominance in the American press, helped fuel what was called in the United States at the time “the vogue for things Mexican.”

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Festival de Flores: Fiesta de Santa Anita*, 1931

Encáustica sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1936

Con sus colores saturados y planos y sus formas redondeadas y claramente delineadas, *Festival de Flores: Fiesta de Santa Anita* es característico del lenguaje visual que Diego Rivera utilizó para representar a los pueblos indígenas y sus costumbres como símbolos de la identidad y la cultura mexicana. Al rodear los cuerpos de las mujeres con flores —un motivo que retomó en numerosas ocasiones—, Rivera las reduce a personificaciones de pureza e inocencia. Los temas idealizados y folclóricos de Rivera, junto con su predominio en la prensa estadounidense, ayudaron a aumentar el apetito por lo que en los Estados Unidos se llamó, en aquel entonces, “la moda por lo mexicano”.

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Barricade*, 1931

Oil on canvas

The Museum of Modern Art, New York; given anonymously, 1937

José Clemente Orozco based *Barricade* on a detail from his 1926 mural *The Trench* in the Escuela Nacional Preparatoria at San Ildefonso, an elite preparatory high school in Mexico City. This strategy of making smaller, portable works based on details of larger pieces was a way for the artist to disseminate his work in the United States, as was lithography, some examples of which are also on view in this gallery. More pessimistic and dubious about the gains of revolutionary activity than his fellow muralists, Orozco used a dark palette, a dramatic structure of sharp diagonals, and an iconography of violence and bloodshed to communicate resignation and the senseless inhumanity of war.

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Barricada*, 1931

Óleo sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación anónima, 1937

José Clemente Orozco basó su obra *Barricada* en un detalle del mural *La trinchera*, que pintó en 1926 en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, una escuela de élite de la Ciudad de México. La idea de crear obras más pequeñas y portátiles inspiradas en detalles de piezas más grandes, como lo fueron las litografías, algunas de las cuales se exhiben en esta galería, fue una manera en que el artista difundió su obra en los Estados Unidos. Orozco, quien fue más pesimista y escéptico de los logros de la revolución que sus colegas muralistas, utilizó una paleta oscura, una estructura dramática de diagonales marcadas y una iconografía violenta y sangrienta para comunicar la resignación y la crueldad absurda de la guerra.

**Frida Kahlo**

b. 1907; Mexico City, Mexico

d. 1954; Mexico City, Mexico

*Two Women (Salvadora and Herminia), 1928*

Oil on canvas

Museum of Fine Arts, Boston; Charles H. Bayley Picture and Paintings Fund, William Francis Warden Fund, Sophie M. Friedman Fund, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Tompkins Collection—Arthur Gordon Tompkins Fund, Gift of Jessie H. Wilkinson—Jessie H. Wilkinson Fund, and Robert M. Rosenberg Family Fund

As with others who supported the Mexican Revolution, Frida Kahlo celebrated her country's Indigenous culture as the bedrock of national identity. In the many portraits she executed during her career, she identified this aspect of Mexico by depicting her subjects wearing traditional folk attire and often surrounded by the flora and fauna of southern Mexico. Pressed close to the picture plane, her images evoke the votive pictures of goddesses and saints in both Indigenous and Catholic culture.

Video recording of this work is not permitted.

**Frida Kahlo**

n. 1907; Ciudad de México, México

f. 1954; Ciudad de México, México

*Dos mujeres (Salvadora y Herminia), 1928*

Óleo sobre lienzo

Museum of Fine Arts, Boston; Charles H. Bayley Picture and Paintings Fund, William Francis Warden Fund, Sophie M. Friedman Fund, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Tompkins Collection—Arthur Gordon Tompkins Fund, donación de Jessie H. Wilkinson—Jessie H. Wilkinson Fund y la Robert M. Rosenberg Family Fund

Frida Kahlo, al igual que otros partidarios de la Revolución mexicana, celebró la cultura indígena de su país como fundamento de la identidad nacional. En los muchos retratos que ejecutó durante su carrera, identifica este aspecto de México mostrándo sus sujetos vestidos con trajes folclóricos tradicionales y a menudo rodeados de la flora y la fauna del sur de México. Las dos mujeres, presentadas bien cerca al plano pictórico, evocan las imágenes votivas de las deidades y santas en las culturas tanto indígenas como católicas.

Grabar vídeo de esta obra no está permitido.

**Frida Kahlo**

b. 1907; Mexico City, Mexico

d. 1954; Mexico City, Mexico

*Me and My Parrots*, 1941

Oil on canvas

Private collection

Artist Judith Baca describes Kahlo's approach to Mexican culture.



**Alfredo Ramos Martínez**

b. 1871; Monterrey, Mexico

d. 1946; Los Angeles, CA

*Calla Lily Vendor*, 1929

Oil on canvas

Private collection

**Frida Kahlo**

n. 1907; Ciudad de México, México

f. 1954; Ciudad de México, México

*Yo y mis pericos*, 1941

Óleo sobre lienzo

Colección privada

La artista Judith Baca describe el modo en que Kahlo abordó la cultura mexicana.



**Alfredo Ramos Martínez**

n. 1871; Monterrey, México

f. 1946; Los Ángeles, CA

*Vendedora de alcatraces*, 1929

Óleo sobre lienzo

Colección privada

**Tina Modotti**

b. 1896; Udine, Italy  
d. 1942; Mexico City, Mexico

Clockwise, from top:

*Bandolier, Corn, Sickle*, 1927  
Gelatin silver print

Private collection

*Workers' Parade*, 1926  
Platinum or palladium print

Collection of David Dechman and Michel Mercure

*Campesinos Reading "El Machete"*, 1929  
Gelatin silver print

Throckmorton Fine Art Inc., New York

Tina Modotti moved from Los Angeles to Mexico City in 1923, where she developed a photography style that merged her interest in leftist political subject matter with an acute attention to formalism shared by her mentor, Edward Weston. This image shows Mexican peasant farmers reading an article demanding land reform in *El Machete*, the Communist newspaper cofounded by David Alfaro Siqueiros that was dedicated to forwarding the principles of the Mexican Revolution. The newspaper often included Modotti's photographs as well as antifascist articles she translated from Italian into Spanish for the publication.

**Tina Modotti**

n. 1896; Udine, Italia  
f. 1942; Ciudad de México, México

Según las manecillas del reloj:

*Hoz, canana y mazorca*, 1927  
Impresión en gelatina de plata

Colección privada

*Marcha de los trabajadores*, 1926  
Copia al platino o al paladio

Colección de David Dechman y Michel Mercure

*Campesinos leyendo "El Machete"*, 1929  
Impresión en gelatina de plata

Throckmorton Fine Art Inc., Nueva York

Tina Modotti se mudó de Los Ángeles a la Ciudad de México en 1923, donde desarrolló un estilo fotográfico que fusionaba su interés en la política de izquierda con una aguda atención al formalismo que compartió con su mentor, Edward Weston. Esta imagen muestra a unos campesinos agrícolas mexicanos leyendo un artículo en el que se exige la reforma agraria publicado en *El Machete*, el periódico comunista cofundado por David Alfaro Siqueiros y dedicado a difundir los principios de la Revolución mexicana. El periódico incluía fotografías de Modotti habitualmente, así como artículos antifascistas que la artista tradujo del italiano al español para la publicación.

**Luis Arenal**

b. 1908 or 1909; Teapa, Mexico

d. 1985; Mexico City, Mexico

*Zapatista*, n.d.

Watercolor on paper

Los Angeles County Museum of Art; gift of Electa Arenal, Julie Arenal,  
and Rose Arenal M.2001.200.1

**Luis Arenal**

n. 1908 o 1909; Teapa, México

f. 1985; Ciudad de México, México

*Zapatista*, s. f.

Acuarela sobre papel

Los Angeles County Museum of Art; donación de Electa Arenal, Julie Arenal  
y Rose Arenal M.2001.200.1

**Henrietta Shore**

b. 1880; Toronto, Canada

d. 1963; San Jose, CA

*Women of Oaxaca*, 1927

Oil on canvas

UCI Institute and Museum for California Art, Irvine; The Buck Collection

**Henrietta Shore**

n. 1880; Toronto, Canadá

f. 1963; San José, CA

*Mujeres de Oaxaca*, 1927

Óleo sobre lienzo

UCI Institute and Museum for California Art, Irvine; The Buck Collection



**Tina Modotti**

b. 1896; Udine, Italy  
d. 1942; Mexico City, Mexico

*Woman of Tehuantepec*, 1929  
Gelatin silver print

Philadelphia Museum of Art; gift of Mr. and Mrs. Carl Zigrosser, 1968

**Mitchell Siporin**

b. 1910; New York, NY  
d. 1976; Boston, MA

*Sweet Georgia Brown in Arizona*, 1936  
Tempera on wood

Collection of Bernard Friedman

**Howard Cook**

b. 1901; Springfield, MA  
d. 1980; Santa Fe, NM

*Acapulco Girl (Cocoanut Palm)*, 1932  
Wood engraving

Philadelphia Museum of Art; gift of Carl Zigrosser, 1960

**Tina Modotti**

n. 1896; Udine, Italia  
f. 1942; Ciudad de México, México

*Mujer de Tehuantepec*, 1929  
Impresión en gelatina de plata

Philadelphia Museum of Art; donación del Sr. y Sra. Carl Zigrosser, 1968

**Mitchell Siporin**

n. 1910; Nueva York, NY  
f. 1976; Boston, MA

*La dulce Georgia Brown en Arizona*, 1936  
Temple sobre madera

Colección de Bernard Friedman

**Howard Cook**

n. 1901; Springfield, MA  
f. 1980; Santa Fe, NM

*Chica de Acapulco (Cocotero)*, 1932  
Xilografía

Philadelphia Museum of Art; donación de Carl Zigrosser, 1960

**Miguel Covarrubias**

b. 1904; Mexico City, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Flower Vendor*, late 1940s

Oil on canvas

Private collection; courtesy Pablo Goebel Fine Arts Gallery,  
Mexico City

**Mardonio Magaña**

b. 1865; La Estancia Nueva, Mexico

d. 1947; Mexico City, Mexico

*Mother with a Child on Her Back*, 1933

Stone

Philadelphia Museum of Art; gift of Mr. and Mrs. James P. Magill, 1957

**Miguel Covarrubias**

n. 1904; Ciudad de México, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Vendedora de flores*, fines de la década de 1940

Óleo sobre lienzo

Colección particular; Cortesía de Pablo Goebel Fine Arts Gallery,  
Ciudad de México

**Mardonio Magaña**

n. 1865; La Estancia Nueva, México

f. 1947; Ciudad de México, México

*Madre con niño sobre su espalda*, 1933

Piedra

Philadelphia Museum of Art; donación del Sr. y Sra. James P. Magill, 1957

**María Izquierdo**

b. 1902; San Juan de los Lagos, Mexico

d. 1955; Mexico City, Mexico

*My Nieces*, 1940

Oil on composition board

Museo Nacional de Arte, INBAL, Mexico City; INBA constitutive collection, 1982

**María Izquierdo**

n. 1902; San Juan de los Lagos, México

f. 1955; Ciudad de México, México

*Mis sobrinas*, 1940

Óleo sobre tabla de composición

Museo Nacional de Arte, INBAL, Ciudad de México; INBA Acervo Constitutivo, 1982

**Everett Gee Jackson**

b. 1900; Mexia, TX

d. 1995; San Diego, CA

*Women with Cactus*, 1928

Oil on canvas

Private collection

**Everett Gee Jackson**

n. 1900; Mexia, TX

f. 1995; San Diego, CA

*Mujeres con cactus*, 1928

Óleo sobre lienzo

Colección privada

**Mardonio Magaña**

b. 1865; La Estancia Nueva, Mexico

d. 1947; Mexico City, Mexico

*Motherhood*, 1931

Wood

Museo de Arte Moderno, INBAL, Mexico City

**Rufino Tamayo**

b. 1899; Oaxaca, Mexico

d. 1991; Mexico City, Mexico

*Man and Woman*, 1926

Oil on canvas

Philadelphia Museum of Art; gift of Mr. and Mrs. James P. Magill, 1957

**Mardonio Magaña**

n. 1865; La Estancia Nueva, México

f. 1947; Ciudad de México, México

*Maternidad*, 1931

Madera

Museo de Arte Moderno, INBAL, Ciudad de México

**Rufino Tamayo**

n. 1899; Oaxaca, México

f. 1991; Ciudad de México, México

*Hombre y mujer*, 1926

Óleo sobre lienzo

Philadelphia Museum of Art; donación del Sr. y Sra. James P. Magill, 1957

**Mardonio Magaña**

b. 1865; La Estancia Nueva, Mexico

d. 1947; Mexico City, Mexico

*Man with Sarape and Sombrero, 1935*

Wood

Museo de Arte Moderno, INBAL, Mexico City

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Pancho Villa, 1931*

Oil on canvas

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

**Mardonio Magaña**

n. 1865; La Estancia Nueva, México

f. 1947; Ciudad de México, México

*Hombre con sarape y sombrero, 1935*

Madera

Museo de Arte Moderno, INBAL, Ciudad de México

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Pancho Villa, 1931*

Óleo sobre lienzo

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

Clockwise, from top left:

*Rear Guard*, 1929

Lithograph

The Museum of Modern Art, New York; gift of Abby Aldrich Rockefeller, 1940

*The Flag*, 1928

Lithograph

The Museum of Modern Art, New York; gift of Mrs. Henry Allen Moe, in memory of Dr. Henry Allen Moe, 1978

*Requiem*, 1928

Ink on paper

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

*The Executed*, 1926–28

Ink on paper

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

Según las manecillas del reloj, empezando por la obra superior izquierda:

*La retaguardia*, 1929

Litografía

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1940

*La bandera*, 1928

Litografía

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de la Sra. de Henry Allen Moe, en memoria del Dr. Henry Allen Moe, 1978

*Réquiem*, 1928

Tinta sobre papel

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

*El fusilado*, 1926–28

Tinta sobre papel

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Zapatistas*, 1931

Oil on canvas

The Museum of Modern Art, New York; given anonymously, 1937

Hear about Orozco's powerful, conflicted response to the revolution.



**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Zapatistas*, 1931

Óleo sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación anónima, 1937

Conoce más sobre el conflictivo y contundente reacción de Orozco ante la revolución.



**Alfredo Ramos Martínez**

b. 1871; Monterrey, Mexico

d. 1946; Los Angeles, CA

*Zapatistas*, 1932

Oil on canvas

San Francisco Museum of Modern Art; gift of Albert M. Bender

**Alfredo Ramos Martínez**

n. 1871; Monterrey, México

f. 1946; Los Ángeles, CA

*Zapatistas*, 1932

Óleo sobre lienzo

San Francisco Museum of Modern Art; donación de Albert M. Bender

### **Alfredo Ramos Martínez**

b. 1871; Monterrey, Mexico

d. 1946; Los Angeles, CA

*The Malinche (Young Girl of Yalala, Oaxaca)*, c. 1940

Oil on canvas

Phoenix Art Museum; museum purchase with funds provided by the Friends of Mexican Art

La Malinche, or Malintzin in her native Nahuatl, is one of the most important women in Mexican history. Sold into slavery as a child, she and nineteen other women were given to the Spanish conquistadors by the Chontal Mayans after the Spaniards defeated them in battle in 1519. A gifted linguist in Mayan, Nahuatl, and Spanish, Malintzin played a major role in the Spanish conquest of the Aztec empire as the chief interpreter and advisor to Hernán Cortés, with whom she bore a son. Her legacy is complex. Some consider her a traitor to her people, a view sufficiently widespread that it gave rise to the word *malinchism* to pejoratively refer to someone who disdains their own culture in favor of foreign things and foreign culture. In postrevolutionary Mexico, with its valorization of Indigeneity, her reputation underwent a transformation. As the mother of one of the first *mestizos* (people of mixed European and Mexican ancestry), she was revered as Mexico's "First Mother." Here, Ramos Martínez presents her as a figure of dignity and power, highlighting her symbolism as a founding figure of the Mexican nation by linking her in the title to a contemporary "young girl" from Oaxaca.

Hear about Ramos Martínez's rebranding of a famous Indigenous woman.

 501

### **Alfredo Ramos Martínez**

n. 1871; Monterrey, México

f. 1946; Los Ángeles, CA

*La Malinche (La joven de Yalala Oaxaca)*, c. 1940

Óleo sobre lienzo

Phoenix Art Museum; adquisición del museo con fondos proporcionados por Friends of Mexican Art

La Malinche, o Malintzin en su náhuatl materno, es una de las mujeres más importantes de la historia mexicana. Vendida de niña como esclava, fue entregada a los conquistadores españoles junto con otras diecinueve mujeres por los mayas chontal después de que los españoles los vencieran en una batalla en 1519. Reconocida como una dotada lingüista con dominio del maya, el náhuatl y el español, Malintzin desempeñó un papel fundamental en la conquista española del Imperio azteca como la principal intérprete y consejera de Hernán Cortés, con quien tuvo un hijo. Su legado es sumamente complejo. Algunos la consideran una traidora de su pueblo, una perspectiva tan popular en la cultura mexicana que ha dado lugar a la palabra *malinchismo*, un término peyorativo que se refiere a personas rechazan su propia cultura en favor de lo extranjero. Con la revalorización del indigenismo en el México posrevolucionario, la reputación de Malintzin se transformó. Como madre de uno de los primeros *mestizos* (personas mixtas de ascendencia europea y mexicana), se la venera como la "primera madre" de México. Presentada aquí como una figura con dignidad y poder, Ramos Martínez enfatiza su importancia como uno de los principales personajes de la nación mexicana al asociarla, a través del título, a una "joven" oaxaqueña contemporánea.

