

SIQUEIROS Y LOS ARTISTAS AMERICANOS

Casos de estudio

02 AGO 24

24 NOV 24



MACG 50 ANIVERSARIO

LA VANGUARDIA ESTÉTICA MEXICANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO PASADO ARROJÓ

sus influencias hacia diversas latitudes de América. Los postulados políticos legados por la Revolución Mexicana guiaron al muralismo: tierra y libertad, nacionalización de los recursos naturales; lucha contra la opresión, el racismo y la explotación; independencia en la construcción de la nación y de la identidad; revalorización del pasado ancestral y confianza en el futuro soberano.

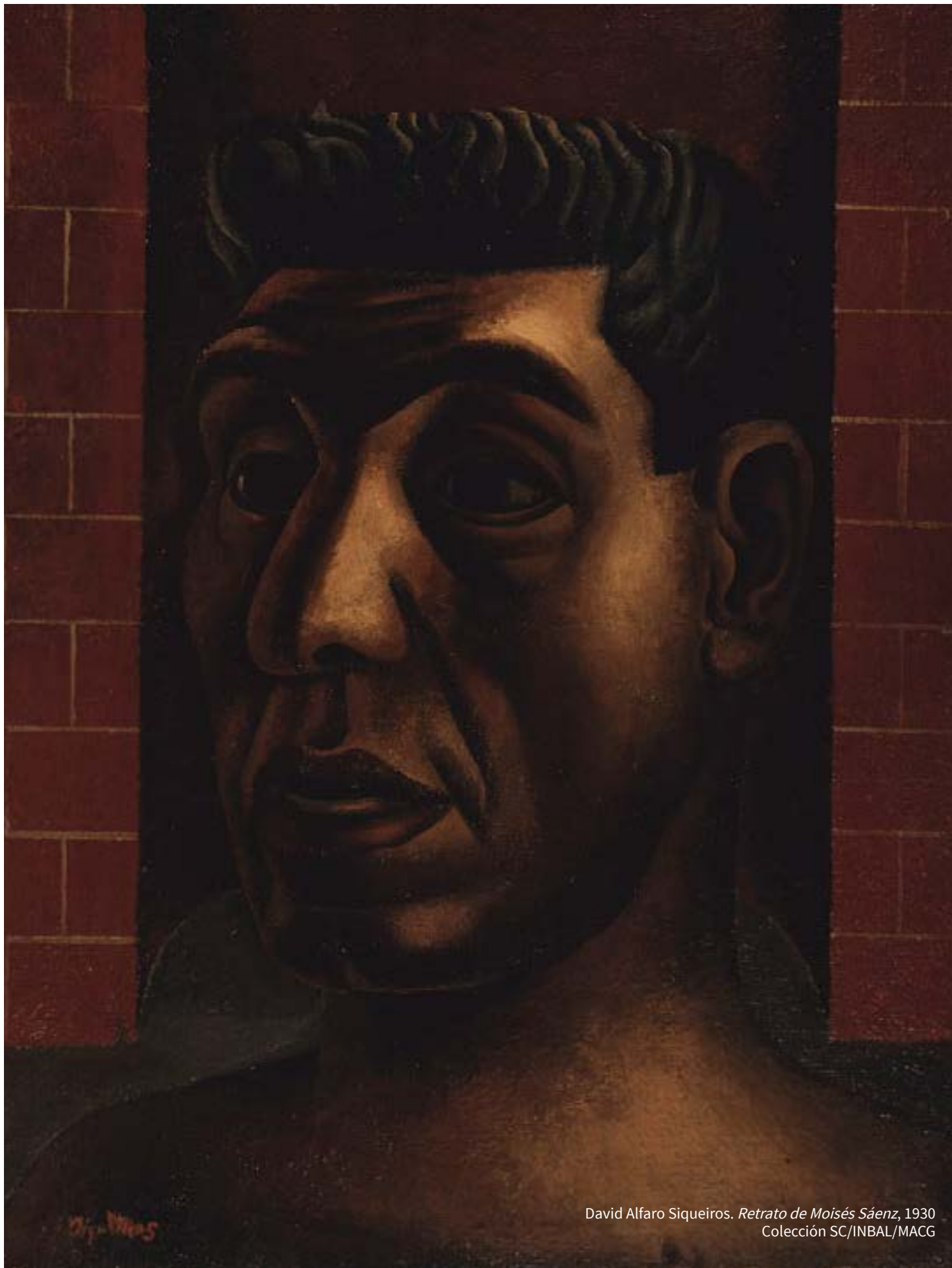
Esos ideales no fueron exclusivos de este territorio, sino parte de un fenómeno compartido en distintas naciones de América en las que se gestaban luchas revolucionarias similares. En aquellos lugares el muralismo mexicano fue una vigorosa influencia que propició similitudes estéticas y cercanías políticas.

Con la presente exposición, el Museo de Arte Carrillo Gil -que custodia una de las principales colecciones de los impulsores del muralismo mexicano- celebra los 50 años de su fundación, además de conmemorar el quincuagésimo aniversario luctuoso de David Alfaro Siqueiros, uno de los artistas vastamente representados en el acervo.

La muestra aborda cinco casos de estudio en donde David Alfaro Siqueiros fue amalgamando su obra pictórica con una intensa actividad política que confirma sus convicciones en torno a la función social del arte, en cuya perspectiva tenía la clara misión de oponerse a todo tipo de opresión, ilustrar al pueblo sobre sus derechos y servir como guía para su liberación.

La militancia del artista en el Partido Comunista, así como en múltiples grupos y movilizaciones sindicalistas, lo llevó a ser encarcelado en más de una ocasión, y a emprender diversos viajes de exilio a lo largo del continente, a partir de lo cual entró en contacto con agentes culturales en distintos países americanos, formando grupos de artistas comprometidos con temáticas políticas y sociales. Esos encuentros derivaron en la creación de varios murales, en el uso innovador de materiales, así como en la consolidación de amistades que perduraron a lo largo del tiempo.

La exposición aborda algunos de estos vínculos, organizándose en torno a ellos de manera cronológica: Lima (1923), Los Ángeles (1932), Buenos Aires (1933), Nueva York (1936), Chillán (1940) y La Paz (1953). A través de obras, cartas, fotografías, artículos de revistas y otros materiales de archivo, la muestra visibiliza las redes laborales y afectivas que el muralista construyó durante su vida, y, paralelamente al modo de colaboración creativa de Siqueiros, la investigación se sostiene en el apoyo de colegas en distintas latitudes.



David Alfaro Siqueiros. *Retrato de Moisés Sáenz*, 1930
Colección SC/INBAL/MACG

PERÚ

Dentro del entramado de intercambios que David Alfaro Siqueiros sostuvo a lo largo del continente, el caso de Perú goza de cierta particularidad, debido a que el muralista mexicano no pasó una temporada específica en ese país, como lo hizo, por ejemplo, en Estados Unidos, Argentina y Chile, entre otros. Se trata más bien de diversas interacciones dispersas en el tiempo, principalmente, entre las décadas de los veinte y los cuarenta, lo cual da cuenta de un vínculo cultural profundo entre Perú y México. Esta conexión se caracterizó por un fuerte compromiso político con la representación de las herencias indígenas, así como con la implementación de elementos y técnicas de prácticas artísticas populares.

Este núcleo presenta el viaje que el pintor peruano José Sabogal realizó a México entre 1922 y 1923, en los primeros años del movimiento muralista mexicano. Esta experiencia llevó a Sabogal a subrayar la importancia de contar con un paradigma artístico que fuera al mismo tiempo moderno, local y político.

También aparecen aquí dos figuras centrales de la vanguardia artística peruana. Por un lado, el pintor y muralista originario de la ciudad de Cajamarca, Camilo Blas, quien además fue un destacado alumno de José Sabogal. Por otro lado, la artista peruana Julia Codesido, quien, en opinión de Siqueiros, "...es el mejor ejemplo que nos ha llegado de la pintura sudamericana y un vigoroso contacto con nuestro movimiento en el momento de sus mayores rectificaciones", así lo afirmó en 1935, en el marco de la exposición de la pintora en el Palacio de Bellas Artes.

Asimismo, la exposición aborda el rol vital de los medios editoriales en el contexto de los intercambios internacionales. Principalmente, se explora cómo la revista peruana *Amauta*, dirigida por el intelectual marxista José Carlos Mariátegui, se configuró como una de las principales plataformas de comunicación para la intelectualidad latinoamericana en cuestiones de literatura, ciencias sociales y artes plásticas.

Así, además de presentar los lazos que Siqueiros mantuvo con artistas e intelectuales peruanos a lo largo de los años, este núcleo también contextualiza dichas interacciones dentro de determinadas condiciones políticas y culturales, destacando, por ejemplo, el papel diplomático del político mexicano Moisés Sáenz en Perú.

Julia Pérez Schjetnan

OBRAS

JULIA CODESIDO

Rincón urbano, 1940

Óleo sobre tela

59 x 68.5 cm

Museo de Arte de Lima, Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros

La obra de Julia Codesido (1883 - 1979), influyente pintora limeña, contribuyó significativamente al desarrollo del movimiento cultural y artístico indigenista. Junto a compañeras como Elena Izcue, Teresa Carvallo y Carmen Saco. Codesido fue parte de la primera generación de mujeres artistas peruanas que estudiaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en donde ejerció también como profesora durante la dirección de José Sabogal.

Codesido y Siqueiros compartieron una relación profesional marcada por su compromiso con el arte social y político. El muralista mexicano identificó en Julia Codesido la voz de una segunda generación de artistas peruanos, posterior a José Sabogal, la cual ratificaría las inquietudes revolucionarias hacia un arte activamente comprometido con la clase trabajadora.

JOSÉ SABOGAL

Paisaje de Cayma, 1940

Óleo sobre tela

65.5 x 66 cm

Museo de Arte de Lima. Donación Bernardo Moravski

José Sabogal (1888 - 1956) fue un destacado artista peruano y uno de los principales exponentes del indigenismo en el arte latinoamericano. Este movimiento surgió como una reacción contra la dominancia cultural y estética europea, promoviendo una identidad local que reconociera y celebrara las raíces indígenas de los países americanos.

Después de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Perú (ENBA), Sabogal amplió su formación en Europa, donde adquirió diversas influencias. Sin embargo, no fue hasta contactar con la vanguardia estética mexicana que sus preocupaciones artísticas y políticas encontraron resonancia.

Entre sus numerosas aportaciones a la escena cultural del Perú, Sabogal fue un influyente profesor en la ENBA, institución en la que además ejerció como director entre 1932 y 1943. Durante el último año de su dirección recibió a David Alfaro Siqueiros, quien dictó una conferencia en la que expresó su compromiso con la causa aliada a los artistas e intelectuales de diversas ciudades latinoamericanas.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Retrato de Moisés Sáenz, 1930

Óleo sobre yute

144 x 114.5 cm

Colección SC/INBAL/MACG

Moisés Sáenz (1888- 1941) fue un destacado educador y diplomático mexicano, cuyo papel como mediador cultural entre México y Perú incidió fuertemente en la interacción de Siqueiros con el país andino. A través de sus viajes, contactos e intercambios, Sáenz buscó fomentar un proyecto de indigenismo continental que, aunque no se llevó a cabo, dejó una huella significativa en el pensamiento sobre el arte popular y la integración nacional en México, Perú y otros países latinoamericanos.

Siqueiros realizó este retrato de Sáenz durante una temporada que el artista pasó en la ciudad de Taxco, en carácter de libertad condicional, tras haber participado en el desfile del 1° de mayo de 1930. Durante este periodo, Siqueiros regresó a la pintura de caballete, experimentando con gruesos lienzos de yute que rasuraba y sellaba creando particulares texturas. El retrato de Moisés Sáenz presentado con rasgos gruesos y firmes, y enmarcado por una estructura arquitectónica que se asemeja a un nicho religioso, da cuenta de la importancia de la figura de Sáenz para Siqueiros.

CAMILO BLAS

Boceto para el mural *La hecatombe de Cajamarca*, 1955

Carbón sobre papel

224 x 262 cm

Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini

Camilo Blas (1903 - 1985) estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima a inicios de los años veinte. Posteriormente, el artista cajamarquino acompañó a su entonces maestro José Sabogal en su recorrido por el Cuzco, viaje fundamental en el desarrollo del indigenismo pictórico peruano. Esta corriente formó parte de un movimiento más amplio en la sociedad del Perú, muy afín al caso mexicano, que intentó redefinir la identidad nacional destacando elementos autóctonos.

Camilo Blas consiguió desarrollar con mayor consistencia y eficacia la empresa iniciada por José Sabogal e inspirada en el muralismo mexicano, de llevar los temas y técnicas incaicas a la pintura mural. La hecatombe de Cajamarca da cuenta de ello; en este boceto representa la brutal masacre que ocurrió el 16 de noviembre de 1532 en la actual Plaza de Armas de Cajamarca (ciudad nativa de Blas), cuando las tropas de Francisco Pizarro capturaron a Atahualpa (futuro gobernante inca) y causaron la muerte de alrededor de 5 mil personas.

AUTOR NO IDENTIFICADO

José Sabogal en México, ca. 1922-1923

Plata sobre gelatina

8.2 x 11.1 cm

Museo de Arte de Lima, Archivo de Arte Peruano, Archivo

José Sabogal Diéguez

En noviembre de 1922, José Sabogal se casó con la escritora limeña María Wiesse. Al día siguiente de la boda, la joven pareja partió hacia México. El extenso viaje de Sabogal y Wiesse. Al día siguiente de la boda, la joven pareja partió hacia México. El extenso viaje de Sabogal y Wiesse por el territorio mexicano incluyó paradas en Mérida, Veracruz, Ciudad de México, Querétaro, Guadalajara y Manzanillo. Durante su estancia, Sabogal se integró al vibrante entorno artístico del país y entró en contacto con figuras prominentes del muralismo mexicano como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fernando Leal y David Alfaro Siqueiros.

El viaje a México fue decisivo en la consolidación de la visión artística de Sabogal. Tras volver a Perú retomó la importancia que el arte popular ocupaba entre los muralistas mexicanos. A raíz de ello, aunque no contó con suficientes oportunidades para pintar en muros, Sabogal amplió sus reflexiones en torno a la vinculación de las artes prehispánicas y populares con las técnicas murales.

JOSÉ SABOGAL

Cuadernos de técnicas pictóricas murales, Lima, 1935-1956

Copia de exhibición, 2024

28.8 x 18.8 cm

Archivo del Museo de Arte de Lima, Archivo de Arte Peruano,

Archivo José Sabogal Diéguez

Juan de Ega, "De regreso a México, Sabogal cuenta...",

Mundial: revista semanal ilustrada, Lima, Perú, vol. 4,

1 de junio de 1923.

Copia de exhibición, 2024

21.0 x 29.7 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

AUTOR NO IDENTIFICADO

Reproducción fotográfica del óleo *Procesión del Señor de los Milagros* de José Sabogal de 1923, s/f

Plata sobre gelatina

10.9 x 14.6 cm

Archivo José Carlos Mariátegui, Lima

Catálogo de la *Muestra de 14 pintores mexicanos* de la colección de Moisés Sáenz en Lima, Perú, Instituto Bach, 1937

Texto de David Alfaro Siqueiros

Original y copia de exhibición

19 x 12.5 cm

Museo de Arte de Lima, Archivo de Arte Peruano, Archivo

José Sabogal Diéguez

"Moisés Saénz" en *Quipus*, Lima, Perú, Vol. I, n. 3, diciembre de 1931

32.5 x 23 cm

Museo de Arte de Lima, Biblioteca Manuel Solari Swayne

David Alfaro Siqueiros, Angélica Arenal y Adrianita Siqueiros con un grupo de personas, en el aeropuerto de Limatambo, a sus espaldas el letrero de la aerolínea Panagra, Perú, 1943

Plata sobre gelatina

11.6 x 17.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

En 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, Siqueiros llega a Lima como parte de un viaje destinado a involucrar a artistas e intelectuales de varias ciudades latinoamericanas en la causa aliada. Durante su visita, ofrece una conferencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Perú, en donde Sabogal se desempeñaba como director. En su discurso, Siqueiros expone cómo la Escuela Mexicana de Pintura surge de la unión entre la renovación artística y el compromiso político, destacando al muralismo como su principal medio de expresión.

Postal de Blanca Luz Brum y David Alfaro Siqueiros a José Carlos Mariátegui, ca. 1929

Copia de exhibición, 2024

20 x 29 cm

Archivo José Carlos Mariátegui, Lima

Blanca Luz Brum (1906-1985) fue una reconocida poeta y activista marxista uruguaya que estuvo casada brevemente con el poeta peruano Juan Parra del Riego. Ambos mantenían una estrecha relación con José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*. Después de la muerte de Parra del Riego, apenas unos días después del nacimiento de su hijo, Brum residió temporalmente en Perú y posteriormente en Valparaíso y Buenos Aires. Durante el resto de su vida, mantuvo una correspondencia constante con Mariátegui.

Brum y Siqueiros asistieron a la 1ª Conferencia Comunista Latinoamericana en Buenos Aires. Tras enamorarse durante el evento decidieron regresar juntos a México, sin embargo, al llegar enfrentaron hostilidad por el clima político adverso. La situación se agravó a raíz de la intensificación de la persecución a comunistas después del atentado fallido contra el presidente Pascual Ortiz Rubio en febrero de 1930. Ambos enfrentaron arrestos durante esta temporada. Además, Siqueiros fue expulsado del Partido Comunista Mexicano debido a sospechas sobre la cercanía de Brum y Augusto César Sandino, líder nicaragüense que rompió vínculos con el Partido Comunista Mexicano debido a diferencias ideológicas.

Blanca Luz Brum, Carta a José Carlos Mariátegui, México, noviembre, 1929

27 x 19.2 cm

Archivo José Carlos Mariátegui, Lima

DAVID ALFARO SIQUEIROS

“José Carlos Mariátegui” en el *Grito* (Órgano de la Unión Estudiantil Pro-Obrero y Campesino), Ciudad de México, 3 de abril de 1932

Xilografía

32.5 x 45.3 cm

Archivo José Carlos Mariátegui, Lima

Antonio Berni, “Cuatro pintores peruanos modernos.” *La Prensa* (Buenos Aires, Argentina), septiembre 25, 1942

Copia de exhibición, 2024

21.0x29.7 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

Banquete en Lima celebrado a David Alfaro Siqueiros, ca. 1943

Plata sobre gelatina

10.5 x 16.4 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“México comenta el rotundo triunfo de Julia Codesido en Estados Unidos”, *La Crónica*, Lima, Perú, 22 de marzo de 1936

Copia de exhibición, 2024

21.0 x 29.7 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

En 1935, la pintora peruana Julia Codesido presentó una exposición en el Palacio de Bellas Artes de México. La muestra fue recibida con entusiasmo, en especial por el interés en la habilidad de Codesido para captar la esencia del Perú a través de una perspectiva moderna y comprometida con la identidad latinoamericana.

David Alfaro Siqueiros, además de apoyar la realización de la exhibición, escribió el prólogo del catálogo. En su texto, Siqueiros elogia la obra de Codesido y encomienda a la pintora la labor de continuar avanzando en la creación de un arte funcionalmente revolucionario.

Al término de la exposición, por consejo del muralista mexicano José Clemente Orozco, Julia Codesido expuso en la galería Delphic Studios en la ciudad de Nueva York una muestra que más adelante también se presentaría en el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

“La exposición de Julia Codesido” en *El Comercio*, Lima, Perú, 20 de noviembre de 1938

Copia de exhibición, 2024

21.0 x 29.7 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

Catálogo de *Exposición de óleos de Julia Codesido* en la Galería del Palacio de Bellas Artes, el 8 de abril de 1935

Original y copia de exhibición

19 x 12,5 cm

Museo de Arte de Lima

Carta de David Alfaro Siqueiros a los pintores peruanos José Sabogal y Julia Codesido, Santiago de Chile, 18 de mayo de 1942

Documento mecanografiado

28.3 x 21.5 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

JULIA CODESIDO

Diseño de portada para *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui, ca. 1950-1960

Lápiz, gouache y tinta sobre cartón

30.6 x 22.8 cm

Museo de Arte de Lima. Donación Viuda de Mariátegui e hijos S.A.

En 1928, José Carlos Mariátegui publica *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, considerado un hito en la historia del pensamiento latinoamericano, donde el autor analiza profunda y originalmente la realidad social, económica y cultural del Perú. Con una perspectiva crítica y comprometida, Mariátegui propone una visión transformadora que busca erradicar las injusticias del mundo imperialista y capitalista.

Para la publicación original de *Siete ensayos* la artista Julia Codesido diseñó una portada en gouache que terminaría por extraviarse. No obstante, hacia la década de 1960, por encargo de la familia Mariátegui, Codesido recreó el diseño original que es el que ahora se presenta.

Esta colaboración es un testimonio del profundo vínculo entre el medio pictórico, gráfico, editorial y literario en el contexto peruano de mediados del siglo XX.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

José Carlos Mariátegui, 1959

Acrílico sobre papel adherido a soporte rígido

107 x 83 cm

Museo de Arte de Lima. Donación Familia Mariátegui

José Carlos Mariátegui (1894-1930) fue un influyente escritor, periodista, ensayista y pensador marxista peruano cuya obra y pensamiento ejercieron una profunda influencia en la política y cultura de América Latina.

A pesar de haber muerto a los 35 años, víctima de una enfermedad, Mariátegui dejó un extenso legado dentro del cual destacan la fundación del Partido Socialista Peruano y la creación de la influyente revista *Amauta*. En ambos proyectos el marxista abogó por una revolución social y cultural que superara las injusticias y desigualdades del sistema capitalista e imperialista.

Mariátegui y Siqueiros se conectaron a través de la segunda esposa del muralista mexicano, la poeta y activista uruguaya Blanca Luz Brum. La amistad y afinidad política entre Mariátegui y Brum, extendida a Siqueiros, resultó en múltiples colaboraciones que reflejan los ideales de la izquierda latinoamericana.

Revista Amauta, 1926-1930

Revista mensual con 32 ediciones, impresa en papel "Snov" (cubierta e interiores) y secciones de arte en papel couché

Amauta fue una revista de vanguardia cultural fundada y editada por José Carlos Mariátegui que contó con la dirección artística de José Sabogal, quien realizó varias de las portadas de los distintos números. *Amauta* actuó como una plataforma sin precedentes para la intelectualidad latinoamericana, pues en ella se expusieron y construyeron ideas revolucionarias y antiimperialistas que surgieron como respuesta a la realidad social de la década de los treinta.

La revista jugó un papel clave en la vinculación de la realidad histórica, política y artística mexicana con el público peruano. Algunos ejemplos de esto son colaboraciones como "Cinemática mexicana" de Doctor Atl en el número tres de la revista y la presentación de ensayos de José Vasconcelos con reflexiones acerca del nacionalismo en América Latina. En última instancia, la revista funcionó como una vía para presentar el muralismo mexicano al Perú, principalmente a través de la obra de Diego Rivera, quien realizó la portada del número 24 y cuya autobiografía apareció publicada en el número 4 de *Amauta*.

A pesar de que Siqueiros no tuvo una participación directa en *Amauta*, la revista mencionó y discutió tanto su obra como parte del movimiento muralista mexicano, como su actividad política. Esto último se aprecia en el número 30 de la revista, donde menciona la participación de Siqueiros en la huelga de hambre debido a las persecuciones llevadas a cabo contra el movimiento obrero y campesino a raíz del atentado al entonces presidente de México, Pascual Ortiz Rubio.

Se exhiben aquí los números 8 y 9 de *Amauta*, cuyas portadas son obras de José Sabogal; los números 13 y 18, con portadas de Julia Codesido; el número 14, que incluye un texto de Luis Cardoza Aragón titulado "Carlos Mérida. Ensayo sobre el arte del trópico", en el cual se reflexiona sobre la identidad, el arte y la cultura en América Latina, destacando la importancia de México como vanguardia de la región; el número 24, con una portada de Diego Rivera; el número 26, cuya portada ha dado identidad a la revista *Amauta* en los últimos años; y el número 30, mencionado en el párrafo anterior.

Amauta, n. 8. Abril, 1927. Portada "India Ccolla" de José Sabogal
33.8 x 24.5 cm

Amauta, n. 9. Mayo, 1927. Portada "Cholita Cusqueña" de José Sabogal
33.8 x 24.5 cm

Amauta, n. 13. Marzo, 1928. Portada de Julia Codesido
33.8 x 24.5 cm

Luis Cardoza Aragón, "Carlos Mérida. Ensayo sobre el arte del trópico" en *Amauta*, n. 14. Abril, 1928
33.8 x 24.5 cm

Amauta, n. 18. Octubre, 1928. Portada de Julia Codesido
16.9 x 23.1 cm

Amauta, n. 24. Junio, 1929. Portada de Diego Rivera
16.9 x 23.1 cm

Amauta, n. 26. Mayo, 1929. Portada diseño de mate escogido por José Sabogal
16.9 x 23.1 cm

"Solidaridad con los militantes mexicanos en huelga de hambre!" en *Amauta*, n. 30. Mayo, 1930, p. 98
16.9 x 23.1 cm
Archivo José Carlos Mariátegui, Lima



David Alfaro Siqueiros. *Cain en los Estados Unidos*, 1947
Colección SC/INBAL/MACG

LOS ÁNGELES

Luego de romper el arraigo judicial que lo mantenía en Taxco, al presentarse en la clausura de su exposición en el Casino Español de la Ciudad de México, Siqueiros llegó a Los Ángeles en mayo de 1932 en calidad de refugiado político. Se encontró con una población atravesada por los problemas económicos, políticos y sociales de la Gran Depresión. Durante su estadía realizó tres murales en diferentes espacios de la ciudad, guiado por un deseo de ocupar muros en espacios públicos y fomentar el contacto directo con los ciudadanos.

El primero, *Mitin obrero*, lo pintó en la escuela de arte Chouinard School of Art, junto con un grupo de estudiantes apodados Mural Block Painters, dentro del cual participaron artistas como Harold Lehman, Phil Guston y Reuben Kadish. Al tratarse de un edificio realizado en concreto consideró que requería una técnica complementaria de la arquitectura y vida contemporáneas. En ese momento, introdujo a su práctica el uso del aerógrafo. Acorde a su pensamiento y en respuesta a la situación que atravesaba la sociedad estadounidense, Siqueiros retrató una escena en la cual los trabajadores se unían sin importar las diferencias raciales, interrumpiendo sus labores para escuchar atentamente el discurso de un agitador. La controversia de la temática provocó que la dueña de la escuela blanqueara el muro en un acto de censura.

Posteriormente produjo el mayor y más famoso, *América tropical*, comisionado para el segundo piso de un edificio de la calle Olvera. Su contenido fue tan polémico para el gobierno estadounidense que durante 1932 y 1934 lo cubrieron con pintura blanca. En vez de retratar esa "América tropical" como un paraíso exotizado, lleno de flora y fauna, el muralista, junto con el Mural Block Painters, pintó un hombre crucificado y un águila calva, símbolo nacional estadounidense, reposando sobre la cruz. Esta crítica directa al imperialismo fue avivada, además, por las deportaciones masivas de ciudadanos mexicanos y las terribles condiciones laborales que enfrentaban los migrantes.

El último, *Retrato actual de México*, lo realizó al interior de la casa del director cinematográfico Dudley Murphy, en Santa Mónica. Este es el único mural que se conserva intacto en la actualidad, y se encuentra bajo resguardo del Museo de Santa Bárbara, en el cual continúa con las críticas sociales realizadas en los anteriores. Otro aspecto destacado del periodo que pasó Siqueiros en Los Ángeles fue su cercanía con la importante y poderosa industria fílmica local. Es a partir de este momento que integra a su práctica la proyección de imágenes sobre el muro y la búsqueda del movimiento característico del cine, que mantuvo y desarrolló durante el resto de su carrera.

Isabel Sonderéguer

Mitin obrero, obra mural de David Alfaro Siqueiros y el Mural Block Painters, Chouinard School of Arts, Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1932
Fotomontaje, reproducción fotomural, 2024
Inyección de tinta sobre vinil autoadherible
240 x 190 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

En 1932, David Alfaro Siqueiros impartió un curso en la Chouinard School of Art en Los Ángeles. Tras cierta insistencia, Siqueiros y el grupo “Mural Block Painters” obtuvieron un muro en la fachada exterior de la escuela para realizar un mural, en el cual el artista mexicano eligió plasmar *Mitin obrero*, donde se representaba una manifestación de trabajadores negros y blancos unidos en la protesta.