Conoce la nueva imagen que Ramos Martínez le dio a esta célebre mujer indígena.

 501



**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico  
d. 1957; Mexico City, Mexico

*Dance in Tehuantepec, 1928*  
Oil on canvas

Collection of Eduardo F. Costantini

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México  
f. 1957; Ciudad de México, México

*Baile en Tehuantepec, 1928*  
Óleo sobre lienzo

Colección de Eduardo F. Costantini

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico  
d. 1957; Mexico City, Mexico

*Agrarian Leader Zapata, 1931*  
Charcoal on paper

Private collection

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México  
f. 1957; Ciudad de México, México

*Zapata líder agrario, 1931*  
Carboncillo sobre papel

Colección privada

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*The Flowered Barge*, 1931

Oil on canvas

Museo Dolores Olmedo, Mexico City

Video recording of this work is not permitted.

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*La canoa enflorada*, 1931

Óleo sobre lienzo

Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México

Grabar vídeo de esta obra no está permitido.

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*The Uprising*, 1931

Fresco on reinforced cement in a galvanized-steel  
framework

Collection of Vicky and Marcos Micha Levy

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*El levantamiento*, 1931

Fresco sobre cemento reforzado en marco de acero  
galvanizado

Colección de Vicky y Marcos Micha Levy

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Open Air School, 1932*

Lithograph

McNay Art Museum, San Antonio; museum purchase with funds from the Cullen Foundation, the Friends of the McNay, Charles Butt, Margaret Pace Willson, and Jane and Arthur Stieren 2000.59

*The Fruits of Labor, 1932*

Lithograph

The Museum of Modern Art, New York; gift of Abby Aldrich Rockefeller, 1940

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Escuela al aire libre, 1932*

Litografía

McNay Art Museum, San Antonio; adquisición del museo con fondos proporcionados por la Cullen Foundation, Friends of the McNay, Charles Butt, Margaret Pace Willson y Jane y Arthur Stieren 2000.59

*Los frutos del trabajo, 1932*

Litografía

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1940

**Paul Strand**

b. 1890; New York, NY  
d. 1976; Orgeval, France

*Woman and Boy, Tenancingo, Mexico, 1933* (printed  
1960s)

Gelatin silver print

Philadelphia Museum of Art; The Paul Strand Retrospective Collection,  
1915–1975; gift of the estate of Paul Strand, 1980

*Man, Tenancingo de Degollado, 1933* (printed later)

Gelatin silver print

Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson; purchase

*Boy, Hidalgo, 1933*

Platinum print

National Gallery of Art, Washington, DC; Southwestern Bell Corporation Paul  
Strand Collection

**Paul Strand**

n. 1890; Nueva York, NY  
f. 1976; Orgeval, Francia

*Mujer y chico, Tenancingo, México, 1933* (impresa en  
la década de 1960)

Impresión en gelatina de plata

Philadelphia Museum of Art; The Paul Strand Retrospective Collection,  
1915–1975; donación del legado de Paul Strand, 1980

*Hombre, Tenancingo de Degollado, 1933* (impresión  
posterior)

Impresión en gelatina de plata

Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson; adquisición

*Chico, Hidalgo, 1933*

Copia al platino

National Gallery of Art, Washington, D. C.; Southwestern Bell Corporation Paul  
Strand Collection

**Rufino Tamayo**

b. 1899; Oaxaca, Mexico

d. 1991; Mexico City, Mexico

*Two Women of Tehuantepec*, 1939

Watercolor and graphite on paper

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut; gift of George Hopper Fitch, B.A. 1932 1970.14

**Rufino Tamayo**

n. 1899; Oaxaca, México

f. 1991; Ciudad de México, México

*Dos mujeres de Tehuantepec*, 1939

Acuarela y grafito sobre papel

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut; donación de George Hopper Fitch, B.A. 1932 1970.14

Excerpt from *Tehuantepec, Mexico*, 1940s

16mm film transferred to DVD, color, sound, 3:52 min.

Courtesy The Travel Film Archives / Global ImageWorks LLC, Haworth, New Jersey

 504 Access

Fragmento de *Tehuantepec, México*, década de 1940

Película de 16mm transferida a DVD, a color, con sonido, 3:52 min.

Cortesía de The Travel Film Archives / Global ImageWorks LLC, Haworth, Nueva Jersey

 504 Acceso

**Edward Weston**

b. 1886; Highland Park, IL  
d. 1958; Carmel, CA

*Pyramid of the Sun, 1923*  
Gelatin silver print

San Francisco Museum of Modern Art; gift of Brett Weston

**Lola Álvarez Bravo**

b. 1903; Lagos de Moreno, Mexico  
d. 1993; Mexico City, Mexico

*Untitled, n.d.*  
Gelatin silver print

Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson 93.6.65

**Edward Weston**

b. 1886; Highland Park, IL  
d. 1958; Carmel, CA

*Maguey Cactus, Mexico, 1926 (printed later)*  
Gelatin silver print

San Francisco Museum of Modern Art; purchase

**Edward Weston**

n. 1886; Highland Park, IL  
f. 1958; Carmel, CA

*Pirámide del Sol, 1923*  
Impresión en gelatina de plata

San Francisco Museum of Modern Art; donación de Brett Weston

**Lola Álvarez Bravo**

n. 1903; Lagos de Moreno, México  
f. 1993; Ciudad de México, México

*Sin título, s. f.*  
Impresión en gelatina de plata

Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson 93.6.65

**Edward Weston**

n. 1886; Highland Park, IL  
f. 1958; Carmel, CA

*Cactus maguey, México, 1926 (impresión posterior)*  
Impresión en gelatina de plata

San Francisco Museum of Modern Art; adquisición

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Christ Destroying His Cross, 1943*

Pyroxylin on wood

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

This painting mirrors the *Modern Migration of the Spirit* panel from Orozco's Dartmouth mural (1932–34). In both works, Orozco portrays Christ as rejecting his sacrificial destiny by chopping down his cross. The Christian tradition was an important source of imagery for Orozco, but rather than assert its assumption of cosmic order, he transformed it into an image of torment and outrage, one inflected with revolutionary political overtones. He introduced the theme in 1923, in his first mural in the Escuela Nacional Preparatoria at San Ildefonso. Politically conservative students destroyed the panel shortly after its completion.

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Cristo destruyendo su cruz, 1943*

Piroxilina sobre madera

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

Esta pintura se asemeja al panel *Migración moderna del espíritu*, que forma parte del mural hecho en Dartmouth College por Orozco (1932–34). En ambas obras, el artista retrata a Cristo destruyendo su cruz y por lo tanto rechazando su destino de sacrificio. La tradición cristiana fue una importante fuente simbólica para Orozco; sin embargo, en lugar de reafirmar el supuesto orden cósmico, lo transformó en una imagen de tormento e indignación, imbuido de matices políticos revolucionarios. Orozco introdujo este tema en 1923, en su primer mural para la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. Poco después de su finalización, un grupo de estudiantes de derecha destruyó el panel.

## José Clemente Orozco

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

### Reproduction of *Prometheus*, 1930

Pomona College, Claremont, California

© 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City

Photograph © Fredrik Nilsen

Commissioned to create a mural for the Frary Dining Hall at Pomona College in Claremont, California, Orozco chose to paint the Greek mythical figure Prometheus, who was condemned by Zeus to eternal suffering for stealing fire from the gods and giving it to humans. Orozco's choice of subject matter owed in part to the story's similarity to the myths surrounding the Mesoamerican deity Quetzalcoatl, who brought education, science, and culture to his people before being driven away by antagonistic forces. When the fresco was completed in June 1930 it caused a sensation in the art world; by the end of the year, Orozco was a household name in the United States, "almost as essential to smart dinner table conversation as backgammon," as *Time* magazine put it. The commission was facilitated by journalist and artist advocate Alma Reed, who was one of a number of women critical to the promotion of the Mexican muralists' art in the United States.

Hear more about the imagery in this influential mural.



## José Clemente Orozco

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

### Reproducción de *Prometeo*, 1930

Pomona College, Claremont, California

© 2020 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP,

Ciudad de México

Foto de © Fredrik Nilsen

Cuando se le comisionó crear un mural para el Frary Dining Hall de la Pomona College de Claremont, Orozco eligió pintar Prometeo, la figura de la mitología griega que fue condenado por Zeus a un sufrimiento eterno por haberle robado el fuego a los dioses y habérselo entregado a los humanos. La elección del tema se debió en parte a la semejanza que la historia tenía con los mitos relacionados a la deidad mesoamericana Quetzalcóatl, quien trajo la educación, la ciencia y la cultura a su pueblo antes de haber sido expulsado por fuerzas antagónicas. Cuando Orozco completó el fresco en junio de 1930, causó una sensación en el mundo del arte. Hacia finales de año, Orozco era un nombre conocido en los Estados Unidos, "casi tan esencial en una conversación inteligente durante la cena como el *backgammon*", según afirmara la revista *Time*. El encargo fue facilitado por la periodista y defensora del arte Alma Reed, una de las muchas mujeres que resultaron fundamentales en la difusión del arte de los muralistas mexicanos en los Estados Unidos.

Conoce más sobre las imágenes presentes en este destacado mural.





**Jacob Lawrence**

b. 1917; Atlantic City, NJ  
d. 2000; Seattle, WA

Selections from *The Migration Series*, 1940–41  
Casein tempera on hardboard

The Phillips Collection, Washington, DC; acquired 1942

In 1939, Jacob Lawrence began research for a major artwork on the history of the migration of African Americans moving from the South to the North in the wake of World War I. His efforts culminated in *The Migration Series*, a group of sixty paintings—ten of which are on view here—that depict the Great Migration and the oppression and racialized violence experienced by African Americans in the North as well as the South. Lawrence was introduced to the work of the Mexican muralists through his mentor Charles Alston, and by Thomas Craven’s 1931 book *Men of Art*, a best-selling history covering Western art from the Italian Renaissance to the present that praised the muralists as “forerunners of a new art in the modern world.” Lawrence credited Orozco in particular with inspiring his ambition and his use of bold colors and architectonic forms.

Henry Louis Gates Jr. describes Lawrence’s approach to storytelling.

 507

**Jacob Lawrence**

n. 1917; Atlantic City, NJ  
f. 2000; Seattle, WA

Selecciones de la *Serie Migración*, 1940–41  
Témpera de caseína sobre tablero aglomerado

The Phillips Collection, Washington, D. C.; adquiridas en 1942

En 1939, Jacob Lawrence comenzó su investigación para crear una gran obra de arte sobre la historia de la migración de los afroamericanos que se desplazaron del sur al norte tras la Primera Guerra Mundial. Sus esfuerzos culminaron en la *Serie Migración*, un grupo de sesenta pinturas —diez de las cuales se muestran aquí— que representan la Gran Migración y la opresión y violencia racial vivida por los afroamericanos tanto en el norte como en el sur. Lawrence conoció la obra de los muralistas mexicanos a través de su mentor, Charles Alston, y del exitoso libro *Los hombres del arte* (1931) de Thomas Craven en el que hace un recorrido histórico por el arte occidental desde el Renacimiento italiano hasta el presente. En éste, el autor elogia a los muralistas por ser “precursores de una nueva forma de arte en el mundo moderno”. Lawrence atribuyó su ambición y su uso de colores saturados y formas arquitectónicas a Orozco.

Henry Louis Gates Jr. describe el enfoque narrativo de Lawrence.

 507

*From every Southern town migrants left by the hundreds to travel north.*

*De cada pueblo sureño, cientos de migrantes parten hacia el norte.*

*The crops were left to dry and rot. There was no one to tend them.*

*Los cultivos se abandonaron para secarse y pudrirse. No había quién se ocupara de ellos.*

*Tenant farmers received harsh treatment at the hands of planters.*

*Los arrendatarios de granjas recibían un trato severo de los hacendados.*

*The migration spread.*

*La migración se extendió.*

*The labor agent recruited unsuspecting laborers as strike breakers for northern industries.*

*El agente laboral reclutaba trabajadores incautos como rompehuelgas en las industrias del norte.*

*Many migrants found work in the steel industry.*

*Muchos migrantes encontraron trabajo en la industria del acero.*

*The South was desperate to keep its cheap labor. Northern labor agents were jailed or forced to operate in secrecy.*

*Al sur le urgía mantener su mano de obra barata. Los agentes laborales del norte eran encarcelados o forzados a operar en secreto.*

*As the migrant population grew, good housing became scarce.*

*Con el crecimiento de la población migrante, las buenas viviendas comenzaron a escasear.*

*African Americans seeking to find better housing attempted to move into new areas. This resulted in the bombing of their new homes.*

*Los afroamericanos que buscaban mejores viviendas intentaron mudarse a nuevas zonas. Ello resultó en el bombardeo de sus nuevos hogares.*

*The female workers were the last to arrive north.*

*Las trabajadoras fueron las últimas en llegar al norte.*

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Untitled (Bald Woman with Skeleton)*, c. 1938–41

Oil on composition board

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire;  
purchased through the Miriam and Sidney Stoneman Acquisitions Fund

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Sin título (Mujer calva con esqueleto)*, c. 1938–41

Óleo sobre tabla de composición

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, Nuevo Hampshire;  
adquirida gracias al Miriam and Sidney Stoneman Acquisitions Fund

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Study for The Departure of Quetzalcoatl*, panel 7 from  
*The Epic of American Civilization*, 1930–34

Gouache on paper

*Study for Gods of the Modern World*, panel 15 from  
*The Epic of American Civilization*, 1932–34

Gouache on paper

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire;  
purchased through gifts from Kirsten and Peter Bedford, Class of 1989P; Jane  
and Raphael Bernstein; Walter Burke, Class of 1944; Mr. and Mrs. Richard P.  
Lombard, Class of 1953; Nathan Pearson, Class of 1932; David V. Picker, Class  
of 1953; Rodman C. Rockefeller, Class of 1954; Kenneth Roman Jr., Class of  
1952; and Adolph Weil Jr., Class of 1935

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Estudio para La partida de Quetzalcóatl*, panel 7 de  
*La épica de la civilización americana*, 1930–34

Gouache sobre papel

*Estudio para Dioses del mundo moderno*, panel 15 de *La  
épica de la civilización americana*, 1932–34

Gouache sobre papel

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire; adquirida  
gracias a las donaciones de Kirsten y Peter Bedford, Clase 1989P; Jane y  
Raphael Bernstein; Walter Burke, Clase 1944; el Sr. y Sra. Richard P. Lombard,  
Clase 1953; Nathan Pearson, Clase 1932; David V. Picker, Clase 1953; Rodman  
C. Rockefeller, Clase 1954; Kenneth Roman Jr., Clase 1952 y Adolph Weil Jr.,  
Clase 1935

*The Epic of American Civilization*, created for the reserve room of the Baker Library at Dartmouth College, was the third mural Orozco executed in the United States. This gouache and two others hanging in the gallery are studies for the monumental work, in which Orozco returned to the theme of the hero-martyr who sacrifices himself for the sake of humankind, a trope he had addressed in *Prometheus*. The mural is divided into two chronological groupings: pre-Hispanic, from the migration to the Americas of Indigenous peoples through the height of the Aztec civilization, and modern, from the arrival of the Spanish conquistador Hernán Cortés to the present day. Many artists traveled to Dartmouth to view the mural, including Jackson Pollock, who made the trip in 1936 and was immediately inspired to channel Orozco's style and anguished subject matter into his own work. The mural's influence on Pollock can be seen in the younger artist's *Untitled (Bald Woman with Skeleton)*, hanging nearby.

*La épica de la civilización americana*, creada para la sala reservada de la Baker Library de Dartmouth College, fue el tercer mural de Orozco en los Estados Unidos. Este gouache, así como otros dos expuestos en la galería, son estudios para su obra monumental, en la que Orozco retoma el tema del héroe-mártir que se sacrifica por el bien de la humanidad, un tropo abordado ya en *Prometeo*. El mural se divide en dos secciones cronológicas: el prehispánico, que abarca desde la migración de los pueblos indígenas por el continente americano hasta la cumbre de la civilización azteca; y el moderno, que ilustra la llegada del conquistador español Hernán Cortés hasta el presente. Muchos artistas viajaron a Dartmouth para ver el mural, incluyendo Jackson Pollock, quien visitó en 1936 y fue inmediatamente inspirado a canalizar el estilo y la temática angustiada de Orozco en su propia obra. La influencia que este mural ejerció sobre Pollock puede apreciarse en la obra temprana del artista, *Sin título (Mujer calva con esqueleto)*, expuesta cerca de este estudio.