Como si se tratara de un *billboard* publicitario, para la elaboración del mural Siqueiros utilizó los andamios, técnica innovadora que permitió un trabajo más detallado y eficiente a gran escala. La prensa local no tardó en reaccionar ante el mural y aunque algunos periódicos elogiaron el trabajo de Siqueiros, muchos criticaron el contenido del mural por su mensaje provocador y su representación de la unión interracial, tema altamente controversial en los Estados Unidos de la época. La fuerte reacción desatada por sectores conservadores resultó en la censura de *Mitin obrero*, que se cubrió y poco después se destruyó.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Caín en los Estados Unidos, 1947
Piroxilina sobre madera comprimida
91.6 x 108.6 cm
Colección SC/INBAL/MACG

Las denuncias que David Alfaro Siqueiros plasmó en los muros durante su corta pero prolífica estancia en Los Ángeles en 1932, así como las controversias en las que se vio imbuido durante este periodo, continuaron resonando a lo largo de su carrera.

En Caín en los Estados Unidos, obra de 1947, se representa el linchamiento masivo de un hombre negro a manos de una multitud de seres blancos con rasgos de ave que sugieren su bestialidad. Inspirada en la historia bíblica de Caín y Abel, la pintura reinterpreta este relato utilizando a Caín como símbolo de la violencia ejercida entre seres humanos, en este caso materializada en el intenso racismo de la sociedad estadounidense.

América tropical, obra mural de David Alfaro Siqueiros y el Mural Block Painters, Olvera Street, Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1932
Fotomontaje, reproducción fotomural, 2024
Inyección de tinta sobre vinil autoadherible
240 x 60 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Motivado por la publicidad que obtuvo el mural del Chouinard School of Art, el director del Plaza Art Center en la calle Olvera, F.K. Ferenz, encargó a Siqueiros pintar un nuevo mural en la fachada de uno de los edificios de dicho centro. Para este proyecto, Siqueiros trabajó nuevamente con el “Mural Block Painters” en la realización de *América tropical*, un mural de 30 metros de largo y 12 metros de alto. Aunque el dueño esperaba una representación idílica de América Latina, Siqueiros pintó un indígena crucificado bajo un águila imperialista.

La obra plantea una crítica mordaz a la explotación y violencia en América Latina. Representaba no sólo la opresión colonial, sino también la resistencia de los pueblos nativos, afrodescendientes y mestizos frente a la intervención y explotación imperialista.

El mural generó controversia inmediatamente, lo cual llevó a su cubrimiento parcial al poco tiempo de su finalización y a que finalmente fuera completamente tapado dos años después. Tras este hecho, la visa de Siqueiros no fue renovada y se le obligó a salir de Estados Unidos en noviembre de 1932.

GUILLERMO ZAMORA

David Alfaro Siqueiros, apunte para el mural *América tropical*, 1932
Plata sobre gelatina
21.4 x 27.9 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Mitin obrero, obra mural de David Alfaro Siqueiros y el Mural Block Painters Chouinard School of Arts, Los Ángeles, California, 1932
Plata sobre gelatina
27.8 x 21.6 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Integrantes del Mural Block Painters durante el proceso de ejecución de la obra mural *Mitin obrero* en Chouinard School of Art, Los Ángeles California, 1932
Plata sobre gelatina vidriada al sepia
19.6 x 14 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

David Alfaro Siqueiros con integrantes del Mural Block Painters, durante el proceso de realización de su obra mural *Mitin obrero*, Chouinard School of Art, Los Ángeles, California, 1932
Plata sobre gelatina
25.3 x 19.9 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Blanca Luz Brum “David Alfaro Siqueiros pinta en Los Ángeles frescos inmensos, con pistola de aire”, *El Universal*, México, 17 de agosto de 1932

Recorte de prensa

42 x 21.2 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Blanca Luz Brum, “David Alfaro Siqueiros marca nueva etapa, a golpes de pincel”, *La Opinión*, Los Ángeles, California, 15 de mayo de 1932

Recortes de prensa en soporte de papel bond

32.8 x 23.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“New Mural Movement Launched at Plaza” [Lanzan nuevo movimiento de muralismo en La Plaza], *Los Angeles Times*, California, 24 de agosto de 1932

Recorte de prensa

28.5 x 21.4 cm c/u

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“Group of artists working on David Alfaro Siqueiros great fresco at Plaza Art Center on Olvera street” [Grupo de artistas trabajando en el gran fresco de David Alfaro Siqueiros en el Plaza Art Center en la calle de Olvera], *Los Angeles Times*, California, agosto de 1932

Recorte de prensa

33.9 x 21.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“Fresco painting resurrected. Art, centuries dormant, Revived by Mexican Genius” [La pintura al fresco ha resucitado. El arte, por siglos dormido, revivido por el genio mexicano], *Los Angeles Times*, California, 16 de junio de 1932

Recorte de prensa

33.9 x 21.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Retrato actual de México, obra mural realizada por David Alfaro Siqueiros en 1932, en la casa de campo del director de cine norteamericano Dudley Murphy, Pacific Palizades, California, ca. 1950

Plata sobre gelatina

19.9 x 25.7 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Retrato actual de México, detalle de la obra mural realizada por David Alfaro Siqueiros en 1932, en la casa de campo del director de cine norteamericano Dudley Murphy, Pacific Palizades, California, ca. 1960

Plata sobre gelatina

18.4x23cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

NANCY KAYE

Fotografías de registro del trabajo de restauración realizado por el Instituto Getty en el mural *América Tropical* de 1932 del pintor David Alfaro Siqueiros, 1990

Técnica de impresión

10 x 15 cm

Copias de exhibición, 2024

Cortesía de la artista © Nancy Kaye Photography

Después de décadas en el olvido, con el surgimiento del movimiento muralista chicano y el impulso de otros defensores locales, el interés por *América Tropical* resurgió durante los años sesenta. Así comenzaron los esfuerzos para conservarlo y protegerlo.

En 1988, el Getty Conservation Institute formó una asociación con El Pueblo de Los Ángeles Historical Monument para recuperar el mural y poder presentarlo al público. En 1990 se llevó a cabo una estabilización inicial. Posteriormente, en 1993 se realizó una documentación digital. Para 1997 el Instituto realizó un estudio exhaustivo de la condición del mural y en 2002 se instaló una barrera protectora temporal con la ayuda del Museo J. Paul Getty. Finalmente, en 2012 se terminó la construcción de un área para proteger el mural que incluye una plataforma de observación y un centro de interpretación abierto al público.

AUTOR NO IDENTIFICADO

América tropical, obra realizada por David Alfaro Siqueiros y el Mural Block Painters, Olvera Street, Los Ángeles, California, 1932

Plata sobre gelatina

6.4 x 26.5 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Indio crucificado, detalle de la figura central de la obra mural de David Alfaro Siqueiros, *América Tropical*, 1932

Plata sobre gelatina

23.8 x 18.8 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

David Alfaro Siqueiros con integrantes del Mural Block Painters durante el proceso de realización de la obra mural *América tropical*, 1932

Dos reprografías

10 x 12.5 cm

10 x 12.6 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

El pintor Roberto Guarda Berdecio frente al mural *América tropical*, 1932

Plata sobre gelatina

20.1 x 25.7 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Alejandro Núñez Alonso "Pintura Gratuita: David Alfaro Siqueiros y Carlos Chávez", *El Ilustrado: Un semanario mexicano con espíritu*, Ciudad de México, Vol. 16, no.2, diciembre de 1932

Copia de exhibición, 2024

28.7 x 21.4 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

Retrato actual de México, obra mural realizada por David Alfaro Siqueiros en la casa de campo del director de cine norteamericano Dudley Murphy, Pacific Palizades, California, Estados Unidos, 1932

Fotomontaje, reproducción fotomural, 2024

Inyección de tinta sobre vinil autoadherible

240 x 190 cm

Cortesía de Santa Barbara Museum of Art, California

Durante su estancia en Los Ángeles, Siqueiros realizó un tercer mural que fue menos conocido debido a que no gozó del carácter público de *Mitin obrero* y *América tropical*. En la casa de campo del director de cine Dudley Murphy, Siqueiros pintó *Retrato Actual de México*, mural que representa una visión contemporánea del México de la época reflejando las luchas sociales y la identidad del país.

Además de esta comisión, Murphy hospedó a Siqueiros y le brindó apoyo para vender sus pinturas de caballete. La colaboración con Murphy permitió a Siqueiros experimentar y desarrollar nuevas técnicas en un entorno privado, lo que posteriormente influiría en sus trabajos públicos. El contacto con el cine en Los Ángeles llevó a Siqueiros a experimentar con técnicas y herramientas audiovisuales como el uso del proyector.

En 2001, *Retrato actual de México* fue transportado a los escalones de la entrada del Museo de Arte de Santa Bárbara.

JESUS TREVIÑO

América Tropical, 1971

Video documental

30'

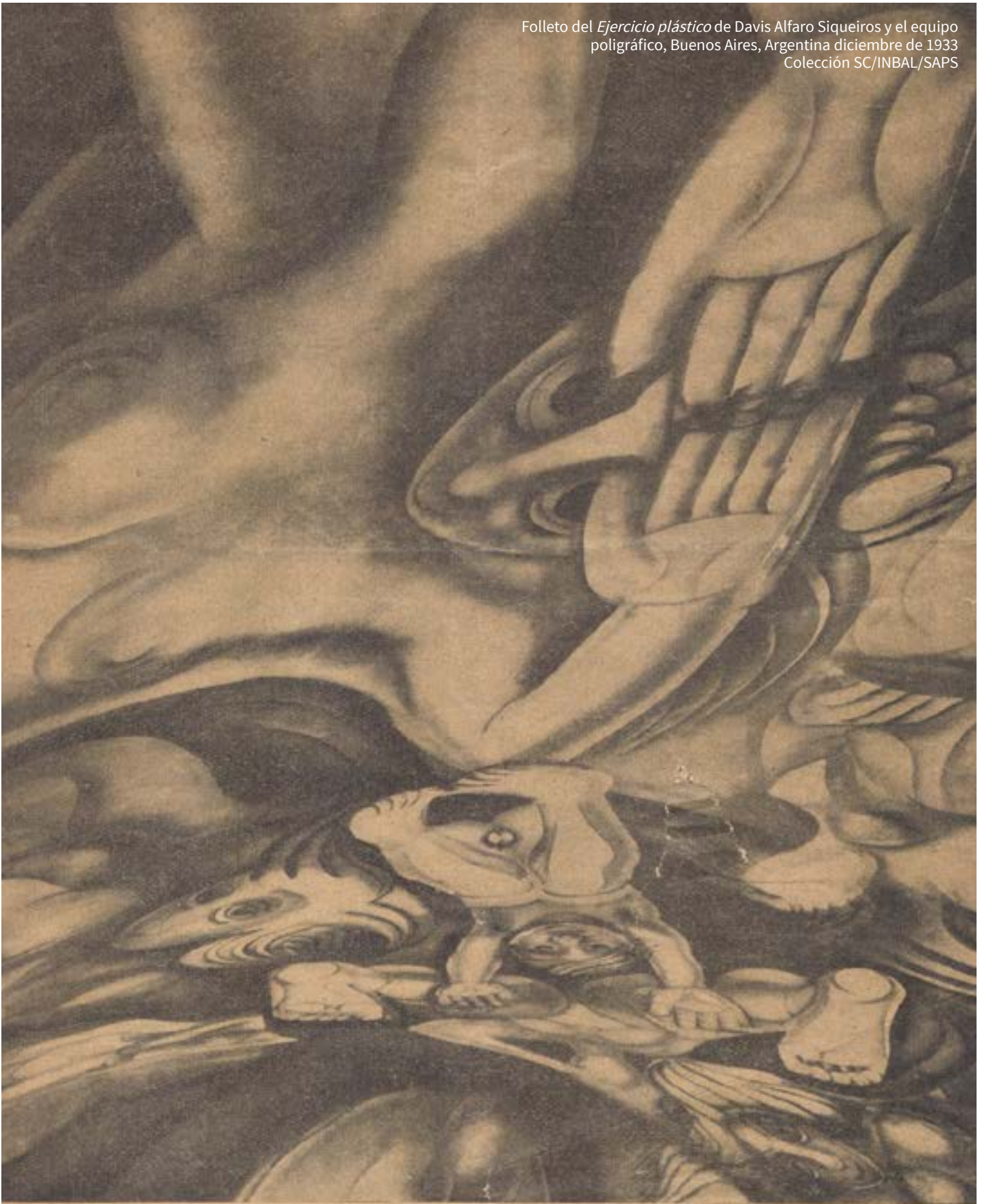
Cortesía de Jesse Lerner

En 1968, la historiadora del arte Shifra Goldman y el entonces estudiante de cine Jesús Treviño se conocieron durante una protesta del movimiento chicano de los años sesenta. Goldman le presentó a Treviño el mural de *América Tropical* y le sugirió al joven productor hacer un documental que pudiera ayudar a publicitar su existencia y así obtener el apoyo necesario para su preservación.

Casi tres años después, Treviño, de tan solo 23 años, consiguió convencer al director de la productora KCT Media para realizar el documental. Así comenzó el resurgimiento de *América Tropical*. El ingenio de Treviño le permitió conseguir fondos suficientes para invitar a dos conservadores mexicanos expertos en la obra de Siqueiros a evaluar el mural, e incluso para viajar a México y entrevistar a David Alfaro Siqueiros en persona.

El documental de *América Tropical* no solo reconstruye la historia del mural, sino que también da cuenta de la marginalización de la historia mexicana-estadounidense en la ciudad de Los Ángeles. Al igual que el indio crucificado, la historia chicana permanecía blanqueada, por lo que a la par del resurgimiento de la historia del mural en la década de los setenta el movimiento chicano también alcanzó una enorme fuerza.

Folleto del *Ejercicio plástico* de Davis Alfaro Siqueiros y el equipo
poligráfico, Buenos Aires, Argentina diciembre de 1933
Colección SC/INBAL/SAPS



EJERCICIO PLASTICO

ARGENTINA. EJERCICIO PLÁSTICO

El arribo de Siqueiros a Buenos Aires en 1933 provocó en los circuitos artísticos e intelectuales argentinos un efecto dominó, concentrando a su alrededor diversos encuentros culturales y teniendo repercusiones que superaron el marco temporal de su estancia en ese país.

Sus presentaciones públicas en la Asociación Amigos del Arte detonaron reflexiones en torno a la inclusión de temáticas políticas en el arte; las tareas de agitación y propaganda, la experimentación técnica y material, y la necesidad de sindicalizar a los artistas. Estas conferencias generaron una inmensa polémica al interior de la sociedad argentina de la época.

A raíz de esto, se canceló la última de las tres conversaciones públicas que tendría y entraría en conflicto con el gobierno de Agustín P. Justo. Debido a la marcada tendencia derechista de las autoridades, se le negó al muralista el acceso a intervenir muros públicos, ya que la militancia comunista era ilegal y sujeta a sanciones.

Sin embargo, Siqueiros tuvo una fuerte participación en los medios impresos culturales de la época, como en las revistas *Crítica*, *Contra* y *Actualidad*, publicaciones en las que se dieron intensos debates sobre sus propuestas político-plásticas. En medio de estas discusiones, el director y fundador del diario *Crítica*, Natalio Botana, invitó al pintor a realizar su único mural en Argentina, en el sótano de la quinta Los Granados. Tanto el periódico como las casas de la familia Botana, habían sido espacios de empleo y comunidad para los intelectuales argentinos comunistas de la época. Así inició Siqueiros el *Ejercicio plástico*, en colaboración con los pintores argentinos Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro, así como el fotógrafo Antonio Quintana y el cineasta León Klimosky. De todos, el vínculo laboral y afectivo más duradero fue con Antonio Berni, a partir de fuertes intercambios e influencias conceptuales y técnicas.

En *Ejercicio plástico*, Siqueiros siguió experimentando con los materiales que había utilizado en Los Ángeles: el aerógrafo, las cámaras cinematográficas y fotográficas; el proyector de cine y las pinturas industriales. De esta forma, continuó con la inclusión de ciertos aspectos cinéticos en su producción plástica, lo cual lo llevó a implementar las formas cóncavas y convexas como generadoras de movimiento e iniciar de manera exitosa la integración de los espacios.

En diciembre de 1933 encarcelaron brevemente a Siqueiros por su participación en un mitin del Sindicato de la Industria del Mueble y fue finalmente expulsado del país.

Isabel Sonderéguer

AUTOR NO IDENTIFICADO

Detalles de las figuras que integran la obra mural *Ejercicio plástico*, realizada por David Alfaro Siqueiros y el Equipo Poligráfico, Finca Los Granados, Don Torcuato, Argentina, 1933
Plata sobre gelatina
17.5 x 5.2 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Durante su estancia en Buenos Aires, Siqueiros no logró conseguir los permisos necesarios para intervenir paredes en espacios públicos de la ciudad, lo cual le hubiera permitido continuar desarrollando su idea de arte al exterior, al servicio de las masas. Esta situación se debió al gobierno de derecha del entonces mando en Argentina, que se oponía a toda propaganda comunista.

En este contexto, el muralista adquirió popularidad y reconocimiento entre los círculos intelectuales y artísticos de izquierda, y así fue como Natalio Botana, director del diario *Crítica*, le comisionó la realización de un mural privado en el sótano de la quinta Los Granados. Así es como nace *Ejercicio plástico*, cuyos trabajos iniciaron el 10 de julio de 1933.

Llama la atención que fue la única obra mural de Siqueiros sin contenido político y se trató más bien de un despliegue de cuerpos femeninos en un contexto marítimo, cuya modelo principal fue Blanca Luz Brum. El pintor insistió en que su carácter revolucionario se encontraba en la innovación técnica y material, así como por ser una obra firmada en colectivo por el Equipo Poligráfico.

El desafío que se planteó el equipo era crear una “caja plástica”, es decir un espacio pintado en su totalidad de manera articulada, jugando tanto con la arquitectura como con las capacidades ilusorias de la pintura. Se trató de una pintura casi escenográfica, completamente distinta a lo que solía producirse en el ambiente artístico local.

Para lograr la distorsión de los cuerpos femeninos, se colocó a Brum en distintas posiciones y se le tomaron fotografías que fueron después proyectadas sobre los muros, pisos y techos del espacio. Esto, junto con las herramientas tomadas del campo cinematográfico y el uso de perspectivas múltiples, fueron vitales para generar la sensación de movimiento, así como la integración del espacio y el espectador. Era necesario moverse acompañando las imágenes para apreciar la obra en su totalidad.

Folleto del *Ejercicio Plástico* de David Alfaro Siqueiros y el Equipo poligráfico, Buenos Aires, Argentina, diciembre de 1933
Original
26.6 x 17.8 cm cerrado, 26.6 x 35.9 cm abierto
Colección SC/INBAL/SAPS

Folleto del *Ejercicio Plástico* de David Alfaro Siqueiros y el Equipo poligráfico, Buenos Aires, Argentina, diciembre de 1933
Copia de exhibición, 2024
21.0 x 21.7 cm
Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

ALDO SESSA

Detalle de la obra mural *Ejercicio plástico* realizada en 1933 por David Alfaro Siqueiros y el equipo poligráfico en el sótano de la Finca Los Granados en Buenos Aires, Argentina, 1939
Impresión posterior, 1994
20.3 x 25.2 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Contra. La revista de los franco-tiradores, n. 3, Julio 1933, Dir. Raúl González Tuñón.
Copia de exhibición, 2024
21.0 29.7 cm
Archivo digital del CEDINCI

El reconocimiento de Siqueiros en Buenos Aires fue evidente no sólo por sus conferencias, la realización del *Ejercicio plástico* y las controversias que tuvo con las autoridades, sino también en su presencia en revistas y periódicos locales. Son de particular importancia sus participaciones en la *Revista Multicolor de los Sábados*, editada por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. El muralista ilustró la primera portada de este suplemento cultural del diario *Crítica*, además de publicar algunos cuentos y poemas en números posteriores.

Por otro lado, destaca el papel que tuvieron el escritor Raúl González Tuñón y su publicación *Contra. La Revista de los Franco-Tiradores* para favorecer la popularidad de Siqueiros. El tercer número estuvo completamente dedicado al pintor: se reprodujo en la portada un detalle de *Mitin obrero* (1932) y se publicó un texto escrito por el muralista, así como varias opiniones de diversos críticos sobre sus propuestas plásticas y políticas. Además, se publicaron los resultados de una encuesta lanzada por la propia revista en torno a la relación del arte con los problemas sociales.

David Alfaro Siqueiros, “Contra la Corriente”, portada de la *Revista multicolor, de los sábados* n. 1, suplemento cultural del periódico *Crítica*, Buenos Aires, agosto de 1933
Copia de exhibición, 2024
21.0 x 29.7 cm
Archivo digital del Archivo Histórico de Revistas Argentinas

David Alfaro Siqueiros, “El derrumbe del coraje”, *Revista multicolor de los sábados*, n. 8, suplemento cultural del periódico *Crítica*, Buenos Aires, septiembre de 1933, p. 5
Copia de exhibición, 2024
21.0 29.7 cm
Archivo digital del Archivo Histórico de Revistas Argentinas

David Alfaro Siqueiros, “Trópicos”, *Revista multicolor de los sábados*, n. 18, del periódico *Crítica*, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 6
Copia de exhibición, 2024
21.0 29.7 cm
Archivo digital del Archivo Histórico de Revistas Argentinas

ANNEMARIE HEINRICH

Detalles de *Ejercicio Plástico*, mural de Siqueiros en la quinta de Los Granados, provincia de Buenos Aires, 1939
5 fotografías
52 x 72 cm c/u
Impresión posterior, 2014
Embajada de la República Argentina en México

LORENA MUÑOZ

Ejercicio plástico: La creación, 2008
Segundo capítulo de serie documental sobre el *Ejercicio plástico* basada en la investigación de Alberto Guidici
31'05"
Cortesía de Canal Encuentro

ALDO SESSA

Detalles de *Ejercicio Plástico*, mural de Siqueiros en la quinta de Los Granados, provincia de Buenos Aires, 1988
6 fotografías
52 x 72 cm (horizontal)/ 72 x 52 cm (vertical)
Impresión posterior, 2014
Embajada de la República Argentina en México

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19,5 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
27 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
27 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
28 x 19 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
19 x 28 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
19 x 28 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
19 x 15 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
38 x 28 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título, 1951
Aguafuerte
38 x 28 cm
Comodato José Antonio Berni/MALBA

ANTONIO BERNI

Sin título (copia de exhibición), c. 1946
Original: grafito sobre papel, colección particular
Fotografiada por Estudio Roth
20.9 x 12 cm
Embajada de la República Argentina en México

ANTONIO BERNI

Sin título (copia de exhibición), c. 1946

Original: grafito sobre papel, colección particular

Fotografiada por Estudio Roth

34 x 41.8 cm

Embajada de la República Argentina en México

JUAN CARLOS CASTAGNINO

Sin título (copia de exhibición), c. 1946

Original: tinta sobre papel, Colección Álvaro Castagnino

Fotografiada por Estudio Roth

20 x 25 cm

Embajada de la República Argentina en México

JUAN CARLOS CASTAGNINO

Sin título (copia de exhibición), c. 1946

Original: carbonilla sobre papel, Colección Álvaro Castagnino

Fotografiada por Estudio Roth

119 x 164 cm

Embajada de la República Argentina en México

LINO ENEA SPILIMBERGO

Sin título (copia de exhibición), c. 1946

Original: grafito y lápiz sobre papel, Colección Familia Spilimbergo

Fotografiada por Estudio Roth

32.5 x 22.4 cm

Embajada de la República Argentina en México

LINO ENEA SPILIMBERGO

Sin título (copia de exhibición de boceto), c. 1946

Original: grafito sobre papel, Colección Familia Spilimbergo

Fotografiada por Estudio Roth

37.4 x 60.2 cm

Embajada de la República Argentina en México

Invitación de la Federación Socialista para dictar una conferencia en el aula mayor de la facultad de humanidades, Río de la Plata, 23 de junio de 1933

Impresión sobre papel

31.7 x 21.2 cm

Colección SC/INBAL/SAPS

“Primera conferencia de Siqueiros en Buenos Aires, Argentina”, julio de 1933

Recorte de prensa

28 x 23.2 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“Desde ayer es huésped de nuestra ciudad el pintor David Alfaro Siqueiros”, *La Capital*, Buenos Aires, Argentina, 2 de julio de 1933

Recorte de prensa

28 x 23.2 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, *Voz de Crítica*, Buenos Aires, Argentina, 2 de junio de 1933

Recorte de prensa

28 x 23.5 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

David Alfaro Siqueiros, “Plástica dialéctico-subversiva”, *Contra*, Buenos Aires, Argentina, 1933

Recorte de prensa

26.9 x 17.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

“Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros: esta actitud tendrá la virtud de llevar un público diez veces mayor al lugar en que ésta tenga que realizarse”, *Crítica*, Buenos Aires, 15 de junio 1933, no. 6880

Copia de exhibición, 2024

21.0 x 29.7 cm

Archivo digital obtenido del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Art, Houston

David Alfaro Siqueiros. “El XXIII Salón como expresión social exhibe lamentable pasividad”, *Crítica*, Buenos Aires, Argentina, septiembre de 1933

Recorte de prensa

31.3 x 16.6 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva revista*, Buenos Aires, Argentina, s/f, p.14

Recorte de prensa

31.3 x 16.6 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Carta de Antonio Berni a David Alfaro Siqueiros, con relación a las actividades que se realizan en el Comité Pro Libertad de Siqueiros en Argentina, Buenos Aires, 17 de agosto de 1961

Manuscrito con firma al calce

27.1 x 20.8 cm

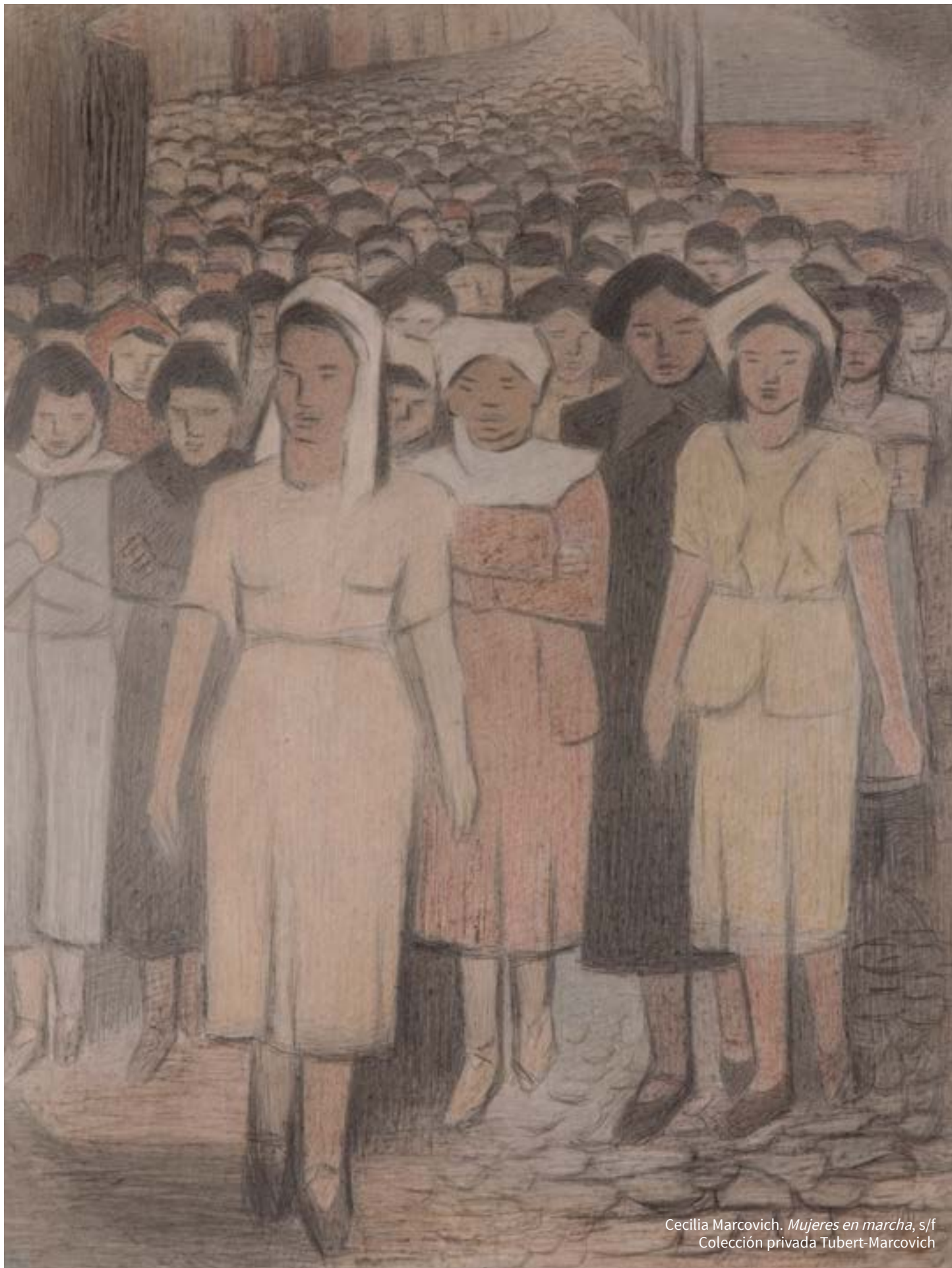
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Carta de David Alfaro Siqueiros a Antonio Berni, Buenos Aires, diciembre 5 de 1933, en *Palabras de Siqueiros*, compilado por Raquel Tibol, 1996

13.5 x 21 cm

537 pp.