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*The Flame*, 1934–38

Oil on canvas mounted on fiberboard

The Museum of Modern Art, New York; Enid A. Haupt Fund, 1980

Pollock traveled from Los Angeles to Pomona College in Claremont, California, to view Orozco's *Prometheus* shortly after the mural's completion in mid-June 1930. He called *Prometheus* "the greatest painting done in modern times" and kept a photograph of it on his studio wall throughout the 1930s. In *The Flame*, Pollock adapted Orozco's violent, expressive brushwork and his subject matter of fiery sacrifice, especially in the foreground, where a semi-abstract network of lines suggests a skeletal form consumed by an inferno.

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*La llama*, 1934–38

Óleo sobre lienzo montado en fibra de vidrio

The Museum of Modern Art, Nueva York; Enid A. Haupt Fund, 1980

Pollock viajó de Los Ángeles a Pomona College en Claremont, California, para ver el mural *Prometeo* de Orozco poco después de su finalización a mediados de junio de 1930. Éste calificó la obra como "la mejor pintura creada en tiempos modernos" y colgó una fotografía de ella en la pared de su taller durante toda la década de 1930. En *La llama*, Pollock adopta la pincelada violenta y expresiva de Orozco, así como la temática de un sacrificio ardiente. Esto se percibe especialmente en el primer plano, donde una red de líneas semi-abstractas sugiere una forma esquelética consumida por una hoguera.

**Everett Gee Jackson**

b. 1900; Mexia, TX

d. 1995; San Diego, CA

*Embarkation*, 1938

Oil on canvas

Private collection

Everett Gee Jackson moved to Mexico in 1923, living for the next four years in a variety of rural villages. During a brief visit to Mexico City, he met Orozco through Anita Brenner, one of the most important writers on Mexican art and culture whose best-selling book *Idols behind Altars* introduced American audiences to the Mexican muralists; a copy is on view in this exhibition. Back in the United States, Jackson channeled his encounter with Orozco's art in works such as *Embarkation*, which depicts an abstracted march of soldiers, identifiable by their white caps, boarding a warship laden with canons. As the figures progress toward the boat, they become increasingly mechanical, losing their individuality and merging into weapons of war.

**Everett Gee Jackson**

n. 1900; Mexia, TX

f. 1995; San Diego, CA

*La embarcación*, 1938

Óleo sobre lienzo

Colección privada

Everett Gee Jackson se mudó a México en 1923 y vivió los siguientes cuatro años en varios pueblos rurales. Durante una breve visita a la Ciudad de México, conoció a Orozco gracias a Anita Brenner, una de las escritoras más importantes sobre el arte y la cultura mexicana, cuyo exitoso libro *Ídolos detrás de los altares* permitió al público estadounidense conocer a los muralistas mexicanos; una copia del libro se expone en esta exposición. De vuelta a los Estados Unidos, Jackson canalizó su encuentro con el arte de Orozco en obras como *La embarcación*, en la que se representa una marcha abstracta de soldados, identificables por sus capas blancas, abordando un buque de guerra cargado de cañones. A medida que las figuras avanzan hacia el barco, se hacen cada vez más mecánicas, perdiendo su individualidad y fusionándose con las armas de guerra.

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Study for Ancient Human Sacrifice*, panel 3 from  
*The Epic of American Civilization*, 1930–34

Gouache and watercolor on paper

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire;  
purchased through gifts from Kirsten and Peter Bedford, Class of 1989P; Jane  
and Raphael Bernstein; Walter Burke, Class of 1944; Mr. and Mrs. Richard P.  
Lombard, Class of 1953; Nathan Pearson, Class of 1932; David V. Picker, Class  
of 1953; Rodman C. Rockefeller, Class of 1954; Kenneth Roman Jr., Class of  
1952; and Adolph Weil Jr., Class of 1935

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Estudio para El antiguo sacrificio humano*, panel 3 de  
*La épica de la civilización americana*, 1930–34

Gouache y acuarela sobre papel

Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire;  
adquiridos gracias a las donaciones de Kirsten y Peter Bedford, Clase 1989P;  
Jane y Raphael Bernstein; Walter Burke, Clase 1944; el Sr. Richard P. Lombard  
y Sra., Clase 1953; Nathan Pearson, Clase 1932; David V. Picker, Clase 1953;  
Rodman C. Rockefeller, Clase 1954; Kenneth Roman Jr., Clase 1952 y Adolph  
Weil Jr., Clase 1935

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*The Fire*, 1938

Oil on canvas

Museum of Fine Arts, Boston; gift in memory of Rachel Hartzell Thayer from her family 67.614

Video recording of this work is not permitted.

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*El fuego*, 1938

Óleo sobre lienzo

Museum of Fine Arts, Boston; donación en memoria de Rachel Hartzell Thayer por parte de su familia 67.614

Grabar vídeo de esta obra no está permitido.

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Composition with Ritual Scene*, 1938–41

Oil on canvas mounted on composition board

Sheldon Museum of Art, University of Nebraska—Lincoln; Nebraska Art Association Collection, through the gifts of Mrs. Henry C. Woods Sr., Mr. and Mrs. Frank Woods, Mr. and Mrs. Thomas C. Woods, and Mr. and Mrs. Frank Woods Jr. by exchange; Woods Charitable Fund in memory of Thomas C. (Chip) Woods III, and other generous donors N-767.1999

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Composición con escena ritual*, 1938–41

Óleo sobre lienzo montado en tabla de composición

Sheldon Museum of Art, University of Nebraska—Lincoln; Nebraska Art Association Collection, gracias a las donaciones de la Sra. de Henry C. Woods, Sr., el Sr. y Sra. Frank Woods, el Sr. y Sra. Thomas C. Woods y el Sr. y Sra. Frank Woods, Jr., por intercambio; Woods Charitable Fund en memoria de Thomas C. (Chip) Woods, III y otros generosos donantes N-767.1999

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Landscape of Peaks*, 1943

Tempera on wood

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Paisaje de picos*, 1943

Témpera sobre madera

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Naked Man*, c. 1938–41

Oil on plywood

Private collection; courtesy Robert Miller Gallery, New York

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Hombre desnudo*, c. 1938–41

Óleo sobre contrachapado

Colección privada; cortesía de Robert Miller Gallery, Nueva York



**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Untitled (Figure Composition), 1938–41*

Colored pencil and graphite on paper

The Metropolitan Museum of Art, New York; gift of Lee Krasner Pollock, 1982

*Untitled, c. 1939–42*

Graphite pencil and colored pencil on paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Julia B. Engel Purchase Fund and the Drawing Committee 85.18

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Sin título (Composición de figuras), 1938–41*

Lápiz de color y grafito sobre papel

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; donación de Lee Krasner Pollock, 1982

*Sin título, c. 1939–42*

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Julia B. Engel Purchase Fund y el Drawing Committee 85.18

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Untitled (Figure Composition), 1938–41*

Gouache on paper

The Metropolitan Museum of Art, New York; gift of Lee Krasner Pollock, 1982

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Sin título (Composición de figuras), 1938–41*

Gouache sobre papel

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; donación de Lee Krasner Pollock, 1982

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Untitled (Naked Man with Knife), 1938–40*

Oil on canvas

Tate, London; presented by Frank Lloyd, 1981

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Sin título (Hombre desnudo con cuchillo), 1938–40*

Óleo sobre lienzo

Tate, London; presentada por Frank Lloyd, 1981

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*Prometheus*, 1930

Tempera on canvas

Museo de Arte Moderno, INBAL, Mexico City

**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Prometeo*, 1930

Témpera sobre lienzo

Museo de Arte Moderno, INBAL, Ciudad de México

**Charles White**

b. 1918; Chicago, IL

d. 1979; Los Angeles, CA

*Hear This*, 1942

Oil on canvas

The Harmon and Harriet Kelley Foundation for the Arts, San Antonio

**Charles White**

n. 1918; Chicago, IL

f. 1979; Los Ángeles, CA

*Óyeme*, 1942

Óleo sobre lienzo

The Harmon and Harriet Kelley Foundation for the Arts, San Antonio

## David Alfaro Siqueiros

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

### Photodocumentation of *Tropical America*, 1932

Italian Hall, El Pueblo de Los Angeles Historical Monument, Los Angeles  
© 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City  
Image courtesy El Pueblo de Los Angeles Historical Monument  
Photograph © Thomas Hartman, IQ Magic  
Photo composite: James Jackson

Four months after Siqueiros arrived in Los Angeles he was commissioned by a group of civically involved individuals to create a mural for the second-floor outdoor wall of the Italian Hall, located on downtown Los Angeles's Olvera Street, which had recently been renovated into a folkloric "Mexican marketplace." While his patrons may have expected him to depict a "continent of happy men surrounded by palm trees," as the artist later recounted, Siqueiros instead executed a strident condemnation of the exploitation of Mexico's Indigenous population by the Mexican ruling class and American imperialists: an image of a crucified Indigenous figure beneath an eagle symbolizing the United States dominates the mural's composition. The contradiction between the artist's indictment and his commissioners' romanticized vision of California's Mexican past led to the partial whitewashing of the mural shortly after its unveiling; two years later, it was completely painted over.

The documentation on view here is an enlarged image of a black-and-white photograph taken shortly after the work's completion. In recent years the Getty Conservation Institute has worked to conserve the mural, but the whitewashing and years of exposure to the elements have greatly diminished the mural's original color palette.

Hear artist Judith Baca on Siqueiros's imagery.

 508

## David Alfaro Siqueiros

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

### Fotodocumentación de *América Tropical*, 1932

Italian Hall, El Pueblo de Los Angeles Historical Monument, Los Ángeles  
© 2020 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP, Ciudad de México  
Imagen cortesía de El Pueblo de Los Angeles Historical Monument  
Foto © Thomas Hartman, IQ Magic  
Composición fotográfica: James Jackson

Cuatro meses después de llegar a Los Ángeles, Siqueiros recibió un encargo por parte de una asociación cívica para crear un mural en el muro externo del segundo piso del Italian Hall, ubicado en la calle Olvera del centro de la ciudad, que se había renovado recientemente para convertirse en un "mercado mexicano" folklórico. Si bien es posible que sus patrocinadores esperaban una representación de un "continente de hombres felices rodeados de palmeras", según contó más tarde el artista, Siqueiros eligió ejecutar una estridente condena a la explotación de los pueblos indígenas mexicanos por parte de la clase gobernante del país, así como de los imperialistas estadounidenses: la composición del mural está dominada por una imagen de un indígena crucificado bajo un águila que simboliza los Estados Unidos. La contradicción entre la crítica del artista y la visión romántica que sus patrocinadores tenían acerca del pasado mexicano de California ocasionó el blanqueamiento de parte del mural poco después de su inauguración; dos años más tarde, fue cubierto por completo.

La documentación expuesta aquí es una imagen ampliada de una fotografía en blanco y negro tomada poco después de la finalización de la obra. En los últimos años, el Getty Conservation Institute ha estado realizando trabajos de conservación sobre el mural, pero el blanqueamiento y los años de exposición al clima han reducido enormemente la paleta cromática original del mural.

Escucha el análisis de la artista Judith Baca sobre las imágenes de Siqueiros.

 508

## Eitarō Ishigaki

b. 1893; Taiji, Japan

d. 1958; Tokyo, Japan

*The Bonus March, 1932*

Oil on canvas

Museum of Modern Art, Wakayama, Japan

Eitarō Ishigaki was a political activist and founding member of both the parent branch of the Communist Party–affiliated John Reed Club, established in 1929 to support leftist artists and writers, and the American Artists Congress, founded in 1936 to combat fascism and to advocate for artists' financial security. This painting depicts a scene from the 1932 Bonus Army March, in which more than forty thousand World War I veterans and their supporters marched on Washington to demand immediate payment of their deferred bonus in the face of mass unemployment. The Army and police were ordered to quell the demonstrations, and two protestors were killed. Here Ishigaki depicts a heroic African American figure holding the limp body of a white comrade, foregrounding the oft-marginalized contributions of African Americans to the struggle for justice and equality—a disregard with which Ishigaki, as a Japanese-American, empathized as a result of his own experiences.

Hear how Ishigaki approached art as a tool of social change.

 510

## Eitarō Ishigaki

n. 1893; Taiji, Japón

f. 1958; Tokio, Japón

*Marcha de la Bonificación, 1932*

Óleo sobre lienzo

Museo de Arte Moderno, Wakayama, Japón

Eitarō Ishigaki fue activista político y miembro fundador de la rama matriz del John Reed Club, asociación del partido comunista establecida en 1929 para brindar apoyo a artistas y escritores marxistas y de izquierda, y del American Artists Congress, fundado en 1936 para combatir el fascismo y defender la seguridad económica de los artistas. Esta pintura representa una escena de la marcha del Ejército de Bonificación de 1932, en la que más de cuarenta mil veteranos de la Primera Guerra Mundial y sus partidarios se manifestaron en Washington para demandar el pago inmediato de sus bonos aplazados ante una situación de desempleo masivo. El ejército y la policía recibieron órdenes de reprimir las manifestaciones y, como consecuencia, dos manifestantes perdieron la vida. Aquí, Ishigaki representa a una heroica figura afroamericana sosteniendo el cuerpo inerte de un camarada blanco, poniendo de relieve las contribuciones olvidadas de los afroamericanos en la lucha por la justicia y la igualdad. Ishigaki, quien era japonés-americano, se identificaba con este menosprecio como resultado de sus propias experiencias.

Descubre el modo en que Ishigaki utilizó el arte como una herramienta para el cambio social.

 510

**Alfredo Ramos Martínez**

b. 1871; Monterrey, Mexico  
d. 1946; Los Angeles, CA

*The Protector, 1932*

Tempera and fabricated chalk on newsprint

Private collection

*The Bondage of War, 1939*

Tempera on newsprint

Louis Stern Fine Arts, West Hollywood, California

In response to ongoing violence against Mexican and Mexican Americans in Los Angeles, Alfredo Ramos Martínez created a series of drawings, including these, in which he superimposed the image of an Indigenous male figure onto the classified ads page of a newspaper, creating a trenchant social commentary about labor and the disposability of brown-skinned Mexicans in the United States.

Mexican-born Ramos Martínez had moved to Los Angeles permanently in 1929, arriving in the city at a time when state and local governments across the United States, often working with federal officials, were increasingly targeting residents of Mexican descent for deportation, a campaign of so-called repatriation that resulted in hundreds of thousands of people forced to “return” to Mexico, even as many were natural-born citizens of the United States. Exacerbated by the social and economic upheavals of the Great Depression but rooted in racism, this campaign exposed a significant disparity between the treatment of ordinary residents of Mexican heritage and the celebration of Mexican artists in the United States.

**Alfredo Ramos Martínez**

n. 1871; Monterrey, México  
f. 1946; Los Ángeles, CA

*El Defensor, 1932*

Témpera y tiza fabricada sobre papel periódico

Colección privada

*Cautiverio de la guerra, 1939*

Témpera sobre papel periódico

Louis Stern Fine Arts, West Hollywood, California

En respuesta a la continua violencia ejercida contra mexicanos y mexicano-estadounidenses en Los Ángeles, Alfredo Ramos Martínez creó una serie de dibujos, incluido estos, en los que superpuso la imagen de un indígena sobre la página de clasificados de un periódico, elaborando un comentario social mordaz sobre el trabajo y el trato de los mexicanos en los Estados Unidos como algo desechable.

Ramos Martínez, nacido en México, se mudó permanentemente a Los Ángeles en 1929. Fue una época en la que los gobiernos estatales y locales de todo los Estados Unidos, a menudo en colaboración con funcionarios federales, enfocaban sus esfuerzos de deportación contra residentes de ascendencia mexicana en una supuesta campaña de repatriación. Esto resultó en cientos de miles de personas forzadas a “regresar” a México, incluso ciudadanos nacidos en los Estados Unidos. Esta campaña racista, exacerbada por los problemas socioeconómicos de la Gran Depresión, expuso una importante disparidad que existía entre el tratamiento que se le daba en los Estados Unidos a aquellos residentes con herencia mexicana y la celebración que se les hacía a los artistas mexicanos en el país.

**Philip Guston**

b. 1913; Montreal, Canada

d. 1980; Woodstock, NY

*Bombardment*, 1937–38

Oil on composition board

Philadelphia Museum of Art; gift of Musa and Tom Mayer, 2011

Philip Guston painted *Bombardment* after learning that the warplanes of General Francisco Franco were dropping bombs on innocent civilians in the Spanish Civil War. The writhing and distorted bodies in this terrifying scene and the graphic nature of the work reflect the influence of Siqueiros, with whom Guston had worked as an assistant in Los Angeles five years earlier.

Learn about Guston's response to the bombing of civilians in Guernica, Spain.



**Philip Guston**

n. 1913; Montreal, Canadá

f. 1980; Woodstock, NY

*Bombardeo*, 1937–38

Óleo sobre tabla de composición

Philadelphia Museum of Art; donación de Musa y Tom Mayer, 2011

Philip Guston pintó *Bombardeo* tras enterarse de que los aviones de guerra del general Francisco Franco estaban bombardeando a civiles inocentes en la guerra civil española. Los cuerpos retorcidos y distorsionados en esta escena terrorífica y la naturaleza gráfica de la obra reflejan la influencia de Siqueiros, con quien Guston había trabajado como cinco años antes asistente en Los Ángeles.

Conoce la reacción de Guston ante el bombardeo contra civiles en Guernica, España.



**Philip Guston**

b. 1913; Montreal, Canada  
d. 1980; Woodstock, NY

**Reuben Kadish**

b. 1913; Chicago, IL  
d. 1992; New York, NY

**Jules Langsner**

b. 1911; New York, NY  
d. 1967; Los Angeles, CA

Reproduction of *The Struggle against Terrorism*  
(*The Struggle against War and Fascism*), 1934–35

Museo Regional de Michoacán, Secretaría de Cultura / INAH, Morelia, Mexico  
© Estate of Philip Guston, courtesy Hauser & Wirth / © Reuben Kadish Art  
Foundation, New York

Philip Guston and Reuben Kadish were members of the Bloc of Mural Painters, a group of young artists who worked and trained with Siqueiros in Los Angeles. Siqueiros called the pair “the most promising young painters in either the U.S. or Mexico,” and at his urging Guston and Kadish traveled to Morelia, Mexico, with the writer Jules Langsner, where they painted a mural in a two-story courtyard of the University of Michoacán’s museum, a sectional architectural model of which appears here. In images of persecution and suffering that incorporate chains, crosses, maces, nails, flagellant whips, and studded collars, the artists analogized the torture and pain of modern-day terror victims with those of the Spanish Inquisition. The mural’s criticism of the Catholic Church might have contributed to its being hidden from view in the early 1940s. It was not rediscovered until 1974.

**Philip Guston**

n. 1913; Montreal, Canadá  
f. 1980; Woodstock, NY

**Reuben Kadish**

n. 1913; Chicago, IL  
f. 1992; Nueva York, NY

**Jules Langsner**

n. 1911; Nueva York, NY  
f. 1967; Los Ángeles, CA

Reproducción de *La lucha contra la guerra y el fascismo*,  
1934–35

Museo Regional de Michoacán, Secretaría de Cultura / INAH, Morelia, México  
© Estate of Philip Guston, cortesía de Hauser & Wirth / © Reuben Kadish Art  
Foundation, Nueva York

Philip Guston y Reuben Kadish eran miembros del Bloque de Muralistas, un grupo de jóvenes artistas que trabajaron y se formaron con Siqueiros en Los Ángeles. Siqueiros dijo que ambos artistas eran el par de “pintores jóvenes más prometedores tanto de los Estados Unidos como de México” y, por recomendación suya, Guston y Kadish viajaron a Morelia, México, con el escritor Jules Langsner. Ahí pintaron un mural en un patio de dos pisos del museo de la Universidad de Michoacán, presentada aquí como una maqueta arquitectónica de corte transversal. Los artistas establecieron una analogía entre la tortura y el sufrimiento de las víctimas del terrorismo moderno con las de la Inquisición española a través de imágenes de persecución y sufrimiento que incorporaban cadenas, cruces, mazas, clavos, látigos flagelantes y collares con tachas. Es posible que la crítica que hace el mural a la Iglesia católica haya contribuido a que se ocultaran a principios de los años cuarenta. No se redescubrió hasta 1974.



## **Luis Arenal**

b. 1908 or 1909; Teapa, Mexico

d. 1985; Mexico City, Mexico

*The Fanatic*, c. 1935

Oil on laminated cardboard

Los Angeles County Museum of Art; gift of Dr. Electa Arenal and Julie Arenal Primus in memory of Rose Beigel Arenal M.2002.192

The kneeling figure in this work, clad in white with his arms extended, could represent religious zealotry, but it could also depict political martyrdom. A staunch Stalinist, Luis Arenal was himself a political extremist. He moved to Los Angeles with his family in 1924 at age sixteen and after Siqueiros arrived in the city in 1932, Arenal became part of the older artist's Bloc of Mural Painters. In the mid-1930s, around the time Arenal painted *The Fanatic*, Siqueiros began a relationship with Arenal's sister, Angélica, whom he would later marry. A lifelong friend of Siqueiros, who shared his political views, Arenal returned to Mexico in 1933, where seven years later he and Siqueiros attempted to assassinate the influential Soviet revolutionary and anti-Stalinist Leon Trotsky. Trotsky escaped unscathed, but his security guard, Robert Sheldon Harte, was abducted and murdered by Arenal and his brother Leopoldo.

## **Luis Arenal**

n. 1908 o 1909; Teapa, México

f. 1985; Ciudad de México, México

*El fanático*, c. 1935

Óleo sobre cartón laminado

Los Angeles County Museum of Art; donación del Dr. Electa Arenal y Julie Arenal Primus en memoria de Rose Beigel Arenal M.2002.192

La figura en esta obra, vestida de blanco con los brazos extendidos, podría representar tanto el fanatismo religioso como el sacrificio político. Estalinista acérrimo, el propio Luis Arenal era un político de extrema. Se mudó a Los Ángeles con su familia en 1924 a los dieciséis años y, al llegar Siqueiros a la ciudad en 1932, Arenal pasó a formar parte del Bloque de Muralistas. A mediados de la década de 1930, aproximadamente en la misma época en que Arenal pintó *El fanático*, Siqueiros comenzó una relación con Angélica, la hermana de Arenal, con quien se casaría. Arenal, siendo el amigo de toda la vida de Siqueiros con quien compartía los mismos ideales políticos, regresó a México en 1933, donde a los siete años, intentó asesinar al influyente revolucionario soviético antiestalinista, León Trotsky, con la ayuda de Siqueiros. Trotsky salió ileso, pero su guardia de seguridad, Robert Sheldon Harte, fue secuestrado y asesinado por Arenal y su hermano Leopoldo.

## David Alfaro Siqueiros

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Proletarian Victim*, 1933

Enamel on burlap

The Museum of Modern Art, New York; gift of the Estate of George Gershwin, 1938

Siqueiros likely based this painting, initially titled *Proletarian Victim (in Contemporary China)*, on a press photograph taken in the Chinese province of Manchuria during the Japanese invasion of the region in 1932. The artist painted it at a time when the Chinese Nationalists were fighting both the Japanese and Mao Zedong's Communist forces for control of the area, and intended for it to represent the international persecution of Communists. To this end, he universalized the image, removing any reference to its original context. Siqueiros's use of textured burlap as a surface reinforces the image's raw brutality, while his introduction of a commercial enamel used for airplane exteriors demonstrates his commitment to experimenting with ultra-modern techniques.

Artist Vincent Valdez talks about Siqueiros, resistance, and technique.

▶ 520

## David Alfaro Siqueiros

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Víctima proletaria*, 1933

Esmalte sobre arpillera

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación del Estate of George Gershwin, 1938

Es probable que Siqueiros basara esta pintura, titulada inicialmente *Víctima proletaria (en la China contemporánea)*, en una fotografía de prensa tomada en la provincia china de Manchuria durante la invasión japonesa de la región en 1932. El artista la pintó en una época en la que los nacionalistas chinos se enfrentaban tanto a los japoneses como a las fuerzas comunistas de Mao Zedong por ganar el control de la región, pero tuvo la intención de que la imagen representara la persecución internacional de los comunistas. Por lo tanto, Siqueiros borró toda referencia a su contexto original, produciendo, en vez, una imagen universal. El uso que Siqueiros hace de la arpillera texturada como superficie refuerza la cruda brutalidad de la imagen, mientras que la introducción de un esmalte comercial utilizado para pintar el exterior de aviones demuestra su compromiso con la experimentación de técnicas ultramodernas.

El artista Vincent Valdez habla de Siqueiros, la resistencia y la técnica.

▶ 520

**Bendor Mark**

b. 1912; New York, NY  
d. 1995; San Diego, CA

*Execution*, 1940  
Oil on canvas

Los Angeles County Museum of Art; anonymous gift M.80.194.1

**Bendor Mark**

n. 1912; Nueva York, NY  
f. 1995; San Diego, CA

*Ejecución*, 1940  
Óleo sobre lienzo

Los Angeles County Museum of Art; donación anónima M.80.194.1

**Fletcher Martin**

b. 1904; Palisade, CO  
d. 1979; Guanajuato, Mexico

*Trouble in Frisco*, 1938  
Oil on canvas

The Museum of Modern Art, New York; Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1939

**Fletcher Martin**

n. 1904; Palisade, CO  
f. 1979; Guanajuato, México

*Problemas en Frisco*, 1938  
Óleo sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York; Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1939

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Proletarian Mother*, 1929

Oil on burlap

Museo Nacional de Arte, INBAL, Mexico City; constitutive collection, 1982

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Madre proletaria*, 1929

Óleo sobre arpillera

Museo Nacional de Arte, INBAL, Ciudad de México; INBA Acervo Constitutivo, 1982

**Edward Millman**

b. 1907; Chicago, IL

d. 1964; Woodstock, NY

*Cartoon for Contribution of Women to the Progress of Mankind mural, Lucy Flower High School, Chicago, Illinois, 1936*

Charcoal on paper

University of Kentucky Art Museum, Lexington; allocated by the U.S. Government Federal Art Project 1943.2.33

Edward Millman studied fresco painting with Diego Rivera in Mexico in 1934–35. Shortly after he returned to his hometown of Chicago, he was awarded a commission to complete a ten-panel mural cycle for the all-girls Lucy Flower Technical High School. Millman chose an apt theme, “the contribution of women to the progress of mankind,” dedicating eight of the panels to individual female social reformers: Lucy Flower, Frances Perkins, Jane Addams, Susan B. Anthony, Harriet Tubman, Harriet Beecher Stowe, Clara Barton, and Grace Abbott. The remaining two panels portray allegorical subjects, including this symbolic scene representing war and peace. The mural’s subjects—child labor, the abolition of slavery, women’s suffrage, and the antiwar movement—were deemed “subversive” by the all-male school board, which had the artwork whitewashed in 1941. The mural cycle was conserved in the 1990s and remains on view in its original location today.

**Edward Millman**

n. 1907; Chicago, IL

f. 1964; Woodstock, NY

*Caricatura para el mural Contribución de las mujeres al progreso de la humanidad, Escuela Secundaria Lucy Flower, Chicago, Illinois, 1936*

Carboncillo sobre papel

University of Kentucky Art Museum, Lexington; adjudicada por el Proyecto de Arte Federal (Federal Art Project) del gobierno de los Estados Unidos 1943.2.33

Edward Millman estudió pintura al fresco con Diego Rivera en México entre 1934 y 1935. Poco después de regresar a su ciudad natal, Chicago, Millman recibió el encargo de completar un mural de diez paneles para la Escuela Técnica Secundaria Lucy Flower, un colegio de niñas. Millman eligió un tema adecuado, “la contribución de las mujeres al progreso de la humanidad”, y dedicó ocho paneles a mujeres reformistas sociales: Lucy Flower, Frances Perkins, Jane Addams, Susan B. Anthony, Harriet Tubman, Harriet Beecher Stowe, Clara Barton y Grace Abbott. Los últimos dos paneles representaban temas alegóricos, incluso esta escena simbólica que expone la guerra y la paz. Los temas del mural —el trabajo infantil, la abolición de la esclavitud, el sufragio femenino y el movimiento antiguerra— fueron considerados “subversivos” por el consejo escolar, compuesto únicamente por hombres, que ordenó que se tapara el mural en 1941. En la década de 1990, se realizaron trabajos de conservación sobre el mural, que continúa expuesto en su ubicación original al día de hoy.

**Aaron Douglas**

b. 1899; Topeka, KS

d. 1979; Nashville, TN

*Aspiration*, 1936

Oil on canvas

Fine Arts Museums of San Francisco; museum purchase, the estate of Thurlow E. Tibbs Jr., the Museum Society Auxiliary, American Art Trust Fund, Unrestricted Art Trust Fund, partial gift of Dr. Ernest A. Bates, Sharon Bell, Jo-Ann Beverly, Barbara Carleton, Dr. and Mrs. Arthur H. Coleman, Dr. and Mrs. Coyness Ennix Jr., Nicole Y. Ennix, Mr. and Mrs. Gary Francois, Dennis L. Franklin, Mr. and Mrs. Maxwell C. Gillette, Mr. and Mrs. Richard Goodyear, Zuretti L. Goosby, Marion E. Greene, Mrs. Vivian S. W. Hambrick, Laurie Gibbs Harris, Arlene Hollis, Louis A. and Letha Jeanpierre, Daniel and Jackie Johnson Jr., Stephen L. Johnson, Mr. and Mrs. Arthur Lathan, Lewis & Ribbs Mortuary Garden Chapel, Mr. and Mrs. Gary Love, Glenn R. Nance, Mr. and Mrs. Harry S. Parker III, Mr. and Mrs. Carr T. Preston, Fannie Preston, Pamela R. Ransom, Dr. and Mrs. Benjamin F. Reed, San Francisco Black Chamber of Commerce, San Francisco Chapter of Links, Inc., San Francisco Chapter of the N.A.A.C.P., Sigma Pi Phi Fraternity, Dr. Ella Mae Simmons, Mr. Calvin R. Swinson, Joseph B. Williams, Mr. and Mrs. Alfred S. Wilsey, and the people of the Bay Area

**Aaron Douglas**

n. 1899; Topeka, KS

f. 1979; Nashville, TN

*Aspiración*, 1936

Óleo sobre lienzo

Fine Arts Museums of San Francisco; adquisición del museo, legado de Thurlow E. Tibbs Jr., Museum Society Auxiliary, American Art Trust Fund, Unrestricted Art Trust Fund, donación parcial del Dr. Ernest A. Bates, Sharon Bell, Jo-Ann Beverly, Barbara Carleton, el Dr. y Sra. Arthur H. Coleman, el Dr. y Sra. Coyness Ennix Jr., Nicole Y. Ennix, el Sr. y Sra. Gary Francois, Dennis L. Franklin, el Sr. y Sra. Maxwell C. Gillette, el Sr. y Sra. Richard Goodyear, Zuretti L. Goosby, Marion E. Greene, la Sra. Vivian S. W. Hambrick, Laurie Gibbs Harris, Arlene Hollis, Louis A. y Letha Jeanpierre, Daniel y Jackie Johnson Jr., Stephen L. Johnson, el Sr. Arthur Lathan, Lewis & Ribbs Mortuary Garden Chapel, el Sr. Gary Love y Sra., Glenn R. Nance, el Sr. y Sra. Harry S. Parker III, el Sr. y Sra. Carr T. Preston, Fannie Preston, Pamela R. Ransom, el Dr. y Sra. Benjamin F. Reed, San Francisco Black Chamber of Commerce, San Francisco Chapter of Links, Inc., San Francisco Chapter of the N.A.A.C.P., Sigma Pi Phi Fraternity, la Dra. Ella Mae Simmons, el Sr. Calvin R. Swinson, Joseph B. Williams, el Sr. y Sra. Alfred S. Wilsey y los residentes del Área de la Bahía

**Aaron Douglas**

b. 1899; Topeka, KS

d. 1979; Nashville, TN

*Into Bondage*, 1936

Oil on canvas

National Gallery of Art, Washington, DC; Corcoran Collection, museum purchase and partial gift from Thurlow Evans Tibbs Jr., The Evans-Tibbs Collection

*Into Bondage* and *Aspiration* are the two surviving mural panels of four that Aaron Douglas executed in 1936 for the Hall of Negro Life at the Texas Centennial Exposition in Dallas, the first World's Fair in the United States to celebrate the achievements and accomplishments of African Americans. The series depicts the history of people of African descent from the moment of enslavement to an idealized vision of the future. Douglas's triumphant message was reinforced by the context of the Hall itself, which featured exhibits on the roles of African Americans in industry and business, agriculture, mechanic arts, health, and education, in addition to art. With the onset of the Depression, Douglas's political views had become increasingly leftist at the same time that he learned of the work of the Mexican muralists. His belief that Orozco, Rivera, and Siqueiros painted "what the proletariat personally feels" offered him a model for his own practice.

Scholar Gwendolyn DuBois Shaw discusses the symbolism in these paintings.

 511

**Aaron Douglas**

n. 1899; Topeka, KS

f. 1979; Nashville, TN

*En cautiverio*, 1936

Óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington, D. C.; Corcoran Collection, adquisición del museo y donación parcial de Thurlow Evans Tibbs Jr., The Evans-Tibbs Collection

*En cautiverio* y *Aspiración* son los dos paneles murales que han sobrevivido de los cuatro que Aaron Douglas realizó en 1936 para el Hall of Negro Life de la Exposición del Centenario de Texas, celebrada en Dallas —la primera Exposición Universal en rendir homenaje a los logros de los afroamericanos. La serie representa la historia de los descendientes de africanos, desde la época de la esclavitud hasta una visión idealizada del futuro. El mensaje triunfante de Douglas se vio reforzado por el propio contexto del Hall, que presentaba exposiciones centradas más allá del arte, explorando el papel que desempeñaban los afroamericanos en la industria, el comercio, la agricultura, las artes mecánicas, la salud y la educación. Con el inicio de la Gran Depresión, las opiniones políticas de Douglas se habían vuelto cada vez más izquierdistas a la vez que conocía la obra de los muralistas mexicanos. Creía que Orozco, Rivera y Siqueiros pintaban "lo que el proletariado siente personalmente", lo cual sirvió de modelo para su propia práctica.