Colección SC/INBAL/SAPS-LT



Cecilia Marcovich, *Mujeres en marcha*, s/f
Colección privada Tubert-Marcovich

ARGENTINA. CECILIA MARCOVICH

Al inicio de la década de los sesenta, Siqueiros fue encarcelado en Lecumberri acusado de “disolución social”, debido a sus actividades como presidente del Comité Nacional por la Libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las Garantías Constitucionales. En ese momento, sus colegas y amigos argentinos integrantes de la Sociedad de Artistas Plásticos abogaron por la libertad del muralista. Entre aquellos artistas que firmaron, estuvo Cecilia Marcovich.

Marcovich fue una artista argentina que se encontraba produciendo al mismo tiempo que los integrantes del Equipo Poligráfico, con quienes más de una vez compartió espacios e ideas debido a su participación en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores. Coincidió con la visión de Siqueiros respecto al arte comprometido con las luchas revolucionarias y sus activismos se desarrollaron de forma paralela, con la notable diferencia de que Marcovich tuvo una destacada labor en la búsqueda de derechos equitativos para las mujeres.

Si bien no hay registro de un contacto directo entre Siqueiros y Marcovich, la presencia del muralista en Argentina tuvo un efecto similar al de una piedra que cae en el agua: una perturbación que genera ondas circulares expansivas. A través de sus relaciones con Berni, Castagnino y Spilimbergo, así como su visión del arte y su compromiso político, Marcovich se puede leer en la actualidad como un ejemplo claro de la gran influencia que tuvo el muralismo mexicano en la escena artística argentina de la época.

Isabel Sonderéguer

CECILIA MARCOVICH

Mujeres en marcha, s/f

Lápiz de color sobre papel

65,3 x 50,3 cm

Colección privada Tubert-Marcovich

La práctica artística de Cecilia Marcovich (1894 - 1976) estuvo siempre marcada por un intenso activismo por los derechos de las mujeres, así como por su tendencia educativa y deseo de formar a las nuevas generaciones. Como suele pasar con las artistas mujeres en la historia del arte, su trayectoria quedó opacada por el renombre que adquirieron los hombres que le eran contemporáneos.

En la década de los treinta, al regresar de su viaje formativo por Europa, Marcovich se incorporó a la Junta de la Victoria, una organización de mujeres antifascistas que promovió los valores democráticos y la inclusión de la mujer en la escena política argentina. La producción de la artista tuvo como tema protagónico a las mujeres, mientras ella se enfrentaba a los roles de género convencionales y a la mirada patriarcal con la intención de construir su carrera profesional.

Prueba de ello es *Mujeres en marcha*, proyecto mural donde Marcovich retrató una manifestación de mujeres reclamando la equidad de género, del mismo modo que sus contemporáneos plasmaron las luchas por los derechos obreros e indígenas.

CECILIA MARCOVICH

Retrato mujer, s/f

Pastel tiza sobre papel

49,5 x 35,4 cm

Localidad de Humahuaca, Argentina

Colección privada Tubert-Marcovich

Durante la década de los cuarenta y cincuenta se popularizó entre los artistas e intelectuales argentinos la realización de distintos viajes a distintos puntos del país, especialmente el norte, con el fin de conocer y retratar las distintas realidades del territorio. Tal fue el caso de Lino Spilimbergo, Gertrudis Chale, Antonio Berni y Annemarie Heinrich, entre otros.

Formando parte de este mismo impulso, Marcovich inició diversos viajes por el norte argentino. Recorrió las provincias de Salta y Jujuy para cruzar la frontera y terminar en Bolivia. En esta época de su vida la artista realizó un gran número de obras, principalmente en lápiz y pastel. Entre ellas destacan los retratos a mujeres mestizas, así como escenas de su vida cotidiana. De esta forma, Marcovich puso el foco en la realidad de estas mujeres, en el papel que tenían en el ambiente laboral y a través de la maternidad.

CECILIA MARCOVICH

Hombre trabajando, s/f

Pastel tiza sobre cartulina

48,3 x 35,7 cm

Localidad de Humahuaca, Argentina

Colección privada Tubert-Marcovich

CECILIA MARCOVICH

Retrato de mujer, s/f

Pastel tiza color sobre cartón

Localidad de Humahuaca, Argentina

60,5 x 44,7 cm

Colección privada Tubert-Marcovich

CECILIA MARCOVICH

Retrato hombre, s/f

Pastel tiza sobre papel

49,5 x 35,5 cm

Localidad de Humahuaca, Argentina

Colección privada Tubert-Marcovich

CECILIA MARCOVICH

Madre e hija, s/f

Pastel tiza sobre cartulina

50,5 x 36 cm

Localidad de Humahuaca, Argentina

Colección privada Tubert-Marcovich

CECILIA MARCOVICH

Retrato de mujer, s/f

Pastel tiza sobre papel

48,2 x 32 cm

Localidad de Humahuaca, Argentina

Colección privada Tubert-Marcovich

Revista Expresión, n. 7, junio 1947, ilustrada por Cecilia Marcovich

Archivo Personal, Alberto Giudici, Buenos Aires, Argentina.

23 x 16,2 x 1 cm

Cortesía de Talía Bermejo

CECILIA MARCOVICH

Ilustración para la revista *Expresión*, artículo de la redacción "Perfil del tiempo. Problemas del libro", n. 7, junio 1947, p. 60.

26,8 x 34 cm

Tinta sobre cartulina

Ilustración para la revista *Expresión*, sección "Breve historia del existencialismo", n.7, junio 1947, p. 84.

26,8 x 34 cm

Tinta sobre cartulina

Ilustración para la revista *Expresión*, artículo de Berta Perelstein "Psicología y planes de enseñanza" n. 7, portada, junio 1947, p. 35.

26,8 x 34 cm

Tinta sobre cartulina

Ilustración para la revista *Expresión*, artículo de Juan Marinello "Libertad y destino: pintura de Gert Caden", n. 7, junio 1947, p. 5.

Tinta sobre cartulina

26,8 x 34 cm

Colección privada Tubert-Marcovich

Folleto de la Asociación Plástica Argentina
Técnica de impresión
Archivo Personal, Alberto Giudici, Buenos Aires
28 x 22 cm
Cortesía de Talía Bermejo

Cecilia Marcovich realizó a lo largo de su carrera una importante labor educativa. Inició dirigiendo el taller de pintura y escultura en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) y organizando el salón de exposiciones junto a Lino Spilimbergo y Luis Falcini.

Posteriormente, en la década de los cuarenta, fundó su propia escuela-taller: la Asociación Plástica Argentina (APA). Ahí, compartió clases de arte y pintura de forma gratuita a cientos de alumnos durante alrededor de treinta años. Entre los múltiples temas que se enseñaban en la APA, destacan el movimiento muralista mexicano y las enseñanzas de Siqueiros como algunos de los más importantes. Formó a varias generaciones de artistas destacados, como lo fueron Demetrio Urruchúa y Rubén Fontana.

ISAAC KORNBLITT

Folleto del Movimiento por la libertad de Siqueiros, *El caso Siqueiros*, Buenos Aires, 1963, con adhesión de Cecilia Marcovich y otros artistas.
Archivo Personal, Alberto Giudici, Buenos Aires
23 x 16 cm
Cortesía de Talía Bermejo

Carta de Donato Miranda Fonseca en nombre del presidente de México dirigida a Nino Fioravanti y Héctor Romero con motivo del caso Siqueiros, Palacio Nacional, México, 25 de noviembre de 1960.
Archivo Personal, Alberto Giudici, Buenos Aires
14.6 cm x 20.9 cm
Cortesía de Talía Bermejo

David Alfaro Siqueiros, "Carta abierta a los críticos de arte reunidos en México", Revista *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, 1963, p. 6.
Reproducción facsimilar, 2024
21.0 x 29.7 cm
Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas

CECILIA MARCOVICH

Hombres trabajando, de la serie *Hornos de Zapla*, s/f
3 dibujos, lápiz sobre papel
37.8 x 28 cm c/u
Colección privada Tubert-Marcovich

En los viajes al norte de Marcovich en los cuarenta y cincuenta, hay que destacar también las obras que retrató la realidad de los trabajadores de la empresa estatal Altos Hornos de Zapla en Jujuy.

El descubrimiento de la zona minera de Zapla, y la construcción de instalaciones para la extracción y transformación del hierro, marcó el nacimiento de la industria siderúrgica argentina, cambiando de manera permanente la vida de la región. La demanda de mano de obra especializada se abasteció con población proveniente de otras provincias que se instaló en inmuebles pertenecientes a la fábrica.

Marcovich plasmó en su obra las actividades de los trabajadores al interior de las plantas, capturando al mismo tiempo un evento histórico para la nación argentina.

CECILIA MARCOVICH

Hombres trabajando, de la serie *Hornos de Zapla*, s/f
3 dibujos, lápiz sobre papel
Lápiz sobre papel
37.8 x 28 cm c/u
Colección privada Tubert-Marcovich

CECILIA MARCOVICH

Hombres trabajando, de la serie *Hornos de Zapla*, s/f
2 dibujos, lápiz sobre papel
Lápiz sobre papel
37.8 x 28 cm
Colección privada Tubert-Marcovich

Desfile del "May Day" (Día Internacional de los Trabajadores), Nueva York, 1936
Registro en video digital



NUEVA YORK

Después de una primera visita realizada en 1934, Siqueiros viajó nuevamente a Nueva York en febrero de 1936. Fue en condición de delegado de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) para asistir al *American Artists Congress* –organización de artistas para combatir la expansión del fascismo–, junto con Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, entre otros. Decidió quedarse en esa ciudad y, dos meses después de su llegada, funda el *Siqueiros Experimental Workshop*, que marcó una nueva etapa en su producción plástica.

El taller estuvo integrado por los mexicanos Antonio Pujol, Luis Arenal y Juan Bracho; el boliviano Roberto Berdecio; y los estadounidenses George Cox, Sandi McCoy (previa integrante del Block of Mural Painters), Axel Horn, Harold Lehman, Clara Mohl y Jackson Pollock. El método de trabajo se basó en los mismos principios que el Taller-Escuela de la LEAR: la experimentación y el trabajo colectivo.

Este intercambio fue particularmente importante para el muralista en un sentido técnico, ya que fue a raíz de esta experiencia que consolidó su experimentación con materiales sintéticos, e incluyó en su repertorio creativo el *dripping* y el accidente controlado. Además, en este periodo intensificó la relación de su práctica con la fotografía y el cine, incrementando el uso de las cámaras fotográficas y cinematográficas, así como la proyección de imágenes sobre el muro. Al mismo tiempo, incorporó herramientas nuevas a su producción, especialmente aquellas que se relacionaban con los medios de reproducción mecánica, como la máquina cortadora de madera y lámina o el fotomontaje, ideales para el arte con fines de propaganda.

Esto último se debió especialmente a que Siqueiros y los integrantes del taller desarrollaron una serie de obras cuyo propósito era la agitación social y la propaganda política. Realizaron mantas, carteles y carros alegóricos siguiendo la intención de los murales al exterior pintados con anterioridad: el arte como servicio público, el arte para las mayorías. En 1937, Siqueiros partió hacia España para participar en la Guerra Civil.

Isabel Sonderéguer

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Nacimiento del fascismo (primera versión), 1936.

Piroxilina sobre masonite

61 x 76 cm

Colección SC/INBAL/SAPS -LT

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Nacimiento del fascismo (segunda versión), 1936.

Piroxilina sobre masonite

61 x 76 cm

Colección SC/INBAL/SAPS -LT

Esta obra da cuenta del profundo interés de Siqueiros en denunciar las contradicciones inherentes al origen del fascismo, el cual ascendía velozmente en Europa durante la década de los treinta. Por otro lado, *Nacimiento del fascismo* evidencia la intensa experimentación plástica y técnica del artista, además del uso innovador de materiales como la piroxilina aplicada con pistola de aire, prácticas que posteriormente también emplearía en obras murales.

Siqueiros pintó una primera versión de *Nacimiento del fascismo* en Nueva York durante el Experimental Workshop. Esta primera versión, cuya imagen se encuentra en el muro más próximo, incluía a la Estatua de la Libertad, emblema del capitalismo y el imperialismo, sumergiéndose en el mar convulso. La imagen fue revelada a partir de un exhaustivo estudio técnico e iconográfico de esta pintura iniciado en 2004 por académicos y especialistas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y del laboratorio de conservación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, un proyecto encabezado por el historiador del arte Renato González Mello.

El muralista mexicano continuó trabajando en la versión original durante casi diez años, hasta 1945, la presente obra es el resultado definitivo de este proceso de reelaboración.

Desfile del "May Day" (Día Internacional de los Trabajadores), Nueva York, 1936

Registro en video digital

11:03 min

Cortesía de Footage Farm

Una de las primeras producciones del Experimental Workshop de Siqueiros fue un carro alegórico para las manifestaciones del "May Day" de 1936. A través de esta y otras producciones destinadas a eventos políticos en Nueva York, Siqueiros contactó directamente con los grupos sindicales y otras organizaciones de trabajadores en Estados Unidos. El Experimental Workshop también tuvo intervenciones en la convención del Partido Comunista de Estados Unidos (CPUSA) y en varios mítines antifascistas.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Accidente No.1, 1969

Pintura acrílica sobre acrílico

122 x 122 cm

Colección SC/INBAL/SAPS -LT

Las experimentaciones desarrolladas por Siqueiros en Nueva York junto con los miembros del Experimental Workshop lo llevaron a crear un sistema de trabajo al que denominó "accidentes controlados". Con este método de trabajo, buscaba manipular y dirigir deliberadamente los resultados imprevistos para lograr efectos visuales únicos y expresivos en sus obras. A lo largo de su carrera Siqueiros mantuvo estas técnicas de experimentación y exploración como parte de su repertorio artístico.

Accidente, Accidente 1 y Biombo 14 hojas son ejemplos de ejercicios posteriores donde Siqueiros trabajó con los accidentes controlados.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Accidente, 1969

Pintura acrílica sobre acrílico

122 x 122 cm

Colección SC/INBAL/SAPS -LT

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Biombo 14 hojas, 1965

Pintura acrílica sobre madera

20 x 230 cm

Colección SC/INBAL/SAPS -LT

JACKSON POLLOCK

Sin título (P12), ca. 1950 - 1951

Tinta sobre papel, numerado

27.9 x 19.7 cm (sin marco)

Colección privada Pérez-Simón

Con veinticuatro años de edad, Jackson Pollock (1912 - 1956) fue uno de los miembros nucleares del Experimental Workshop de Siqueiros. En este laboratorio de innovación artística el joven artista estadounidense tuvo la oportunidad de trabajar con pistolas de aerosol, pigmentos de nitrocelulosa y técnicas como el vertido de pigmentos y otros materiales directamente en el soporte. Fue en este entorno experimental donde Pollock comenzó a desarrollar el lenguaje visual que lo llevaría a ser una de las figuras más prominentes del expresionismo abstracto norteamericano.

Esta obra de Jackson Pollock, aunque posterior a su estancia en el taller de Siqueiros, es un ejemplo de su técnica predilecta, el *dripping*, la cual comenzó a desarrollar durante su participación en el taller. El *dripping* de Pollock consiste en verter o dejar gotear pintura directamente sobre un lienzo colocado en el suelo, permitiendo un control parcial sobre el flujo y el impacto de la pintura.

Carta de David Alfaro Siqueiros a Blanca Luz, Nueva York, 9 de junio de 1936

Documento mecanografiado en hoja membretada del Siqueiros Experimental Workshop, Colección SC/INBAL/SAPS-LT

En esta carta que escribe Siqueiros a Blanca Luz, se combinan aspectos de su vida profesional, política y personal durante un período de intensa actividad. Por una parte, Siqueiros describe su trabajo incansable en el Experimental Workshop. Al mismo tiempo, expresa su afecto y curiosidad por Blanca Luz y "Bebé", destacando su deseo de mantener y profundizar su relación. La carta también revela sus planes futuros de seguir expandiendo su influencia artística y política en Nueva York y Europa.

AUTOR DESCONOCIDO

Carro alegórico realizado por Integrantes del Siqueiros Experimental Workshop para el desfile del 1º de mayo, Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
19.8 x 25.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

Vista frontal del carro alegórico realizado por Integrantes del Siqueiros Experimental Workshop para el desfile del 1º de mayo (detalle del martillo), Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
27 x 21 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

Vista lateral del carro alegórico realizado por Integrantes del Siqueiros Experimental Workshop para el desfile del 1º de mayo (detalle del martillo), Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
20 x 25.4 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

Jackson Pollock (abajo a la derecha) y Sandford (abajo a la izquierda) durante el proceso de realización de carro alegórico para el desfile del 1º de mayo, Siqueiros Experimental Workshop, Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
25x 20 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Carta de David Alfaro Siqueiros a Pollock, Sandy, Lehman, Nueva York, diciembre de 1936

Documento mecanografiado con firma al calce
27.7 x 23.5 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Siqueiros escribe a Jackson Pollock, Sande McCoy y Harold Lehman para aclarar un malentendido sobre el cierre temporal del Experimental Workshop y la pausa en las actividades en las que el artista mexicano trabaja durante aquel momento. Menciona que en la última reunión que tuvieron acordaron cerrar el taller para que Siqueiros pudiera trabajar en la producción de obra para una exposición individual, la cual a su parecer ayudaría al desarrollo de su movimiento artístico. Siqueiros dice necesitar tiempo para aislarse y trabajar en sus ideas, pero promete que el taller se reabrirá bajo mejores condiciones antes de su partida de los Estados Unidos. Pide paciencia y comprensión durante este proceso.

LUCCIENE BLOCH

George Cox, David Alfaro Siqueiros y Jackson Pollock en Nueva York, 1º de mayo de 1936

Plata sobre gelatina
19.3 x 24 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

PETERA. JULEY

Siqueiros en el Experimental Workshop junto al retrato de William Hearts, Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
19.7 x 21.5 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

PETERA. JULEY

David Alfaro Siqueiros con algunos de sus discípulos, entre ellos Jackson Pollock, en el Siqueiros Experimental Workshop, al fondo ampliaciones fotográficas de obras producidas en el taller, Nueva York, 1936

Plata sobre gelatina
19.3 x 24.3 cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Nacimiento del fascismo (primera versión) de David Alfaro Siqueiros, 1936

Plata sobre gelatina
18.4x23cm

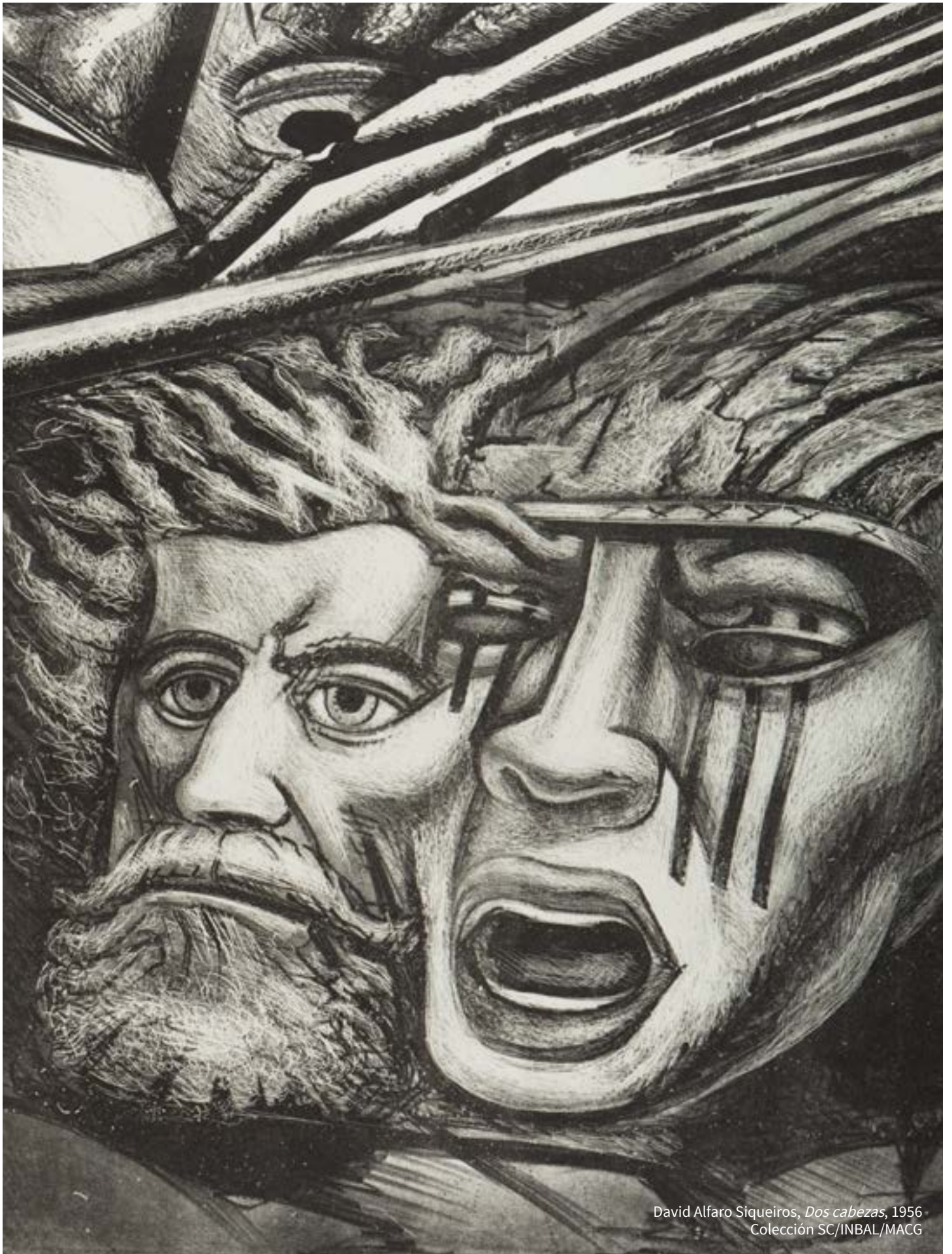
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR NO IDENTIFICADO

Nacimiento del fascismo (segunda versión) de David Alfaro Siqueiros, 1936

Plata sobre gelatina
18.4x23cm

Colección SC/INBAL/SAPS-LT



David Alfaro Siqueiros, *Dos cabezas*, 1956
Colección SC/INBAL/MACG

CHILE

Siqueiros viajó a Chile en 1941. Le antecede a ello su participación en un atentado contra León Trotsky y su encarcelamiento en Lecumberri. Una figura protagónica de la experiencia chilena es Pablo Neruda, quien en calidad de cónsul en México le facilitó una visa para viajar a su país. Con apoyo de Octavio Reyes Spíndola, embajador de México en Chile, Siqueiros obtuvo el encargo –también asignado a Xavier Guerrero– de intervenir los muros de la Escuela México en Chillán, construida con recursos mexicanos como gesto solidario ante la catástrofe sísmica que había destruido dicha localidad en 1939.

El mural realizado, que lleva por título *Muerte al invasor*, se compone por dos muros que se unen a través de un techo también intervenido. Ahí el artista buscó relatar la historia de ambos países, de sus resistencias y de sus luchas populares. El equipo con el que Siqueiros colaboró artísticamente para pintar el mural estuvo conformado por Luis Vargas Rosas, Laureano Guevara, Camilo Mori, Erwin Werner, Gregorio de la Fuente, Alipio Jaramillo y el fotógrafo Antonio Quintana.

Como en otras experiencias de viaje y de exilio, Siqueiros hizo lo posible por repercutir en el campo cultural del país en cuestión. Por ello, además de pintar un mural, el artista mexicano ofreció conferencias, escribió manifiestos y publicó artículos, generalmente en plataformas editoriales circunscritas en una cultura de izquierda.

El presente núcleo exhibe la manera en la que –luego de la efímera, pero productiva estancia de Siqueiros en Chile– los vínculos generados con figuras como Venturelli, Quintana, Jaramillo y Neruda generaron ecos a nivel tanto personal como artístico. Cabe apuntar que un ingrediente importante de esta sinergia estética es la noción del artista comprometido, en este caso sumergido en los debates de la temprana posguerra y se mantendrá en el curso de la Guerra Fría.

Oscar Acosta

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Dos cabezas, 1956

Litografía lápiz tusche y escariador

90 x 66 cm

Colección SC/INBAL/MACG

ALIPIO JARAMILLO

9 de abril, 1948

Óleo sobre masonite

137,8 x 106,7 cm

Eduardo F. Costantini

Alipio Jaramillo (1913 - 1999) fue un pintor colombiano cuya formación plástica fue enriquecida durante sus viajes por el continente. Tuvo contacto con el muralismo mexicano a través de sus encuentros con Diego Rivera en México y su colaboración con David Alfaro Siqueiros en Chile. En 1940, Jaramillo participó como discípulo del muralista en la realización de los murales de la Escuela de México en Chillán, junto con José Venturelli y Erwin Werner. Este momento contribuyó de manera fundamental a desarrollar su práctica artística, así como a forjar una mirada comprometida con los problemas políticos y sociales. Los protagonistas de su producción fueron entonces los campesinos en las zafra y cafetales de Colombia.

Se convirtió en una de las figuras más importantes del movimiento muralista colombiano, aunque poco se conserva de sus obras murales ya que muchas de ellas fueron objeto de censura. Un ejemplo serían los murales en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, realizados en 1945, que fueron posteriormente removidos por el decano por no adecuarse al “ambiente” de la universidad, ya que retratan escenas de violencia y explotación de la vida rural.

9 de abril aborda los acontecimientos ocurridos en Bogotá ese mismo día del año 1948, cuando el líder del Partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado por sus opositores y los ciudadanos salieron a las calles a repudiar lo sucedido. Las acciones de protesta generadas por el descontento popular fueron cruelmente reprimidas por las fuerzas militares.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Proyecto para mural *Muerte al invasor*, 1941

Lápiz sobre papel

113 x 102 cm

Colección SC/INBAL/MAM

AUTOR DESCONOCIDO

Sin título (Siqueiros y Venturelli), s/f

Impresión posterior, 2024

10 x 15 cm

Fundación Venturelli. Reproducción

La conmemoración de los cincuenta años del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) coincide con el 50 aniversario luctuoso de David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y los cien años del natalicio del pintor chileno José Venturelli (1924-1988). Esta casualidad conmemorativa se suma a otros elementos que unen a estas dos figuras del arte latinoamericano. Su historia de amistad y complicidad artística, germinada desde la experiencia en el proceso creativo de *Muerte al invasor*, gozó de diferentes encuentros, influencias y correspondencia a lo largo de las siguientes tres décadas.

Ejemplo de ello es que, luego de que Venturelli, Erwin Werner y Alipio Jaramillo pintaran el mural para la sede de la Alianza de Intelectuales de Chile (1942), Siqueiros se refirió a ello como “un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile”; ocho años más tarde Siqueiros invitaría a Venturelli a suelo mexicano; aquí tuvo una exposición individual en la Galería de Arte Moderno, cuyo texto de catálogo fue escrito por el mismo anfitrión. Los unía también su cercanía con Pablo Neruda y Luis Enrique Delano, la compatibilidad ideológica en torno al contenido social del arte y, finalmente, la reproducción de tópicos y motivos pictóricos específicos.

AUTOR DESCONOCIDO

Sin título, s/f (Registro del mural *La lucha del pueblo por su libertad* en la sede en Santiago de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, realizado en 1942)

Impresión posterior, 2024

10 x 15 cm

Fundación Venturelli. Reproducción

El mural para la Sede de la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura fue realizado por José Venturelli, Alipio Jaramillo y Erwin Werner en 1942. El momento histórico, caracterizado por la violencia de la guerra, determinó lo retratado en el mural. La obra, además, buscaba ser congruente con el espíritu antifascista que se albergaba en la sede de la Alianza, en donde se reunían figuras del campo cultural chileno, quienes buscaban hacer frente a las fuerzas del Eje desde posturas antibelicistas.

Estimulados además por su reciente colaboración en *Muerte al invasor*, los artistas concibieron el mural más allá del muro vertical y decidieron intervenir el espacio arquitectónico desde la noción de poliangularidad. Esta integración permite una continuidad en la narrativa visual de la obra y dialoga directamente con las premisas de Alfaro Siqueiros.