La académica Gwendolyn DuBois Shaw analiza el simbolismo en estas pinturas.

 511

**Thomas Hart Benton**

b. 1889; Neosho, MO  
d. 1975; Kansas City, MO

Selections from *American Historical Epic*, 1920–28

*Axes (Clearing the Land)*, 1924–27

*Planting (The Planters)*, 1924–27

*Religion (The Witch)*, 1924–27  
Oil on canvas, mounted on wood

Lucas Museum of Narrative Art, Los Angeles 2017.3–5

**Thomas Hart Benton**

n. 1889; Neosho, MO  
f. 1975; Kansas City, MO

Selecciones de la *Épica histórica americana*, 1920–28

*Hachas (Despejando la tierra)*, 1924–27

*Plantación (Los sembradores)*, 1924–27

*Religión (La bruja)*, 1924–27  
Óleo sobre lienzo sobre madera

Lucas Museum of Narrative Art, Los Ángeles 2017.3–5

**Thomas Hart Benton**

b. 1889; Neosho, MO  
d. 1975; Kansas City, MO

Selections from *American Historical Epic*, 1920–28

*Jesuit Missionaries*, 1927–28

*Struggle for the Wilderness*, 1927–28

*Lost Hunting Ground*, 1927–28  
Oil on canvas, mounted on aluminum

Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri; bequest of the artist

From 1920 until 1928, Thomas Hart Benton devoted himself to the execution of *American Historical Epic*, a fourteen-panel project that illustrated the founding and expansion of the United States. Believing that art's role was to tell the truth, Benton refused to sanitize history. Thus this mural cycle celebrates American history while also drawing attention its environmental and social injustices. By depicting the persecution of African Americans, Native Americans, and women who were accused of being witches, Benton argued that slavery, racial conflict, the displacement of Indigenous peoples, and economic exploitation were fundamental aspects of the country's early history that needed to be acknowledged if the United States was truly going to fulfill its democratic ideals.

Hear about Benton's approach to American history.

 512

**Thomas Hart Benton**

n. 1889; Neosho, MO  
f. 1975; Kansas City, MO

Selecciones de la *Épica histórica americana*, 1920–28

*La lucha por la naturaleza*, 1927–28

*Terreno de caza perdido*, 1927–28

*Misioneros jesuitas*, 1927–28  
Óleo sobre lienzo, montado en aluminio

Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri; legado del artista

Entre 1920 y 1928, Thomas Hart Benton se dedicó a la ejecución de *Épica histórica americana*, un proyecto de catorce paneles que ilustraba la fundación y expansión de los Estados Unidos. Benton creía que el objetivo del arte era contar la verdad y no idealizar el pasado. Por lo tanto, este ciclo mural rinde homenaje a la historia estadounidense a la vez que llama la atención a sus injusticias ambientales y sociales. En algunos casos, particularmente en su representación de los afroamericanos e indígenas, la intención de Benton de crear arquetipos épicos resultó en figuras exageradas y estereotipadas. Al retratar la persecución de estos grupos, así como la de las mujeres acusadas de brujería, Benton sostuvo que la esclavitud, los conflictos raciales y el desplazamiento de los pueblos indígenas eran aspectos fundamentales de la historia temprana del país, que debían ser admitidos si los Estados Unidos buscaban hacer realidad sus ideales democráticos.

Conoce la forma en que Benton abordó la historia estadounidense.

 512



**Hale Woodruff**

b. 1900; Cairo, IL

d. 1980; New York, NY

*The Mutiny on the Amistad* (second version), c. 1941

*The Trial of the Amistad Captives* (second version), c. 1941

*The Repatriation of the Freed Captives* (second version),  
c. 1941

Oil on canvas

New Haven Museum, Connecticut

Talladega College, a historically Black institution in Alabama, commissioned Hale Woodruff to create a series of murals that celebrated the 1839 rebellion aboard *La Amistad*, a ship illegally transporting abducted Africans from Havana to Puerto Príncipe (now Camagüey), Cuba. The three panels depict the Africans' mutiny, the resulting civil rights trial won by U.S. abolitionists, and the captives' repatriation to Africa. The overlapping of figures and stagelike settings in Woodruff's murals reflect the influence of Rivera, with whom Woodruff studied in Mexico. In 1941, George Williamson Crawford, an activist for African American civil rights in New Haven, Connecticut, commissioned Woodruff to make the smaller versions of the scenes on display here.

**Hale Woodruff**

n. 1900; Cairo, IL

f. 1980; Nueva York, NY

*El motín de La Amistad* (segunda versión), c. 1941

*El juicio de los cautivos de La Amistad* (segunda versión),  
c. 1941

*La repatriación de los cautivos liberados* (segunda versión),  
c. 1941

Óleo sobre lienzo

New Haven Museum, Connecticut

Talladega College, una institución históricamente afroamericana en Alabama, encargó a Hale Woodruff una serie de murales que contaran la historia de la rebelión ocurrida en 1839 a bordo de *La Amistad*, un barco que transportaba ilegalmente a africanos secuestrados desde La Habana a Puerto Príncipe (hoy Camagüey), Cuba. Los tres paneles representan la rebelión de los africanos, el subsiguiente juicio ganado por los abolitionistas estadounidenses por los derechos civiles y la repatriación de los cautivos a África. La superposición de las figuras y las escenas teatrales de los murales de Woodruff reflejan la influencia de Rivera, con quien había estudiado en México. En 1941, George Williamson Crawford, activista defensor de los derechos civiles de los afroamericanos en New Haven, Connecticut, encargó a Woodruff crear versiones más pequeñas, expuestas aquí, de las escenas que había ilustrado en su trilogía mural.

**Charles White**

b. 1918; Chicago, IL  
d. 1979; Los Angeles, CA

*Progress of the American Negro: Five Great American Negroes, 1939–40*  
Oil on canvas

Howard University Gallery of Art, Washington, DC

Working under the auspices of the WPA's Illinois Art Project, Charles White created this mural, his first, depicting five African American figures central to the history of the United States—Sojourner Truth, Booker T. Washington, Frederick Douglass, Marian Anderson, and George Washington Carver—for a fundraiser for Chicago's South Side Community Art Center. White had been introduced to the work of the Mexican muralists in Chicago by fellow artists Mitchell Siporin and Edward Millman, both of whom had studied with Rivera. Drawn to the Mexican artists' radical politics and their commitment to creating “an art for and about the people,” as White described it, he purchased a copy of the 1937 interpretive guide to their murals at the Escuela Nacional Preparatoria (National Preparatory High School). In 1946, White would go to Mexico with his then-wife, Elizabeth Catlett (whose work is also included in this exhibition). But long before that, he had found in the work of the Mexican muralists a compelling model for the construction of a heroic and monumental African American history.

Artist Judithe Hernández talks about White's experiences in Mexico.

 513

**Charles White**

n. 1918; Chicago, IL  
f. 1979; Los Angeles, CA

*El progreso de los afroamericanos: Cinco grandes afroamericanos, 1939–40*  
Óleo sobre lienzo

Howard University Gallery of Art, Washington, D. C.

Bajo el auspicio del Proyecto de Arte de Illinois de la Administración para el Progreso de las Obras Públicas (WPA, por sus siglas en inglés), Charles White creó este mural, su primero, en el que representó a cinco afroamericanos fundamentales para la historia de los Estados Unidos —Sojourner Truth, Booker T. Washington, Frederick Douglass, Marian Anderson y George Washington Carver— para una ceremonia de recaudación de fondos del South Side Community Art Center de Chicago. White había conocido la obra de los muralistas mexicanos a través de sus colegas Mitchell Siporin y Edward Millman, ambos alumnos de Rivera. Atraído por la política radical y el compromiso que según White, los muralistas sintieron por la creación de “un arte para y sobre el pueblo”, el artista adquirió una copia de la guía interpretativa, publicada en 1937, de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria. En 1946 viajó a México con su entonces esposa, Elizabeth Catlett (cuya obra también se incluye en esta exposición). Sin embargo, desde hacía un tiempo, había encontrado en la obra de los muralistas mexicanos un modelo convincente para la construcción de una historia afroamericana heroica y monumental.

La artista Judithe Hernández habla sobre las experiencias de White en México.

 513

**William Gropper**

b. 1897; New York, NY

d. 1977; Manhasset, NY

*Automobile Industry (mural study, Detroit, Michigan Post Office), 1940–41*

Oil on composition board

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; museum acquisition

William Gropper was commissioned to execute a mural for a post office in Detroit by the Works Progress Administration, a New Deal program that provided income to unemployed Americans—including artists—by hiring them to work on public projects. Painting in proximity to Rivera’s *Detroit Industry* reinforced Gropper’s respect for the Mexican artist. In his Detroit mural, Gropper adopted Rivera’s densely packed composition, montage format, and detailed rendering of figures to celebrate the contributions of workers to American industry.

**William Gropper**

n. 1897; Nueva York, NY

f. 1977; Manhasset, NY

*Industria automotriz (estudio para el mural de la oficina de correos de Detroit, Michigan), 1940–41*

Óleo sobre tabla de composición

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; adquisición del museo

William Gropper recibió el encargo de componer un mural para la oficina de correos de Detroit por parte de la Administración para el Progreso de las Obras Públicas, un programa del Nuevo Trato que proporcionaba ingresos a estadounidenses desempleados —incluyendo artistas— contratándolos para trabajar en proyectos de obra pública. El poder pintar cerca de *La industria de Detroit* de Rivera reafirmó el respeto que Gropper sentía por el artista mexicano. En su mural de Detroit, Gropper adoptó ciertas técnicas de Rivera —sus composiciones densamente pobladas, su formato de montaje y su representación detallada de figuras— para celebrar las contribuciones de los trabajadores a la industria estadounidense.

**Philip Guston**

b. 1913; Montreal, Canada

d. 1980; Woodstock, NY

*Study for Queensbridge Housing Project, 1939*

Colored pencil and ink on paper

Private collection

**Philip Guston**

n. 1913; Montreal, Canadá

f. 1980; Woodstock, NY

*Estudio para el Proyecto de viviendas Queensbridge, 1939*

Lápiz de color y tinta sobre papel

Colección privada

**Emil Bisttram**

b. 1895; Nagylak, Hungary

d. 1976; Taos, NM

*Detail, Justice Tempered with Mercy, Uphold the Right/Prevent the Wrong (mural study for Roswell, New Mexico Courthouse), 1936*

Pencil on paper

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the General Services Administration

In 1931, Emil Bisttram won a Guggenheim Fellowship to travel to Mexico where he studied mural painting with Rivera, who had returned briefly to the country. He was awarded four mural commissions under the New Deal after coming back to the United States, including one sponsored by the Treasury Relief Art Project for the federal courthouse in Roswell, New Mexico, for which this is a study. The mural presents an idealized view of the justice system, in which compassion for others is a critical function of the court. When the Roswell courthouse was demolished, the mural was moved to the courthouse in Albuquerque, where it is currently installed.

**Emil Bisttram**

n. 1895; Nagylak, Hungría

f. 1976; Taos, NM

*Detalle, La Justicia templada con la Piedad, Defender lo justo/Prevenir lo injusto (estudio para el mural de Roswell, Palacio de Justicia de Nuevo México), 1936*

Lápiz sobre papel

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

En 1931, Emil Bisttram ganó una beca Guggenheim para viajar a México, donde estudió pintura mural con Rivera, quien estaba de vuelta en su país por un breve periodo. Tras regresar a los Estados Unidos, Bisttram recibió cuatro encargos para crear murales bajo el programa del Nuevo Trato incluyendo uno patrocinado por el Proyecto de Arte del Departamento del Tesoro (TRAP, por sus siglas en inglés) para el Palacio de Justicia Federal de Roswell, Nuevo México; éste es un estudio para aquel mural. El mural presenta una imagen idealizada del sistema judicial, en la que la compasión por otros es una función crucial de la corte. Al demolerse la corte de Roswell, el mural se trasladó al palacio de justicia de Albuquerque, donde se encuentra instalado hoy en día.

**Seymour Fogel**

b. 1911; New York, NY  
d. 1984; Weston, CT

*Security of the People (Study for mural, Old Social Security building, Washington, DC), 1941*  
Tempera on cardboard

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the General Services Administration

Seymour Fogel developed a close friendship with Rivera during the time he served as one of the Mexican artist's assistants on two major commissions Rivera received in 1932 and 1933 in New York. *Security of the People*, one of two murals Fogel executed for the Social Security building in Washington, DC, and for which this is a study, shows an idealized American family surrounded by symbols of abundance, such as the bounty of fruit and a tennis court. Fogel had initially aimed to address the economic hardship of the Depression by having the two murals depict security *and* insecurity. After receiving feedback from the Treasury Section of Fine Arts, which commissioned the project, he pivoted to this more optimistic and affirming subject matter.

**Seymour Fogel**

n. 1911; Nueva York, NY  
f. 1984; Weston, CT

*La seguridad del pueblo (estudio para el mural del antiguo edificio de la Seguridad Social, Washington, D. C.), 1941*  
Témpera sobre cartón

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

Seymour Fogel entabló una estrecha amistad con Rivera durante el periodo en que se desempeñó como asistente del artista mexicano durante dos grandes comisiones que Rivera recibió en 1932 y 1933 en Nueva York. *La seguridad del pueblo*, para el cual realizó este estudio, fue uno de los dos murales que Fogel ejecutó para el edificio de la Seguridad Social en Washington D.C. Éste muestra una familia estadounidense idealizada, rodeada de símbolos de abundancia, como frutas y una cancha de tenis. Inicialmente, Fogel tenía pensado abordar las dificultades económicas de la Depresión pintando murales que representaban la seguridad y la inseguridad. Tras recibir comentarios del Departamento de Bellas Artes del Tesoro, que le había encargado el proyecto, se inclinó por esta temática más optimista y edificante.

**Thelma Johnson Streat**

b. 1912; Yakima, WA  
d. 1959; Los Angeles, CA

*The Negro in Professional Life—Mural Study Featuring Women in the Workplace, 1944*  
Ink and graphite on paper

Collection of Bernard Friedman

Hear about one of the American artists Rivera respected the most.

 515

**Thelma Johnson Streat**

n. 1912; Yakima, WA  
f. 1959; Los Ángeles, CA

*Afroamericanos en la vida profesional—Estudio para un mural que presenta a las mujeres en el lugar de trabajo, 1944*  
Tinta y grafito sobre papel

Colección de Bernard Friedman

Conoce más sobre una de las artistas estadounidenses más respetadas por Rivera.

 515

**Ben Shahn**

b. 1898; Kaunas, Lithuania

d. 1969; New York, NY

*Study for Jersey Homesteads Mural, c. 1936*

Tempera on paper mounted on composition board

Collection of Charles K. Williams II

**Ben Shahn**

n. 1898; Kaunas, Lituania

f. 1969; Nueva York, NY

*Estudio para el mural de Jersey Homesteads, c. 1936*

Témpera sobre papel montado en tabla de composición

Colección de Charles K. Williams II

**Bendor Mark**

b. 1912; New York, New York

d. 1995; San Diego, California

*Two Men Pushing Cart, 1939*

Oil on canvas

Smithsonian American Art Museum; gift of Bernard Marcus 1971.278

**Bendor Mark**

n. 1912; Nueva York, Nueva York

f. 1995; San Diego, California

*Dos hombres empujando un carro, 1939*

Óleo sobre lienzo

Smithsonian American Art Museum; donación de Bernard Marcus 1971.278

**Marion Greenwood**

b. 1909; Brooklyn, NY

d. 1970; Woodstock, NY

*Construction Worker (study for Blueprint for Living, a Federal Art Project mural, Red Hook Community Building, Brooklyn, New York), 1940*

Fresco mounted on composition board

Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York;  
gift of Mrs. Patricia Ashley 1976.44.11

From 1932 to 1936, Marion Greenwood lived in Mexico where she studied with Rivera, learning traditional fresco technique in which pigment is applied to wet plaster, and also executed murals. Few American muralists knew how to use this medium; most either employed the less durable fresco secco technique of applying paint to dried plaster or simply painted on canvas and adhered the finished work to a wall. Greenwood used traditional fresco for her Red Hook, Brooklyn, mural project, commissioned by the Federal Art Project, as well as for its studies, such as this one. The finished mural, now destroyed, depicted the housing project and covered three walls of the neighborhood's community center. This monumental portrait of a worker is a detail from the section depicting the construction of the project.

**Marion Greenwood**

n. 1909; Brooklyn, NY

f. 1970; Woodstock, NY

*Obrero de la construcción (estudio para Proyecto de vida, un mural del Proyecto de Arte Federal [Federal Art Project], Edificio comunitario Red Hook, Brooklyn, Nueva York), 1940*

Fresco montado en tabla de composición

Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York; donación de la Sra. Patricia Ashley 1976.44.11

Entre 1932 y 1936, Marion Greenwood vivió en México, donde realizó murales y estudió con Rivera, aprendiendo la técnica tradicional del fresco, en la cual el pigmento se aplica directamente sobre el yeso húmedo. Pocos muralistas estadounidenses sabían cómo utilizar este medio; la mayoría empleaba la técnica menos duradera del fresco secco, aplicando la pintura sobre yeso seco, o simplemente pintando sobre lienzo y adhiriendo la obra terminada a la pared. Greenwood utilizó la técnica tradicional para su proyecto mural de Red Hook, en Brooklyn, encargado por el Proyecto de Arte Federal, así como para sus estudios, como el que se presenta aquí. El mural terminado, hoy destruido, representaba el proyecto de viviendas y cubría tres paredes del centro comunitario del barrio. Este retrato monumental de un trabajador es un detalle de una sección en la que se representaba la construcción del proyecto.



## Diego Rivera

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

At left:

### Panoramic view of *Detroit Industry*, 1932–33

Detroit Institute of the Arts; gift of Edsel B. Ford

Photography by David Mariotti

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico City / Artists Rights Society (ARS), New York

In center of gallery:

### Photodocumentation of lower panel of *Detroit Industry*, *North Wall*, 1932–33

### Photodocumentation of lower panel of *Detroit Industry*, *South Wall*, 1932–33

Detroit Institute of the Arts; gift of Edsel B. Ford

Photograph by David Mariotti

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico City / Artists Rights Society (ARS), New York

Rivera began his mural for the Detroit Institute of Arts in spring 1932. What started as a commission to paint two large panels depicting the city's history and industries grew into a twenty-seven-panel mural decorating all four walls of the museum's courtyard. The mural's two main walls depict the Ford Motor Company's production of its Model V-8 automobile; other sections show Detroit's pharmaceutical, medical, and chemical industries while also highlighting the relationship between modern industry and nature. The project was funded by Edsel Ford, the president of Ford Motor Company, who granted Rivera access to the company's sprawling River Rouge Complex in Dearborn, at that time the largest and most advanced manufacturing plant in the world.

## Diego Rivera

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

A la izquierda:

### Vista panorámica de *La industria de Detroit*, 1941

Detroit Institute of the Arts; donación de Edsel B. Ford

Fotografía de David Mariotti

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Ciudad de México / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

En el centro de la sala:

### Fotodocumentación del panel inferior de *La industria de Detroit*, pared norte, 1932-33

### Fotodocumentación del panel inferior de *La industria de Detroit*, pared sur, 1932-33

Detroit Institute of the Arts; donación de Edsel B. Ford

Foto de David Mariotti

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Ciudad de México, D.F. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Rivera comenzó a pintar su mural para el Detroit Institute of Arts en la primavera de 1932. Lo que en principio iban a ser dos paneles en los que se representaba la historia y las industrias de la ciudad, terminó siendo un mural de veintisiete paneles que decoraban las cuatro paredes del patio del museo. Las dos paredes más importantes del mural representan la producción del modelo V-8 de la Ford Motor Company; otras secciones muestran las industrias farmacéutica, médica y química de Detroit a la vez que resaltan la relación entre la industria moderna y la naturaleza. El proyecto recibió la financiación de Edsel Ford, presidente de la Ford Motor Company, que otorgó a Rivera acceso al creciente Complejo del Río Rouge de la compañía en Dearborn, que era, en su momento, la fábrica más grande y moderna del mundo.

*Diego Rivera Industrial Mural, Detroit Institute of Arts,*  
c. 1932

35mm film transferred to digital video, black-and-white,  
silent; 4:13 min.

Courtesy National Archives and Record Administration, Washington, DC;  
Ford Motor Company Collection

*Mural industrial de Diego Rivera, Detroit Institute of Arts,*  
c. 1932

Película de 35mm transferida a vídeo digital, blanco y  
negro, muda; 4:13 min.

Cortesía del National Archives and Record Administration, Washington, D. C.;  
Ford Motor Company Collection

**Hugo Gellert**

b. 1892; Budapest, Hungary

d. 1985; Fort Hancock, NJ

*Worker and Machine, 1928*

Oil on wood

Collection of Bram and Sandra Dijkstra

**Hugo Gellert**

n. 1892; Budapest, Hungría

f. 1985; Fort Hancock, NJ

*El obrero y la máquina, 1928*

Óleo sobre madera

Colección de Bram y Sandra Dijkstra

**Harold Lehman**

b. 1919; New York, NY

d. 2006; Leonia, NJ

*The Driller (mural, Rikers Island, New York), 1937*

Tempera on composition board

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the Newark Museum 1966.31.11

**Harold Lehman**

n. 1919; Nueva York, NY

f. 2006; Leonia, NJ

*El taladrador (mural, Rikers Island, Nueva York), 1937*

Témpera sobre tabla de composición

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia del Newark Museum 1966.31.11

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Pneumatic Drilling*, 1931–32

Charcoal on paper

Museo Dolores Olmedo, Mexico City

Hear about Rivera's understanding of art and labor.



Video recording of this work is not permitted.

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Taladro neumático*, 1931–32

Carboncillo sobre papel

Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México

Escuche sobre la concepción que Rivera tenía del arte y el trabajo.



Grabar vídeo de esta obra no está permitido.

**Ben Shahn**

b. 1898; Kaunas, Lithuania

d. 1969; New York, NY

*The Riveter (mural study, Bronx, New York central postal station), 1938*

Tempera on cardboard

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the General Services Administration

**Ben Shahn**

n. 1898; Kaunas, Lituania

f. 1969; Nueva York, NY

*El remachador (estudio para el mural de la oficina central de correos del Bronx, Nueva York), 1938*

Témpera sobre cartón

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

**Philip Evergood**

b. 1901; New York, NY

d. 1973; Bridgewater, CT

*Steelworkers, n.d.*

Gouache and casein on board

Detroit Institute of Arts; gift of Mrs. Robert Boram

**Philip Evergood**

n. 1901; Nueva York, NY

f. 1973; Bridgewater, CT

*Obreros siderúrgicos, s. f.*

Gouache y caseína sobre tabla

Detroit Institute of Arts; donación de la Sra. de Robert Boram

**Henry Bernstein**

b. 1912; Detroit, MI

d. 1964; Detroit, MI

*Fabricating Steel (mural study, Midland, Michigan, Post Office), c. 1934–43*

Tempera on canvas

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the Internal Revenue Service through the General Services Administration

**Henry Bernstein**

n. 1912; Detroit, MI

f. 1964; Detroit, MI

*Fabricación de acero (estudio para mural de la oficina de correos de Midland, Michigan), c. 1934–43*

Témpera sobre lienzo

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia del Servicio de Impuestos Internos (Internal Revenue Service) por medio de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

**Marion Greenwood**

b. 1909; Brooklyn, NY

d. 1970; Woodstock, NY

*Water and Soil, 1937*

Oil on wood

Collection of Susan Stockton and Chris Walther

**Marion Greenwood**

n. 1909; Brooklyn, NY

f. 1970; Woodstock, NY

*Agua y tierra, 1937*

Óleo sobre madera

Colección de Susan Stockton y Chris Walther

**Michael Lenson**

b. 1903; Galich, Russia

d. 1971; Nutley, NJ

*Mining (mural study, Mount Hope, West Virginia Post Office), c. 1933–43*

Tempera on wood

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC

**Xavier González**

b. 1898; Almería, Spain

d. 1993; Bronx, NY

*Tung Oil Industry (Study for Covington, Louisiana Post Office Mural), 1939*

Gouache, pen and ink, and pencil on paper mounted on cardboard

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC; transfer from the Internal Revenue Service through the General Services Administration

**Michael Lenson**

n. 1903; Gálích, Rusia

f. 1971; Nutley, NJ

*Minería (estudio para el mural de la oficina de correos de Mount Hope, Virginia Occidental), c. 1933–43*

Témpera sobre madera

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.

**Xavier González**

n. 1898; Almería, España

f. 1993; Bronx, NY

*Industria aceitera de tung (estudio para mural en la oficina de correos de Covington, Luisiana), 1939*

Gouache, bolígrafo y tinta, y lápiz sobre papel montado sobre cartón

Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.; transferencia del Servicio de Impuestos Internos (Internal Revenue Service) por medio de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Electric Power, 1931–32*

Fresco on reinforced cement in a galvanized-steel framework

Collection of Vicky and Marcos Micha Levy

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Energía eléctrica, 1931–32*

Fresco sobre cemento reforzado en marco de acero galvanizado

Colección de Vicky y Marcos Micha Levy

**Charles Alston**

b. 1907; Charlotte, NC

d. 1977; New York, NY

*Magic in Medicine: Study for Harlem Hospital Mural, New York City, 1936*

Graphite on paper

Library of Congress, Washington, DC; Prints and Photographs Division

**Charles Alston**

n. 1907; Charlotte, NC

f. 1977; Nueva York, NY

*La magia de la medicina: estudio para el mural del Harlem Hospital, Ciudad de Nueva York, 1936*

Grafito sobre papel

Library of Congress, Washington, D. C.; Prints and Photographs Division



**Hideo Benjamin Noda**

b. 1908; Santa Clara, CA

d. 1939; Tokyo, Japan

*Scottsboro Boys*, 1933

Gouache and watercolor on paper

Mizoe Art Gallery, Fukuoka/Tokyo, Japan

The experience that California-born Japanese-American artist Hideo Benjamin Noda gained assisting Rivera on the Mexican artist's Rockefeller Center mural encouraged him to tackle themes related to class and social justice in his own art. Noda's *Scottsboro Boys* addresses the plight of the nine African American teenagers who were wrongfully accused of raping two white women aboard a train near Scottsboro, Alabama, in 1931 and sentenced to death. Noda's painting focuses in on one of the young men, eighteen-year-old Haywood Patterson, depicted in the foreground in the same pose in which he appeared in a photograph published in the African American publication the *Chicago Defender*. The "Scottsboro Boys" case gripped the nation and became a major focal point for the political left, uniting the NAACP, the civil rights organization founded to advance justice for African Americans, and the Communist party in the defense of the accused teenagers.

**Hideo Benjamin Noda**

n. 1908; Santa Clara, CA

f. 1939; Tokio, Japón

*Los chicos de Scottsboro*, 1933

Gouache y acuarela sobre papel

Mizoe Art Gallery, Fukuoka/Tokio, Japón

La experiencia que Hideo Benjamin Noda —artista japonés-estadounidense nacido en California— obtuvo al ayudar a Rivera en el mural del Rockefeller Center lo alentó a abordar en su propio arte temas relacionados a clase y justicia social. *Los chicos de Scottsboro* de Noda aborda la grave situación en la que se encontraron los nueve adolescentes afroamericanos que fueron acusados injustamente de violar a dos mujeres blancas en un tren cerca de Scottsboro, Alabama, en 1931 y condenados a muerte. La pintura de Noda se centra en uno de los jóvenes, Haywood Patterson, de dieciocho años, representado en primer plano en la misma pose en la que apareció en una fotografía publicada en el periódico afroamericano *Chicago Defender*. El caso conocido como "Scottsboro Boys" se apoderó de la nación y se convirtió en un importante punto focal para la izquierda política, uniendo a la NAACP, la organización de derechos civiles fundada para promover la justicia a los afroamericanos, y el partido comunista en defensa de los jóvenes acusados.

**Mitchell Siporin**

b. 1910; New York, NY

d. 1976; Boston, MA

*Let America Be America Again, 1936*

Tempera on wood

Collection of Bernard Friedman

**Seymour Fogel**

b. 1911; New York, NY

d. 1984; Weston, CT

*We Demand Our Jobs, 1933*

Ink and wash on paper

Childs Gallery, Boston

**Mitchell Siporin**

n. 1910; Nueva York, NY

f. 1976; Boston, MA

*Que América vuelva a ser América, 1936*

Témpera sobre madera

Colección de Bernard Friedman

**Seymour Fogel**

n. 1911; Nueva York, NY

f. 1984; Weston, CT

*Exigimos empleo, 1933*

Tinta y aguada sobre papel

Childs Gallery, Boston

**Philip Evergood**

b. 1901; New York, NY

d. 1973; Bridgewater, CT

*American Tragedy*, 1937

Oil on canvas

Collection of Harvey and Harvey-Ann Ross

*American Tragedy* portrays what is known as the Memorial Day Massacre, a brutal confrontation that took place on May 30, 1937. As hundreds of steelworkers marched toward the Republic Steel plant on Chicago's South Side demanding the right to unionize, they were met by a line of city police officers blocking their path. In response to the protesters throwing rocks and bricks, the police fired tear gas. When that failed to disperse the marchers, the police charged into the crowd, firing their guns. By the time things calmed down, ten protesters lay dead and at least sixty were hurt or wounded, some shot from behind, and forty police officers were injured.

**Philip Evergood**

n. 1901; Nueva York, NY

f. 1973; Bridgewater, CT

*Tragedia americana*, 1937

Óleo sobre lienzo

Colección de Harvey y Harvey-Ann Ross

*Tragedia americana* retrata lo que se conoce como la Masacre del Día de los Caídos, una brutal confrontación que ocurrió el 30 de mayo de 1937. Cuando cientos de obreros siderúrgicos marchaban hacia la planta Republic Steel en el South Side de Chicago para exigir el derecho de sindicalización, se encontraron con una hilera de policías de la ciudad que bloqueaba su paso. En respuesta a las piedras y ladrillos lanzados por los manifestantes, la policía lanzó gas lacrimógeno y, cuando ello no logró disuadir la manifestación, la policía disparó sus armas a la multitud. Tras calmarse los ánimos, se reveló que diez manifestantes habían muerto y al menos sesenta habían resultado heridos, algunos recibieron disparos en la espalda, mientras que cuarenta oficiales de la policía resultaron lesionados.

## **Hugo Gellert**

b. 1892; Budapest, Hungary

d. 1985; Fort Hancock, NJ

*Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism), 1932*

Chalk and plaster on celotex

The Wolfsonian–Florida International University, Miami Beach, Florida;  
The Mitchell Wolfson, Jr. Collection

When news of Rivera's commission to paint a mural at Rockefeller Center was announced, many American artists responded by protesting that a foreigner had been granted such a sizable project while they were struggling through the Depression. To ameliorate the hostilities, New York's Museum of Modern Art organized an exhibition of mural designs by American artists on the theme of the "postwar world." Hugo Gellert contributed this painting, which aligns capitalism with a fascist police state. The museum's president objected to the work's perceived communist content and demanded that it—along with paintings by William Gropper and Ben Shahn—be removed from the exhibition, inciting a backlash from other participating artists who threatened to withdraw their work if these paintings were taken down. Faced with a public relations nightmare, the museum permitted the works to remain on view.

## **Hugo Gellert**

n. 1892; Budapest, Hungría

f. 1985; Fort Hancock, NJ

*Nos tenemos que mantener unidos (Las últimas defensas del capitalismo), 1932*

Tiza y yeso sobre celotex

The Wolfsonian–Florida International University, Miami Beach, Florida;  
The Mitchell Wolfson, Jr. Collection

Cuando se anunció que Rivera pintaría un mural en el Rockefeller Center, muchos artistas estadounidenses protestaron por el hecho de que se le concediera un proyecto de semejante magnitud a un extranjero mientras ellos luchaban por sobrevivir la Depresión. Para apaciguarlos, el Museum of Modern Art de Nueva York organizó una exposición de diseños para murales creados por artistas estadounidenses sobre el tema "el mundo de la posguerra". Hugo Gellert aportó esta pintura, en la que asocia el capitalismo con un estado policial fascista. El presidente del museo se opuso al supuesto contenido comunista de la obra y exigió que se retirara —junto con las pinturas de William Gropper y Ben Shahn— de la exposición, lo cual provocó una respuesta negativa por parte de los demás participantes, quienes amenazaron con retirar sus obras si se censuraban estas pinturas. Frente a semejante pesadilla de relaciones públicas, el museo permitió que las obras permanecieran expuestas.

**Fletcher Martin**

b. 1904; Palisade, CO

d. 1979; Guanajuato, Mexico

*Mine Rescue (mural study for Kellogg, Idaho Post Office), 1939*

Tempera on wood

Smithsonian American Art Museum; transfer from the General Services Administration

With the launch of the New Deal, Fletcher Martin received a number of mural commissions, among them one for the post office in Kellogg, Idaho. Martin initially submitted this painting as a study for the final mural, but although it was praised by the miners' union and the federal officials who had commissioned it, local mine operators took issue with the subject matter, arguing that such accidents were rare. Other local residents objected to it on the grounds that it would cause distress to those who had lost family members to mining accidents. The artist eventually changed his design entirely to depict a cheerful historical scene of two prospectors striking ore, which had led to the founding of the town. Martin's aesthetic style reflected his experience painting alongside Siqueiros in Los Angeles as a member of the Mexican artist's Bloc of Mural Painters.