DAVID CONSTANTINO

Sin título, 28 de noviembre de 1972

Impresión posterior, 2024

10 x 15 cm

Fundación Venturelli. Reproducción

AUTOR DESCONOCIDO

Sin título (Siqueiros y Venturelli), 1972
Impresión posterior, 2024
10 x 15 cm
Fundación Venturelli. Reproducción

AUTOR DESCONOCIDO

Sin título (Registro del mural *Muerte al Invasor* realizado en la Escuela de México en Chillán en 1940), s/f
Impresión posterior, 2024
10 x 15 cm
Fundación Venturelli. Reproducción

AUTOR DESCONOCIDO

Sin título, s/f (Registro del mural *Muerte al Invasor* realizado en la Escuela de México en Chillán en 1940)
Impresión posterior, 2024
10 x 15 cm
Fundación Venturelli. Reproducción

BENITO ROMÁN

José Venturelli en compañía de Angélica Arenal, David Alfaro Siqueiros y Alipio Jaramillo, frente al mural que realizó en la sede de la Alianza de Intelectuales de Chile en colaboración con Jaramillo y el alemán Erwin Werner, Santiago, 1942
Plata sobre gelatina
22.9 x 17.3 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Jose Venturelli Galería de Arte México, 1950
Texto de David Alfaro Siqueiros
Catálogo
23,5x16 cm
Fundación Venturelli

La exposición de Venturelli en 1950 en la Galería de Arte Mexicano es una clara muestra del acompañamiento que ofreció Siqueiros al artista chileno. En dicha muestra, Venturelli exhibió una variedad de acuarelas, litografías, grabados y serigrafías (silkscreens), por cierto destinadas a ilustrar el Canto general de Neruda.

Siqueiros, en su papel de anfitrión, escribió algunas líneas sobre la obra de Venturelli en un pequeño y austero catálogo de exposición. La técnica de la mayoría de estas obras, que permite la multi-reproducción, fue un aspecto que no pasó desapercibido por Siqueiros. De manera particular, la serigrafía, en tanto método novedoso de impresión, fue considerada por Siqueiros como una forma de arte público y democrático, congruente con el devenir del Renacimiento mexicano.

Catálogo, *José Venturelli, Pablo Burchard y Sergio Castillo*
Museo de Arte Moderno, 1971
21,5x22 cm
Fundación Venturelli

Catálogo, *José Venturelli*, Instituto Nacional bellas Artes, 1972
22x22 cm
Fundación Venturelli

Catálogo, *José Venturelli*, Galería de Arte, 1972
25x16,5 cm
Fundación Venturelli

Carta de David Alfaro Siqueiros a Manuel Ávila Camacho, presidente de México, desde la Habana, Cuba, donde le informa sobre su estancia en Chillán, la realización de su obra mural *Muerte al invasor*, la gira en favor de “un arte de América al servicio de la guerra de las naciones democráticas unidas” y sobre su situación legal para regresar a México, 14 de mayo de 1943
Documento mecanografiado
27.7 x 21.2 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Luego de terminar *Muerte al invasor*, Siqueiros fue invitado a dar una conferencia sobre la historia de la pintura mexicana en Santiago. Después, a inicios de 1943, viajó junto a su esposa Angélica Arenal e hija Adriana, a Lima, Perú. Durante este viaje, Siqueiros se dedicó a combatir el fascismo por medio de conferencias, mítines y otro tipo de reuniones con artistas e intelectuales. Continuó su gira por Ecuador, Colombia y Panamá, recibiendo apoyo para difundir sus ideas antifascistas, así como la transmisión de sus conocimientos técnicos en el arte al servicio de la libertad democrática.

En abril, llegó a La Habana, Cuba, con la intención de desplazarse después a Nueva York, pero Estados Unidos le negó la visa. Esto lo obligó a quedarse en La Habana, donde, patrocinado por el Ministerio de Defensa Nacional, ofreció conferencias sobre el destino social del arte y donde realizaría el mural *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra*.

En este documento, Siqueiros le informa al entonces presidente de México, Manuel Ávila Camacho, sobre su estancia en Chillán, la realización de *Muerte al invasor*, la gira en favor de “un arte de América al servicio de la guerra de las naciones democráticas unidas” y sobre su situación legal para regresar a México.

AUTOR DESCONOCIDO

El pintor chileno Fernando Marcos Miranda, frente a la figura del invasor caído durante el proceso de restauración de la obra mural *Muerte al Invasor*. Chillán, Chile, 1957
Plata sobre gelatina
8.7 x 12.5 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

En el costado izquierdo de espalda el pintor Camilo Mori, al centro el licenciado Octavio Reyes Spíndola, embajador de México en Chile y a la derecha el pintor David Alfaro Siqueiros con otras personalidades en la Escuela México, durante el proceso de realización de la obra mural *Muerte al invasor*, Chillán, Chile, 1942

Plata sobre gelatina virada al sepia
11.3 x 7.8 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Carta de José Venturelli a David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal de Siqueiros, Pekín, 11 de octubre de 1955

Documento manuscrito
Tinta sobre papel
27.3 x 21.3 cm.
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Opinión sobre el pintor chileno José Venturelli, México, D.F., 25 de septiembre, año desconocido

Documento mecanografiado
27.7 x 21 cm c/u
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

David Alfaro Siqueiros durante el proceso de realización de la obra mural *Muerte al invasor*, Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, Escuela México, Chillán, Chile, 1941

Plata sobre gelatina
5.8 x 5.8 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

David Alfaro Siqueiros, durante el proceso de realización de la figura de Benito Juárez, correspondiente al muro norte de la obra *Muerte al invasor*, Chillán, Chile, 1941-1942

Plata sobre gelatina
5.8 x 5.8 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

David Alfaro Siqueiros, durante el proceso de realización de la figura de Benito Juárez, correspondiente al muro norte de la obra *Muerte al invasor*, 1941

Plata sobre gelatina
12.2 x 17.9 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

Muerte al invasor, detalle correspondiente al muro sur, Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, Chillán, Chile, 1942

Plata sobre gelatina
25 x 20.3 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

AUTOR DESCONOCIDO

Muerte al invasor, detalle correspondiente al muro norte, Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, Chillán, Chile, 1942

Plata sobre gelatina
25 x 20.3 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

Cartel con poema de Pablo Neruda *A Siqueiros al partir*, del 9 de enero de 1961

Cartel Impreso
70 x 46.2
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

La visión que David Alfaro Siqueiros construyó sobre América Latina no se puede explicar sin tomar en consideración su estrecha amistad con Neftalí R. Reyes, mejor conocido como Pablo Neruda. Desde 1933, cuando se conocieron en suelo argentino, el poeta y el pintor tejieron un lazo de camaradería que devino en una influencia recíproca sobre la realidad latinoamericana, representada desde sus respectivas disciplinas en formato de épica. El Canto general de Neruda y *Muerte al invasor* de Siqueiros así lo sugieren.

Historias de cárcel y exilio también acompañan este vínculo. Destaca la gestión de Neruda como Cónsul general en México para que Siqueiros lograra salir de la cárcel y viajara Chile, luego de haber participado en el ominoso atentado contra León Trotski en 1940. Veinte años más tarde, desprovisto de poder diplomático, Neruda dedicó este poema como gesto solidario al pintor nuevamente encarcelado, esta vez acusado de sedición social.

PABLO NERUDA

A Siqueiros al Partir. Poema mecanoescrito y rubricado con anotaciones de Pablo Neruda, Ciudad de México, 9 de enero de 1961

12 x 21.4 cm
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

JOSÉ VENTURELLI

Serie *28 de enero*, 1946

Litografía
60 x 51 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

El Vengador, serie para *Canto General* de Pablo Neruda, 1950

Serigrafía
92 x 77 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

El Fugitivo, serie para *Canto General* de Pablo Neruda, 1950

Xilografía
19x29,5 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Alturas de Machu Picchu, serie para *Canto General* de Pablo Neruda, 1950
Xilografía
39x27,5 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

De la serie *28 de enero*, 1946
Litografía
34 x 40 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Sin título, periodo 1942-50
Xilografía
51,9x37 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Las lágrimas para el camino, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4x36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Es odio esta angustia, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4x36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Solo nos queda lo que hemos dado, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4x36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Hoy es todavía, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4 x 36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Los mejores de los buenos, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4x36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Un grano de amor, de la serie *Hoy es todavía*, 1949
Litografía
53,4x36,7 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Carpeta de la serie *Sin Paz*, 1948
Serigrafías
53x37 cm
Fundación Venturelli

JOSÉ VENTURELLI

Carpeta de la serie *Sin Paz*, 1948
Serigrafías
53x37 cm
Fundación Venturelli

RODRIGO VERA MANRÍQUEZ

Huellas de "Muerte al invasor": Siqueiros, Chillán y su obra posterior, 2023-2024
10 fotografías
Impresión posterior, 2024
10 x 15 cm c/u
Cortesía del artista

El mural *Muerte al invasor* de David Alfaro Siqueiros ubicado en la Escuela México de Chillán, Chile, es considerado por distintos especialistas como uno de los trabajos más relevantes del artista mexicano. Inaugurado en el mes de marzo de 1942, este mural no solo marca un punto de inflexión en la práctica del muralismo en Chile, sino que también en el trabajo posterior de Siqueiros, iniciando una etapa de experimentación espacial y material que la ejecutará a lo largo de su carrera artística. Esto es posible de evidenciar al observar detalles que aparecen en el mural de Chillán que luego se verán relacionados con imágenes posteriores que Siqueiros ejecutó a lo largo de su carrera. Interacciones cromáticas, iconografía, formas de resolver la construcción de figuras y otros detalles, emparentan al mural en Chillán con la obra que Siqueiros desarrolló en México.

La Cruz-espada-ataúd (imagen 1) dispuesta en anamorfosis en el plafón del mural *Muerte al invasor* en Chillán, se emparenta con la cruz a modo de estaca (imagen 2) que Siqueiros ejecuta en el mural *Cuauhtémoc contra el mito* (1944), primera obra que realiza en México al regreso de su periplo sudamericano. El tratamiento del cuerpo en escorzo cerrando la composición en el sector inferior del mural, se hace común en la figura de un conquistador español cubierto por su armadura para el caso de Chillán (imagen 3) y en la figura humana del tríptico *Nueva democracia* (1944-1945), que representa un soldado alemán con sus manos ensangrentadas (imagen 4).

El buen trabajo de resolución de figuras orgánicas se advierte en la representación de la laringe de Galvarino, cacique mapuche cuyas manos fueron mutiladas por los conquistadores españoles (imagen 5) y la parte inferior de las pezuñas del caballo que aparece en el mismo mural *Cuauhtémoc contra el mito* (imagen 6). Para la representación del fuego, Siqueiros en Chillán utiliza la ondulación de las figuras con un tratamiento cromático que nos recuerda el expresionismo (imagen 7), solución similar en cuanto a curvas y color (imagen 8) que están presentes en el mural *El tormento de Cuauhtémoc* (1950-1951) ubicado en el Museo del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

En el mural de Chillán, los círculos del plafón representan las ondas del grito de Galvarino (imagen 9) al mismo tiempo que son utilizados como recurso visual de conexión de los espacios utilizados en los muros. Círculos concéntricos e intersectados son parte del mural que reviste el Polyforum cultural Siqueiros (imagen 10), en una muestra de la utilización de figuras geométricas en pos de la composición de una imagen mayor. Todas estas imágenes que establecen similitudes entre lo que Siqueiros desarrolló en Chillán y posteriormente en México, refuerzan el valor del mural *Muerte al invasor* como una referencia ineludible en el estudio de su obra.

-Dr. Rodrigo Vera Manríquez

RODRIGO VERA MANRÍQUEZ

Más allá de la iconografía, 2023-2024

Inyección de tinta sobre papel fotográfico mate

Impresión posterior, 2024

Cortesía del artista

La historiografía del arte y en particular del muralismo, reconoce una relación estrecha de colaboración que se estableció entre David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y el artista chileno José Venturelli (1924-1988).

Esta relación comienza a gestarse con la presencia de Siqueiros en la ciudad de Chillán, Chile, cuando realizó el mural *Muerte al invasor* en la Escuela México en el marco de la reconstrucción de la ciudad con posterioridad al terremoto de 1939.

Esa relación continuó en la colaboración de obras entre ambos artistas, como el mural que pinta Venturelli el año 1942 en la Alianza de intelectuales, Santiago de Chile.

La colaboración llevó al artista chileno a México, trabajando con Siqueiros en obras emblemáticas como *Patricios y Partidas* (1945-1971), mural ubicado en la Secretaría de Educación Pública de Ciudad de México, donde una placa de bronce reconoce la participación de Venturelli en la obra.

Una de las relaciones más evidentes y reconocidas, es la influencia que ejerció Siqueiros en Venturelli en la construcción de la figura humana, con extremidades alteradas y marcados escorzos, que en el caso del artista chileno también se verá presente en su extensa obra gráfica.

Pero existe una relación no estudiada que es necesaria advertirla más allá de la iconografía de ambos pintores.

Se trata de los materiales y técnicas que generan detalles que refuerzan esa influencia; hablamos de la utilización de materiales industriales como la piroxilina y la generación de empastes y texturas en soportes como madera o sus derivados.

Es la vista pormenorizada de estos detalles la que permite indagar en ese relato. No es casualidad entonces que sea Venturelli el primer muralista chileno en incursionar en esos materiales y técnicas, como queda en evidencia en las siguientes imágenes que comparan la obra de Siqueiros y el artista chileno.

El registro fotográfico de obras de Siqueiros tanto en México como en Chile y su comparación con el mural de Venturelli *América no invoco tu nombre en vano* (1950) permite explorar esta nueva propuesta centrada en detalles poco estudiados y que abre una perspectiva que va más allá de la iconografía.

Se trata del primer mural en Chile de autoría de José Venturelli que se aventura en la búsqueda de texturas mediante materiales industriales, mostrando una superación de la tradicional técnica del fresco y rompiendo un paradigma respecto al muralismo chileno marcado por la herencia rescatada de Siqueiros, en que el mural como totalidad da paso a la observación del fragmento que hace evidente esa influencia.