**Fletcher Martin**

n. 1904; Palisade, CO

f. 1979; Guanajuato, México

*Rescate en la mina (estudio para el mural de la oficina de correos de Kellogg, Idaho), 1939*

Témpera sobre madera

Smithsonian American Art Museum; transferencia de la Administración General de Servicios (General Services Administration)

Fletcher Martin recibió varias comisiones para pintar murales al comienzo del Nuevo Trato; entre ellas se encontraba un mural para la oficina de correos de Kellogg, Idaho. Inicialmente, Martin presentó esta pintura como un estudio para el mural final y, aunque recibió elogios por parte del sindicato minero y de los funcionarios federales que la comisionaron, los operarios de las minas locales disputaron su temática, negando que accidentes mineros como el representado fueran comunes. Otros residentes de la localidad también estuvieron en desacuerdo, sosteniendo que podría angustiar a las familias que hubiesen perdido a algún ser querido en accidentes mineros. Eventualmente, el artista cambió su diseño por completo y terminó por representar una alegre escena histórica de la fundación de la ciudad cuando dos mineros encontraron un filón. La estética de Martin reflejaba su experiencia pintando junto a Siqueiros en Los Ángeles como miembro del Bloque de Muralistas del artista mexicano.

**Ben Shahn**

b. 1898; Kaunas, Lithuania

d. 1969; New York, NY

*The Passion of Sacco and Vanzetti, 1932*

Tempera and gouache on canvas

Whitney Museum of American Art, New York; gift of Edith and Milton Lowenthal 49.22

Ben Shahn painted *The Passion of Sacco and Vanzetti* for inclusion in the Museum of Modern Art's 1932 exhibition of mural designs by American artists. It re-creates on a mural scale the final image in his twenty-three-panel cycle on the arrest, trial, and execution of the Italian-born American anarchists Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti, whose controversial conviction for first-degree murder following an armed robbery was widely deemed to be based on their political views and immigrant status. The series attracted the attention of Rivera, who wrote glowingly of it and of Shahn's subsequent series on San Francisco labor leader Tom Mooney, another political cause célèbre. Shahn worked as Rivera's assistant on his Rockefeller Center mural and on his mural series that followed, *Portrait of America*, a study for which hangs in this gallery.

**Ben Shahn**

n. 1898; Kaunas, Lituania

f. 1969; Nueva York, NY

*La pasión de Sacco y Vanzetti, 1932*

Temple y gouache sobre lienzo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Edith y Milton Lowenthal 49.22

Ben Shahn pintó *La pasión de Sacco y Vanzetti* para presentarla en la exposición de 1932 del Museum of Modern Art, dedicada a diseños para murales creados por artistas estadounidenses. La obra recrea, a escala mural, la imagen final de su ciclo de veintitrés paneles sobre la detención, el juicio y la ejecución de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, anarquistas estadounidenses de origen italiano cuya controvertida condena por homicidio premeditado después de un robo a mano armada se consideró, por la mayoría, como resultado de sus convicciones políticas y su estatus de inmigrantes. La serie atrajo la atención de Rivera, quien escribió elogios sobre ella, así como de la siguiente serie de Shahn sobre Tom Mooney, líder sindical de San Francisco y protagonista de otra célebre causa política. Shahn trabajó como asistente de Rivera en su mural del Rockefeller Center y en la serie mural que le siguió, *Retrato de América*, cuyo estudio se presenta en esta galería.

**Ben Shahn**

b. 1898; Kaunas, Lithuania  
d. 1969; New York, NY

*Parade for Repeal, c. 1934*

Gouache on composition board

Museum of the City of New York; courtesy the Fine Arts Program, Public Building Services, U.S. General Services Administration, commissioned through the New Deal Art Projects, 1934

The Eighteenth Amendment, which banned the sale, manufacture, and distribution of alcohol, was repealed in 1933. The following year, Ben Shahn created eight paintings on the theme of Prohibition for a proposed mural for the Central Park Casino under the auspices of the Public Works of Art Project, the first New Deal initiative to hire artists. New York mayor Jimmy Walker had campaigned on a promise to renovate the facility, a former ladies' restaurant from the mid-nineteenth century that had become a dilapidated nightclub, which he did at massive public cost and to great fanfare following his election. However, before Shahn was able to paint the mural, the casino was demolished under the direction of powerful parks commissioner Robert Moses on the grounds that a nightclub was an inappropriate use of city land. Shahn's studies are all that has ever existed of the project.

**Ben Shahn**

n. 1898; Kaunas, Lituania  
f. 1969; Nueva York, NY

*Desfile de revocación, c. 1934*

Gouache sobre tabla de composición

Museum of the City of New York; Cortesía del Programa de Artes (Fine Arts Program), Servicio de Edificios Públicos (Public Building Services), Administración General de Servicios (General Services Administration) de los Estados Unidos, comisionada a través del New Deal Art Projects, 1934

La decimoctava enmienda, que prohibía la venta, manufactura y distribución de alcohol, se revocó en 1933. Al año siguiente, Ben Shahn creó ocho pinturas sobre la ley seca para una propuesta de mural en el Central Park Casino, bajo el auspicio del Proyecto de Obras de Arte Públicas, la primera iniciativa del Nuevo Trato para contratar artistas. El alcalde de Nueva York, Jimmy Walker, había prometido durante su campaña renovar las instalaciones, que pertenecían a un antiguo restaurante para mujeres de mediados del siglo XIX y que se habían convertido en un club nocturno deteriorado. Éste lo hizo a expensas de un gran gasto público y haciendo un gran espectáculo tras su elección. Sin embargo, antes de que Shahn pudiera pintar el mural, el casino fue demolido por orden del poderoso inspector de parques Robert Moses, bajo el pretexto de que un club nocturno implicaba un uso poco apropiado de las tierras municipales. Los estudios de Shahn son la única parte del proyecto que existió.

**Belle Baranceanu**

b. 1902; Chicago, IL

d. 1988; La Jolla, CA

*The Progress of Man, 1935*

Crayon and graphite pencil on paper

San Diego History Center; gift of the artist SDHC 80.26.1

**Belle Baranceanu**

n. 1902; Chicago, IL

f. 1988; La Jolla, CA

*El progreso del hombre, 1935*

Crayón y lápiz de grafito sobre papel

San Diego History Center; donación del artista SDHC 80.26.1



**Anton Refregier**

b. 1905; Moscow, Russia  
d. 1979; Moscow, Russia

*Sand Lot Riots, color sketch for Rincon Annex Post Office, San Francisco, California, c. 1946–47*  
Tempera and watercolor on composition board with gesso

Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York; gift of Susan and Steven Hirsch, class of 1971 2015.23.1.21

Anton Refregier painted a mural cycle for San Francisco's Rincon Annex Post Office on the history of the city, beginning with the Indigenous peoples who inhabited the region before the Spanish founded the city in 1776. Offering a revisionist view of history, Refregier portrayed a number of ugly episodes in San Francisco's past, including the Sandlot Riots of 1877 in which white mobs attacked the city's Chinese population resulting in four deaths.

**Elizabeth Catlett**

b. 1915; Washington, DC  
d. 2012; Cuernavaca, Mexico

*... and a special fear for my loved ones, 1946*  
(printed 1989)  
Linoleum cut

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Print Committee 95.202

Gwendolyn DuBois Shaw discusses the terror expressed in this print.

 523

**Jesús Escobedo**

b. 1918; El Oro, Mexico  
d. 1978; Mexico City, Mexico

*Discrimination "K K K", 1940*  
Lithograph

Los Angeles County Museum of Art; gift of Jules and Gloria Heller M.2003.92.42

**Anton Refregier**

n. 1905; Moscú, Rusia  
f. 1979; Moscú, Rusia

*Motín en San Francisco, bosquejo a color para la oficina de correos de Rincon Annex, San Francisco, California, c. 1946–47*  
Témpera y acuarela sobre tabla de composición con yeso

Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York; donación de Susan y Steven Hirsch, Clase 1971 2015.23.1.21

Anton Refregier pintó una serie de murales en la oficina de correos de Rincon Annex en San Francisco, dedicado a la historia de la ciudad, comenzando por los pueblos indígenas que habitaban la región antes de que los españoles fundaran la ciudad en 1776. En esta visión revisionista de la historia, Refregier retrató varios episodios desagradables del pasado de San Francisco, como los Sandlot Riots, motín que ocurrió en 1877, en el que multitudes de blancos atacaron a la población de inmigrantes chinos de la ciudad, lo cual resultó en cuatro muertes.

**Elizabeth Catlett**

n. 1915; Washington, D. C.  
f. 2012; Cuernavaca, México

*... y un temor especial por mis seres queridos, 1946*  
(impresa en 1989)  
Linóleo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 95.202

Gwendolyn DuBois Shaw analiza el terror que se expresa en este grabado.

 523

**Jesús Escobedo**

n. 1918; El Oro, México  
f. 1978; Ciudad de México, México

*Discriminación "K K K", 1940*  
Litografía

Los Angeles County Museum of Art; donación de Jules y Gloria Heller M.2003.92.42

**Mitchell Siporin**

b. 1910; New York, NY

d. 1976; Boston, MA

*Cartoon for Abraham Lincoln and John Peter Altgeld mural, U.S. Post Office, Decatur, Illinois, c. 1938*  
Charcoal on paper

University of Kentucky Art Museum, Lexington; allocated by the U.S. Government Federal Art Project 1943.2.31

Mitchell Siporin's mural for the post office in Decatur, Illinois, celebrates the legacies of President Abraham Lincoln and Illinois governor John Peter Altgeld, whom Siporin considered icons of social reform and justice. This cartoon—a full-scale preparatory drawing—depicts the section showing Altgeld pardoning three men who were unjustly convicted of conspiracy in the wake of the 1886 riot in Chicago's Haymarket Square, a violent clash that erupted between police and workers that had been striking for an eight-hour workday. Eight supposed anarchists were arrested in connection to the events, without any substantial evidence of their involvement, and four of these men were hanged. Upon becoming governor, Altgeld pardoned the four men who were still imprisoned.

**Mitchell Siporin**

n. 1910; Nueva York, NY

f. 1976; Boston, MA

*Caricatura para el mural de Abraham Lincoln y John Peter Altgeld de la oficina de correos de los Estados Unidos en Decatur, Illinois, c. 1938*  
Carboncillo sobre papel

University of Kentucky Art Museum, Lexington; adjudicada por el Proyecto de Arte Federal (Federal Art Project) del gobierno de los Estados Unidos 1943.2.31

El mural que Mitchell Siporin creó para la oficina de correos de Decatur, Illinois, celebra el legado del presidente Abraham Lincoln y del gobernador de Illinois John Peter Altgeld, considerados, por Siporin, como íconos de la reforma y la justicia social. Esta caricatura —un dibujo preparatorio a escala real— representa la sección que muestra a Altgeld otorgando el perdón a tres hombres condenados injustamente de conspiración tras la revuelta de 1886 en el Haymarket Square de Chicago, un enfrentamiento violento que estalló entre la policía y los trabajadores, quienes se manifestaban para exigir jornadas laborales de ocho horas. Ocho supuestos anarquistas fueron arrestados en relación con los hechos, a pesar de no haber pruebas fehacientes de su participación, y cuatro de estos hombres murieron en la horca. Al asumir el cargo de gobernador, Altgeld perdonó a los hombres que permanecían en prisión.

## Diego Rivera

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

### Reproduction of *Man, Controller of the Universe*, 1934

Palacio de Bellas Artes, INBAL, Mexico City

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico City / Artists Rights Society (ARS), New York

Reproduction authorized by the National Institute of Fine Arts and Literature (INBAL), 2020

Hear about Rivera's most famous and controversial commission.



## Diego Rivera

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

### Reproducción de *El hombre controlador del universo*, 1934

Palacio de Bellas Artes, INBAL, Ciudad de México

© 2020 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Ciudad de México / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), 2020

Conoce el encargo más famoso y controversial de Rivera.



**Will Barnet**

b. 1911; Beverly, MA  
d. 2012; New York, NY

*Vigilantes*, 1934  
Lithograph

National Gallery of Art, Washington, DC; Reba and Dave Williams Collection;  
gift of Reba and Dave Williams, 2008

**Harry Sternberg**

b. 1904; New York, New York  
d. 2001; Escondido, CA

*Industrial Landscape*, 1934  
Lithograph

Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

**Will Barnet**

n. 1911; Beverly, MA  
f. 2012; Nueva York, NY

*Vigilantes*, 1934  
Litografía

National Gallery of Art, Washington, D. C.; Reba and Dave Williams Collection;  
donación de Reba y Dave Williams, 2008

**Harry Sternberg**

n. 1904; Nueva York, Nueva York  
f. 2001; Escondido, CA

*Paisaje industrial*, 1934  
Litografía

Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

**Julius Bloch**

b. 1888; Kehl, Germany  
d. 1966; Philadelphia, PA

*Prisoner*, 1934  
Lithograph

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 34.35

**Thomas Hart Benton**

b. 1889; Neosho, MO  
d. 1975; Kansas City, MO

*Mine Strike*, 1933  
Lithograph

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 34.37.1

**Jacob Burck**

b. 1907; Visoky, Poland  
d. 1982; Chicago, IL

*The Lord Provides*, 1934  
Lithograph

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 33.83.2

**Julius Bloch**

n. 1888; Kehl, Alemania  
f. 1966; Filadelfia, PA

*Prisionero*, 1934  
Litografía

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 34.35

**Thomas Hart Benton**

n. 1889; Neosho, MO  
f. 1975; Kansas City, MO

*Huelga minera*, 1933  
Litografía

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 34.37.1

**Jacob Burck**

n. 1907; Visoky, Polonia  
f. 1982; Chicago, IL

*Dios proveerá*, 1934  
Litografía

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 33.83.2

**José Clemente Orozco**

b. 1883; Ciudad Guzmán, Mexico

d. 1949; Mexico City, Mexico

*The Unemployed*, c. 1929

Oil on canvas

Kaluz Collection, Mexico City

Hear the artist's words on this painting and the stock market crash.



**José Clemente Orozco**

n. 1883; Ciudad Guzmán, México

f. 1949; Ciudad de México, México

*Los desempleados*, c. 1929

Óleo sobre lienzo

Kaluz Collection, Ciudad de México

Escucha las palabras del artista sobre esta pintura y la caída de la bolsa de valores.



**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Revolutionary March, 1935*

Pyroxylin on copper

Palm Springs Museum of Art, Palm Springs, California; gift of the estate of Herbert E. Toor

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Marcha revolucionaria, 1935*

Piroxilina sobre cobre

Palm Springs Museum of Art, Palm Springs, California; donación del legado de Herbert E. Toor

**Ben Shahn**

b. 1898; Kaunas, Lithuania

d. 1969; New York, NY

*Man by the Railroad Track, 1935–36*

Tempera on paper mounted on fiberboard

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, DC; gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966

**William Gropper**

b. 1897; New York, NY

d. 1977; Manhasset, NY

*Strike, n.d.*

Charcoal, ink, and gouache on paper

National Gallery of Art, Washington, DC; John Davis Hatch Collection

**Ben Shahn**

n. 1898; Kaunas, Lithuania

f. 1969; Nueva York, NY

*Hombre junto a las vías del tren, 1935–36*

Témpera sobre papel montado en tablero de fibra

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, D. C.; donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966

**William Gropper**

n. 1897; Nueva York, NY

f. 1977; Manhasset, NY

*Huelga, s. f.*

Carboncillo, tinta y gouache sobre papel

National Gallery of Art, Washington, D. C.; John Davis Hatch Collection



**William Gropper**

b. 1897; New York, NY  
d. 1977; Manhasset, NY

*Youngstown Strike*, c. 1937  
Oil on canvas

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; museum purchase 1985

**William Gropper**

n. 1897; Nueva York, NY  
f. 1977; Manhasset, NY

*Huelga en Youngstown*, c. 1937  
Óleo sobre lienzo

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; adquisición del museo  
1985

**Eitarō Ishigaki**

b. 1893; Taiji, Japan  
d. 1958; Tokyo, Japan

*Soldiers of the People's Front (The Zero Hour)*, c. 1936–37  
Oil on canvas

Museum of Modern Art, Wakayama, Japan

**Eitarō Ishigaki**

n. 1893; Taiji, Japón  
f. 1958; Tokio, Japón

*Soldados del Frente Popular (La Hora Cero)*, c. 1936–37  
Óleo sobre lienzo

Museo de Arte Moderno, Wakayama, Japón

**Joe Jones**

b. 1909; St. Louis, MO  
d. 1963; Morristown, NJ

*We Demand*, 1934  
Oil on composition board

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; gift of Sidney Freedman  
1948

Hear about Jones's expression of solidarity with the  
worker.



**Joe Jones**

n. 1909; St. Louis, MO  
f. 1963; Morristown, NJ

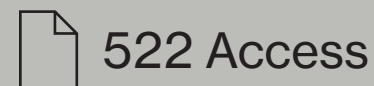
*Exigimos*, 1934  
Óleo sobre tabla de composición

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; donación de Sidney  
Freedman 1948

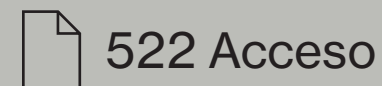
Conoce más sobre la expresión de solidaridad que  
Jones tuvo con los trabajadores.



Panoramic view of Abelardo L. Rodríguez Market  
Three-channel video, color, sound; 5 min.



Vista panorámica del mercado Abelardo L. Rodríguez  
Instalación de video en tres canales, color, sonido; 5 min.



**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Study for Man at the Crossroads, 1932*

Oil on canvas

Museo Anahuacalli, Mexico City

Photography and video recording of this work  
are not permitted.

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Estudio para El Hombre en la encrucijada, 1932*

Óleo sobre lienzo

Museo Anahuacalli, Ciudad de México

Sacar fotografías o grabar videos de esta obra  
no está permitido.

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Technical Man, c. 1932*

Ink, charcoal, and gouache on paper

Museo Anahuacalli, Mexico City

Photography and video recording of this work  
are not permitted.

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*El hombre técnico, c. 1932*

Tinta, carboncillo y gouache sobre papel

Museo Anahuacalli, Ciudad de México

Sacar fotografías o grabar videos de esta obra  
no está permitido.

**Leopoldo Méndez**

b. 1902; Mexico City, Mexico

d. 1969; Mexico City, Mexico

*Atrocities*, 1942

Linoleum cut

Los Angeles County Museum of Art; gift of Jules and Gloria Heller  
M.2003.92.16

**Hale Woodruff**

b. 1900; Cairo, IL

d. 1980; New York, NY

*By Parties Unknown*, 1935 (printed 1996)

Linoleum cut with chine-collé

*Giddap*, 1935 (printed 1996)

Linoleum cut with chine-collé

Whitney Museum of American Art, New York; gift of E. Thomas Williams Jr. and  
Auldlyn Higgins Williams 98.22.4 and 98.22.2

These two prints address the horrifying persistence in the United States of public lynching—a form of racialized terror that was used to intimidate and control minorities, primarily African Americans but also Italians, Chinese, Mexicans, and Native Americans. While lynching was most concentrated in the South, it was a nationwide crisis, with incidents more than doubling between 1929 and 1933. Determined to incite public outrage and spur passage of federal antilynching bills recently introduced in Congress, the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) and the Communist Party–affiliated John Reed Club of New York each issued calls for artwork to be included in two separate exhibitions scheduled for early 1935. Woodruff created these two prints for the NAACP show.

**Leopoldo Méndez**

n. 1902; Ciudad de México, México

f. 1969; Ciudad de México, México

*Atrocidades*, 1942

Linóleo

Los Angeles County Museum of Art; donación de Jules y Gloria Heller  
M.2003.92.16

**Hale Woodruff**

n. 1900; Cairo, IL

f. 1980; Nueva York, NY

*Por desconocidos*, 1935 (impreso en 1996)

Linóleo con chine-collé

*Arre*, 1935 (impreso en 1996)

Linóleo con chine-collé

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de E. Thomas Williams, Jr.  
y Auldlyn Higgins Williams 98.22.4 y 98.22.2

Estos dos grabados abordan la espantosa persistencia de los linchamientos públicos en los Estados Unidos, una forma de terrorismo racial utilizada para intimidar y controlar a las minorías, principalmente afroamericanas, pero también italianas, chinas, mexicanas e indígenas. Si bien el linchamiento ocurría de manera más focalizada en el sur, fue una crisis a nivel nacional, cuyos incidentes se duplicaron con creces entre 1929 y 1933. Determinados a incitar la indignación pública y a fomentar la aprobación de las leyes federales contra el linchamiento introducidas recientemente en el Congreso, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color) y el John Reed Club de Nueva York, de filiación comunista, hicieron ambos una convocatoria para obras que se incluirían en dos exposiciones distintas programadas para principios de 1935. Woodruff creó estos dos grabados para la exposición de la NAACP.

**Diego Rivera**

b. 1886; Guanajuato, Mexico

d. 1957; Mexico City, Mexico

*Study for Colonial America from Portrait of America,*

c. 1933

Graphite on paper

Museo Anahuacalli, Mexico City

This study is from Rivera's twenty-one panel mural cycle *Portrait of America*, which he painted for the Communist New Workers School in New York in 1933. His assistants on the project included Seymour Fogel, Hideo Benjamin Noda, and Ben Shahn, whose works are on view in this and the adjacent gallery. In keeping with the politics of the school, Rivera chose not to celebrate American values but instead to highlight uncomfortable truths about the United States, emphasizing class struggle and the country's violence against African Americans. He derived his images from books and magazines. The image of the Indigenous figure in this study, for example, is reminiscent of Thomas Hart Benton's *Planting* panel from his *American Historical Epic* on view in this exhibition.

Photography and video recording of this work are not permitted.

**Diego Rivera**

n. 1886; Guanajuato, México

f. 1957; Ciudad de México, México

*Estudio para América colonial de Retrato de América,*

c. 1933

Grafito sobre papel

Museo Anahuacalli, Ciudad de México

Este estudio es parte del ciclo mural de veintiún paneles titulado *Retrato de América* que Rivera pintó para la New Workers School, de filiación comunista, en Nueva York en 1933. Sus asistentes en el proyecto fueron Seymour Fogel, Hideo Benjamin Noda y Ben Shahn, cuyas obras se pueden ver en esta sala y en la sala de al lado. Siguiendo la política de la escuela, Rivera eligió no celebrar los valores estadounidenses, sino que prefirió poner de relieve verdades incómodas sobre los Estados Unidos enfatizando la lucha de clases y la violencia del país contra los afroamericanos. Rivera obtuvo sus imágenes de libros y revistas. La figura indígena en este estudio, por ejemplo, recuerda al panel titulado *Plantación* que pintara Thomas Hart Benton como parte de su *Épica histórica americana* que se puede ver en esta exposición.

Sacar fotografías o grabar videos de esta obra no está permitido.

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*The Electric Forest*, 1939

Nitrocellulose on cardboard

Indianapolis Museum of Art at Newfields; gift in memory of Ann Tyndall  
Durham 46.74

Discover the innovative techniques Siqueiros used here.

 524

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*El bosque eléctrico*, 1939

Nitrocelulosa sobre cartón

Indianapolis Museum of Art en Newfields; donación en memoria de Ann  
Tyndall Durham 46.74

Descubre las innovadoras técnicas que Siqueiros utilizó  
en esta obra.

 524

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Landscape with Steer*, c. 1936–37

Lithograph with airbrushed lacquer additions

The Museum of Modern Art, New York; gift of Lee Krasner Pollock, 1970

Pollock was among the initial group of artists who joined Siqueiros's Experimental Workshop when it opened in New York in 1936. He participated in the group's creation of temporary artwork for political events, but what most engaged him was Siqueiros's usage of unconventional materials and paint applications, such as spraying paint through stencils or pouring, dripping, splattering, and hurling it at a canvas. Pollock would apply these lessons in his later so-called drip paintings, but he had already internalized Siqueiros's methods by the mid-1930s, as evidenced by this lithograph, which Pollock created by airbrushing lacquer onto the surface of the paper. Echoing Siqueiros's insistence that new art required new techniques and materials, Pollock asserted that "each age finds its own technique."

Hear about Siqueiros's influence on Pollock.

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Paisaje con novillo*, c. 1936–37

Litografía con detalles esmaltados aplicados con aerógrafo

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Lee Krasner Pollock, 1970

Pollock fue parte del grupo original de artistas que se unieron al Taller Experimental de Siqueiros cuando se inauguró en Nueva York en 1936. Participó en la creación de obras de arte temporarias para eventos políticos del grupo, pero quedó especialmente impactado por el uso que Siqueiros hacía de materiales y técnicas de aplicación de pintura poco convencionales, como aplicar pintura en spray con plantillas o verter, gotear, salpicar y arrojar pintura sobre un lienzo. Pollock aplicaría estas enseñanzas en sus pinturas posteriores, conocidas como "pinturas por goteo". Sin embargo, éste ya había internalizado los métodos de Siqueiros hacia mediados de la década de 1930, como se puede notar en esta litografía que creó aplicando laca con aerógrafo en la superficie del papel. Pollock afirmó que "cada época halla su propia técnica", reafirmando así la insistencia de Siqueiros de que el arte nuevo requiere nuevas técnicas y materiales.

Escucha sobre cómo Siqueiros influyó la obra de Pollock.



## David Alfaro Siqueiros

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Echo of a Scream*, 1937

Enamel on wood

The Museum of Modern Art, New York; gift of Edward M. M. Warburg, 1939

Siqueiros painted this work at the Experimental Workshop. He based the image of the screaming figure on a photograph taken by H. T. Cowling of a Kenyan woman and her child, published as part of a February 1925 article in *National Geographic*. In Siqueiros's painting the red drape symbolizes communism while the devastation seen in the background represents the horrors perpetrated on innocent civilians, including women and children, by fascist forces in Europe. Soon after completing this painting, Siqueiros left for Spain to join the Republicans fighting against General Francisco Franco's army in the Spanish Civil War.

Artist Juan Sánchez describes this painting's influence on his own work.

 521

## David Alfaro Siqueiros

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Eco de un grito*, 1937

Esmalte sobre madera

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Edward M. M. Warburg, 1939

Siqueiros pintó esta obra en el Taller Experimental. Basó la imagen principal de una figura gritando en una fotografía de H. T. Cowling, cuyo retrato de una mujer keniana con su hijo, fue publicada en la *National Geographic* como parte de un artículo publicado en febrero de 1925. El drapeado rojo que lleva el niño en la pintura de Siqueiros representa el comunismo, mientras que la devastación del fondo hace referencia a los horrores perpetuados por las fuerzas fascistas europeas a civiles inocentes, incluidas mujeres y niños. Poco después de completar la obra, Siqueiros viajó a España para unirse a los republicanos, que luchaban contra el ejército del general Francisco Franco en la guerra civil española.

El artista Juan Sánchez describe la influencia que esta pintura tuvo sobre su propia obra.

 521



**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Our Present Image, 1947*

Pyroxylin on fiberglass

Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City

In this painting, which demonstrates how Siqueiros would continue to develop the techniques he pioneered at the Experimental Workshop long after he left New York, the artist has replaced the face of a man with an oval stone to signify not one specific race or nationality but all of humanity. Rejecting the fixed perspective of more traditional painting, Siqueiros employed multiple viewpoints that cause viewers moving through space to experience the figure in motion. Although the exact meaning of the figure's foreshortened arms and outstretched hands is ambiguous, Siqueiros was a dedicated Communist who believed in the ultimate triumph of the proletariat. Hands, for him, symbolized the heroic strength of the worker. The people, as he wrote in another context, march from "a distant past of misery and oppression . . . toward industrialization, emancipation, and progress."

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Nuestra imagen actual, 1947*

Piroxilina sobre fibra de vidrio

Museo de Arte Moderno, INBA, Ciudad de México

Esta pintura, pone de manifiesto cómo Siqueiros continuaría desarrollando técnicas exploradas por primera vez en el Taller Experimental mucho después de dejar Nueva York. El artista reemplaza el rostro de un hombre con una piedra ovalada para hacer referencia no a una única raza o nacionalidad, sino a toda la humanidad. Siqueiros rechazó la perspectiva fija de la pintura más tradicional, empleando, en cambio, múltiples puntos de vista que obligan al espectador a moverse a través del espacio para apreciar a la figura en movimiento. Aunque sea ambiguo el significado exacto de los brazos en escorzo y las manos extendidas de la figura, Siqueiros era un comunista comprometido que creía que el proletariado saldría victorioso. Las manos, para él, simbolizaban la fuerza heroica del obrero. El pueblo, como escribiera el artista en otro contexto, marcha desde "un pasado lejano de miseria y opresión . . . hacia la industrialización, la emancipación y el progreso".

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Figure Kneeling Before Arch with Skulls*, c. 1934–38

Oil on canvas

Dallas Museum of Art; TWO x TWO for AIDS and Art Fund

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Figura arrodillada ante un arco con calaveras*, c. 1934–38

Óleo sobre lienzo

Dallas Museum of Art; TWO x TWO for AIDS y Art Fund

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Untitled*, c. 1938–41

Oil on linen

Art Institute of Chicago; Major Acquisitions Centennial Fund; estate of Florene May Schoenborn; through prior acquisitions of Mr. and Mrs. Carter H. Harrison, Marguerita S. Ritman, Mr. and Mrs. Bruce Borland, and Mary L. and Leigh B. Block 1998.522

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Sin título*, c. 1938–41

Óleo sobre lino

Art Institute of Chicago; Major Acquisitions Centennial Fund; legado de Florene May Schoenborn; por medio de adquisiciones previas del Sr. y Sra. Carter H. Harrison, Marguerita S. Ritman, el Sr. y Sra. Bruce Borland y Mary L. y Leigh B. Block 1998.522

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*War, 1939*

Nitrocellulose on composition board

Philadelphia Museum of Art; gift of Inés Amor, 1945

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Guerra, 1939*

Nitrocelulosa sobre tabla de composición

Philadelphia Museum of Art; donación de Inés Amor, 1945

**Jackson Pollock**

b. 1912; Cody, WY

d. 1956; East Hampton, NY

*Composition with Flames, 1936*

Oil on canvas

Columbus Museum of Art, Ohio; The Arthur Collection, gift of The William E. Arthur Trust, in Memory of Mary Ann Grossman Arthur

**Jackson Pollock**

n. 1912; Cody, WY

f. 1956; East Hampton, NY

*Composición con llamas, 1936*

Óleo sobre lienzo

Columbus Museum of Art, Ohio; The Arthur Collection, donación del William E. Arthur Trust, en memoria a Mary Ann Grossman Arthur

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Intertropical*, 1946

Pyroxylin on wood

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Intertrópico*, 1946

Piroxilina sobre madera

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*The Resurrection*, 1946

Pyroxylin on wood

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Mexico City

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*La resurrección*, 1946

Piroxilina sobre madera

Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Ciudad de México

**David Alfaro Siqueiros**

b. 1896; Santa Rosalía de Camargo, Mexico

d. 1974; Cuernavaca, Mexico

*Self-portrait with Mirror, 1937*

Cellulose nitrate paint on board coated with phenolic resin

Museum of Fine Arts, Boston; Charles H. Bayley Picture and Paintings Fund, Sophie M. Friedman Fund, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Tompkins Collection—Arthur Gordon Tompkins Fund, William Francis Warden Fund, and Gift of Jessie H. Wilkinson—Jessie H. Wilkinson Fund 2017.390

Video recording of this work is not permitted.

**David Alfaro Siqueiros**

n. 1896; Santa Rosalía de Camargo, México

f. 1974; Cuernavaca, México

*Autorretrato con espejo, 1937*

Pintura de nitrato de celulosa sobre tabla recubierta en resina fenólica

Museum of Fine Arts, Boston; Charles H. Bayley Picture and Paintings Fund, Sophie M. Friedman Fund, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Tompkins Collection—Arthur Gordon Tompkins Fund, William Francis Warden Fund, y donación de Jessie H. Wilkinson—Jessie H. Wilkinson Fund 2017.390

Grabar vídeo de esta obra no está permitido.

### Excerpt from *The Wave*, 1936

35mm film transferred to digital video, black and white, sound; 4:03 min.

Whitney Museum of American Art, New York; Frances Mulhall Achilles Library  
SC.2019.63

Courtesy Banco de Imagen-Filmoteca UNAM

Cinematography: Paul Strand; script: Paul Strand and Agustín Velázquez Chávez; direction: Emilio Gómez Muriel and Fred Zinnemann; score: Silvestre Revueltas

In 1933, the head of Mexico's Department of Education invited Paul Strand to Mexico to make a documentary film. During the next two years, the film developed into a fictional account of the struggles of an impoverished fishing community to unite and overcome economic exploitation. The film aired to great acclaim in Mexico in 1936 as *Redes* and in the United States as *The Wave*, with English subtitles written by renowned author John Dos Passos and filmmaker Leo Hurwitz.

 518 Access

### Fragmento de *La ola*, 1936

Película de 35mm transferida a video digital, blanco y negro, con sonido; 4:03 min.

Whitney Museum of American Art, Nueva York; Frances Mulhall Achilles Library  
SC.2019.63

Cortesía del Banco de Imagen-Filmoteca UNAM

Cinematógrafo: Paul Strand; guion: Paul Strand y Agustín Velázquez Chávez; dirección: Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann; música: Silvestre Revueltas

En 1933, el director de la Secretaría de Educación de México invitó a Paul Strand al país para realizar un documental. Durante los siguientes dos años, la película se transformó en un recuento ficcional de la lucha de una comunidad de pescadores pobres por unirse y vencer la explotación económica. La película se estrenó con gran éxito en 1936, bajo el título *Redes* en México y *The Wave* en Estados Unidos, donde se transmitió con subtítulos en inglés escritos por el famoso autor John Dos Passos y el cinematógrafo Leo Hurwitz.

 518 Acceso