Imágenes:

Imagen 1: Fragmento mural *Retrato de la burguesía*, David Alfaro Siqueiros, Sindicato Mexicano de Electricistas, Ciudad de México, 1939

Imagen 2: Fragmento mural *Muerte al invasor*, David Alfaro Siqueiros, Escuela México, Chillán, Chile, 1942

Imagen 3: Fragmento mural *América no invoco tu nombre en vano*, José Venturelli, Editorial Universitaria Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1950

Imagen 4: Fragmento mural *América no invoco tu nombre en vano*, José Venturelli, Editorial Universitaria Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1950

Imagen 5: Fragmento mural *Muerte al invasor*, David Alfaro Siqueiros, Escuela México, Chillán, Chile, 1942

Imagen 6: Fragmento mural *América no invoco tu nombre en vano*, José Venturelli, Editorial Universitaria Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1950

-Dr. Rodrigo Vera Manríquez

RODRIGO VERA MANRÍQUEZ

Video del mural "*Muerte al invasor (Chillán, Chile, 1942)* de David Alfaro Siqueiros, 2024

3:11 min

Música original de Derik Espinoza

Narval Producciones

Cortesía del artista



Miguel Alandía Pantoja. *La educación en el interior del Monumento a la Revolución Nacional*, La Paz, Bolivia, 1963
Cortesía de Pedro Querejazu

BOLIVIA

Si bien Siqueiros nunca viajó a Bolivia, su obra y la del muralismo mexicano ejercieron una fuerte influencia en el país andino. A la par de la lucha armada emprendida por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) de 1952, resaltan dos grupos de pintores sociales, uno en Chuquisaca (Grupo Anteo) y otro en La Paz (Grupo de La Paz), ambos inspirados por los mexicanos y representados, respectivamente, por Walter Solón Romero y por Miguel Alandía Pantoja.

En este núcleo se presentan obras de este último, quien combatió en la Guerra del Chaco entre 1932-35, donde fue capturado. Esta experiencia marcó su vida y a su regreso a Bolivia comenzó un activismo político en favor de las clases obreras, específicamente del gremio minero, en donde encontraría inspiración en el propio Siqueiros quien desde 1926, en Guadalajara, dirigió la Confederación Minera de Jalisco.

Con el tiempo, Alandía Pantoja se hizo militante del Partido Obrero Revolucionario y dirigente de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB. Este tema y esta causa ocuparon también su pintura. En 1953 realizó el mural *Historia de la Mina* en el Palacio de Gobierno de La Paz, y un año después *Huelga y Masacre* en la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, el cual sería destruido posteriormente.

Los murales realizados con el apoyo del Estado —emulando la concepción vasconcelista— propiciaron una revalorización indo-mestiza, que a través de una amplia producción simbólica se planteó la búsqueda de una nacionalidad integrada, característica de los esfuerzos de formulación identitaria de la modernidad.

El movimiento muralista gozó de su mayor producción tras el levantamiento armado y el triunfo del MNR que llevó a la presidencia a Víctor Paz Estenssoro, en 1952, cuyo gobierno implantó el voto universal, la nacionalización de las minas, una reforma agraria, entre otras políticas de corte socialista.

Invitado por el MNR, Diego Rivera viajó en 1953 a La Paz, donde conoció la obra de Alandía Pantoja para la cual tuvo un reconocimiento y a quien invitaría a exponer en México en 1957, año tras el cual establecería una relación con Siqueiros, a quien ya admiraba y estudiaba. Siqueiros llegaría a decir de la obra de Alandía: “Tanto por su contenido de claro simbolismo como por la estructura plástica de sus obras, es sin duda alguna el pintor sudamericano, en el mencionado género de arte mural, el que ha tenido la oportunidad y los medios de desarrollar obras de evidente trascendencia”.

Durante los años revolucionarios la producción muralista se intensificó y en 1963 se construyó la obra insigne del muralismo boliviano al interior del Monumento a la Revolución que fue intervenido por Solón y Alandía Pantoja, pintando cada uno dos murales.

Tras poco más de una década de gobierno, en 1964, un golpe de Estado terminó con la revolución, derrocando al MNR. El nuevo gobierno intentó, y consiguió parcialmente, destruir las obras murales tanto de Alandía Pantoja como de otros muralistas. Esta destrucción ha incitado, por años, la urgencia crítica de recuperación del patrimonio revolucionario, para poder reconstruir otros relatos de un momento histórico.

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Hombres luchando), 1962

Dibujo a lápiz

30 x 43 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

En este conjunto de dibujos de Miguel Alandia Pantoja (1914 - 1975) se resumen las temáticas que abordó y desarrolló durante su trayectoria: una férrea denuncia de las injusticias racistas y clasistas y de las violencias que producen. Se advierte una obra enraizada en dos tradiciones culturales autóctonas: la de Tiahuanaco y la incaica, dos raíces de las cuales abreva la plurinacionalidad boliviana.

En su quehacer se observa una crítica a la matriz colonial del poder, la cual combatió por medio de imágenes simbólicas y de constantes actividades obrero-sindicales que se originaron en su participación en la Guerra del Chaco y continuaron con su vinculación con el Partido Obrero Revolucionario (ca. 1940).

Estas obras de Alandia se puede relacionan de manera formal y temática con la serie de tintas y grabados en las cuales José Clemente Orozco retrató las vicisitudes del periodo revolucionario mexicano. Alandia Pantoja utilizó estos dibujos expuestos y otros grabados similares para obtener ingresos en los diferentes periodos de su vida en los que tuvo que exiliarse, haciendo de ellos un medio de subsistencia para él y su familia.

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Mineros con escopeta), 1967

Dibujo a lápiz

38 x 30 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Ministerio de asuntos campesinos), s.f.

Dibujo a lápiz

32 x 28 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Abanico de asesinados), s.f.

Dibujo a lápiz

28 x 32 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Hombre caído), 1964

Dibujo a lápiz

25 x 38 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Apuñalamiento), 1964

Dibujo a lápiz

38 x 37 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Hombres indígenas con escopeta), 1962

Dibujo a lápiz

38 x 30 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Hombre sosteniendo un cuerpo), 1962

Dibujo a lápiz

26 x 34 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Paisaje inhóspito con dos figuras humanas), 1957

Dibujo a lápiz

25 x 30 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Monstruo fascista), s.f.

Dibujo a lápiz

30 x 60 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (Cuerpo tapado), 1957

Dibujo a lápiz

32 x 27 cm

Colección privada de Miguel Alandia Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandia Navajas de Parrado

Carta de Miguel Alandia Pantoja a Diego Rivera. La Paz, Bolivia a 18 de octubre de 1954
Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm
Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Invitado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario, personalmente por el presidente Víctor Paz Estenssoro, Diego Rivera viajó en 1953 a La Paz para recibir el reconocimiento como Miembro Honorario de la Sociedad Boliviana de Sociología, “por sus eminentes servicios desde el campo de la pintura y la literatura, a la interpretación sociológica del Alma Indoamericana.”

Durante el viaje conoció la obra de Miguel Alandia Pantoja, particularmente el mural que pintó en ese año *Historia de la Mina* en la sala de entrada del Palacio de Gobierno de La Paz (mural que la Junta Militar de Gobierno de Bolivia destruiría en mayo de 1965).

Este breve encuentro entre Rivera y Alandia fincaría las bases de una amistad. En esta carta, Alandia invita a Diego Rivera a volver a Bolivia para asistir al Primer Congreso Nacional de Trabajadores, organizado por la Federación de Artistas y Escritores Revolucionarios de Bolivia.

Carta de Miguel Alandia Pantoja a Luis Alberto Chevarria, Director de la Revista Mensual Económica y Cultural INTRI RAYMI (Lima, Perú). Montevideo, Uruguay a julio de 1965
Reproducción facsimilar de original y traducción al inglés
21.59 cm x 27.94 cm
Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Miguel Alandia Pantoja redactó este documento como una estrategia para detener el agravio que la Junta Militar de Gobierno acometió en contra de sus pinturas murales. Haciendo uso de los correos y de las publicaciones impresas en diferentes países, envió el mismo documento reproducido mimeográficamente y personalizado en cada ocasión.

Esta táctica la llevó a cabo mientras se encontraba exiliado, junto a su familia, en Montevideo, Uruguay, víctima de la persecución política del régimen militar de René Barrientos Ortuño.

Carta de Gil Coimbra desde la Embajada de Bolivia en México a Miguel Alandia Pantoja. México, D.F. a 13 de marzo de 1954
Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm
Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Gil Coimbra fue un destacado pintor, escritor y político boliviano. En 1946 fue designado embajador de Bolivia en México, lo cual lo llevó a vincularse brevemente con los protagonistas de la escena cultural ya que por motivos políticos fue perseguido, teniéndose que asilar en la embajada brasileña en 1948.

Años más tarde volvió a México, desde donde escribió a Alandia Pantoja, intentando organizar una exposición de arte boliviano que nunca sucedió.

“Diego lanza un mensaje lleno de angustia a la humanidad”
Carta de Diego Rivera a José Pagés Llergo de la revista *Siempre!*. México, D.F. a 27 de junio de 1957
Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm
Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Este documento consigna a Miguel Alandia Pantoja como parte de la red de colaboradores que Diego Rivera sostuvo para promover sus ideales pictóricos y políticos. Cuatro años atrás sucedió el primer encuentro entre ambos pintores, tras el viaje que Rivera realizó a La Paz.

La misiva dirigida a José Pagés Llergo fue enviada por Rivera 5 meses antes de su muerte, el 24 de noviembre de 1957. En la carta, enviada a decenas de intelectuales en diversos países del mundo, Rivera escribió: “Me dirijo a usted [...] para exigir, a nombre de todo lo que en el mundo significa cultura, bienestar, belleza, alegría y paz, la suspensión inmediata de las pruebas de bombas atómicas termonucleares, pues la continuación de ellas no puede llevar sino a un final seguro: la guerra atómica general con la consiguiente destrucción humana en masa”.

DIEGO RIVERA

Sin título (Autorretrato), 1953
Reproducción facsimilar
27 x 21 cm
Colección Privada

Retrato que Diego Rivera realizó durante su visita a La Paz en 1953 para recibir el reconocimiento como Miembro Honorario de la Sociedad Boliviana de Sociología.

Carta de Diego Rivera a Víctor M. Reyes, jefe del departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. San Ángel, Ciudad de México, a 15 de mayo de 1957

Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm

Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Como consecuencia de la visita de Miguel Alandía Pantoja a México, Diego Rivera le escribió esta carta al jefe del departamento de Artes Plásticas del INBA para recomendarle hacer una exposición de las obras de caballete que el pintor boliviano trajo consigo a México.

Tan solo dos meses después del envío de la misiva de Rivera, el INBA realizó la muestra en el Palacio de Bellas Artes, en la Sala de la Amistad Internacional del museo, que se inauguró el 16 de julio de 1957, a la cual acudieron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, iniciando con este último una amistad por casi dos décadas.

Raquel Tibol, "Miguel Alandía Pantoja, el pintor de la revolución boliviana", publicado originalmente en el suplemento *México en la cultura* de la revista *Novedades*

Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm

Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

"*Historia de la Mina* es el tema del Mural que desarrollará en el Palacio de Gobierno". Entrevista a Miguel Alandía Pantoja, abril de 1953

Reproducción facsimilar de recorte de prensa
Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Recorte de prensa con fotografía de Miguel Alandía Pantoja y David Alfaro Siqueiros

Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm

Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

Invitación a la exposición *Miguel Alandía Pantoja. Obra Pictórica* el 29 de julio de 1970 en la Sala Internacional de galerías del Palacio de Bellas Artes, INBAL, Ciudad de México

14 x 20 cm

Colección privada de Miguel Alandía Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandía Navajas de Parrado

Esta fue la última muestra que Alandía Pantoja realizó en México, en 1970. Una década antes, en 1960, participó en la Segunda Biental Interamericana de México, presentada en el Palacio de Bellas Artes del 5 de septiembre al 5 de noviembre. Bolivia estuvo representada por Miguel Alandía Pantoja, Cecilio Guzmán de Rojas, Zoilo Linares Calle, Antonio Mariaca Arguedas y Marina Núñez del Prado, quien tuvo una pequeña muestra individual en una sala de honor.

Declaración de David Alfaro Siqueiros expresando su total solidaridad con Miguel Alandía Pantoja en la defensa de su obra mural. México, D.F. a 14 de julio de 1970

Reproducción facsimilar
21.59 cm x 27.94 cm

Cortesía del Museo Nacional de Arte de Bolivia

David Alfaro Siqueiros promueve, mediante esta carta, la que fuera la última exposición que Miguel Alandía Pantoja hiciera en México, en 1970 y exhorta a la comunidad cultural a defender la obra mural del pintor boliviano, sujeta a la incesante destrucción de los regímenes políticos ocasionados por una serie de golpes de estado desde 1969.

Se exhibe en esta vitrina documentación fotográfica de diferentes murales que Miguel Alandía Pantoja pintó entre 1943 y 1967, así como algunos bocetos de murales que ideó y que nunca llegó a concretar.

Su prolífica actividad muralista al servicio de los intereses de diversos movimientos obrero-sindicales, llevaron a David Alfaro Siqueiros a referirse a Alandía Pantoja como “el pintor de la revolución”, si bien años después, Alandía y Siqueiros se distanciaron por diferencias políticas, ya que el boliviano era fiel partidario del trotskismo, llegando incluso a mencionar, poco antes de su muerte que quisiera ser recordado, sobre todo, “como un revolucionario, como un militante trotskista del Partido Obrero Revolucionario”.

Cada uno de sus trabajos murales se encuentra enmarcado en la defensa de las clases desfavorecidas a causa de los diferentes imperialismos; Alandía pinta la lucha del pueblo por la liberación de las opresiones coloniales, en defensa de la democracia, de la tierra y la libertad política, de la autodeterminación social y de la autodefinición identitaria.

Dice el historiador Pedro Querejazu sobre su obra mural: “Alandía Pantoja desarrolló un estilo muy personal, sobrio, caracterizado por el ritmo y el movimiento en su dibujo, por las formas sólidas y concretas, por el uso constante del claroscuro intenso para enfatizar el dramatismo de los temas [...] Desarrolló una técnica pictórica propia para realizar la pintura mural, usando en general, aunque no siempre, grandes paneles de cartón prensado o conglomerado de madera, sobre estructura de madera adosada a los muros, sobre los cuales pintaba con pinturas al duco o acrílicas, añadiéndoles textura superficial mediante el uso de aserrín junto con la pintura. En ocasiones pintó murales directamente sobre los paños de muro, ya fuesen de adobe o ladrillo enlucidos con estuco”.

El conjunto muralístico que Alandía Pantoja legó es un testimonio del proceso histórico de lucha que se vivió en Bolivia durante la segunda mitad del siglo pasado, creado bajo la premisa de que el arte debe estar al servicio de la liberación de los pueblos.

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Proceso constructivo de Venezuela (proyecto de mural), 1959

Acuarela

34 x 60 cm

Colección privada de Miguel Alandía Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandía Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (fragmento de proyecto de mural), s.f.

Acuarela

30 x 30 cm

Colección privada de Miguel Alandía Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandía Navajas de Parrado

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Sin título (proyecto inacabado de mural), s.f.

Lápiz y acuarela

34 x 40 cm

Colección privada de Miguel Alandía Viscarra en custodia de Mariana Aurelia Alandía Navajas de Parrado

Fotografía de la obra mural *Huelga* (1954) de Miguel Alandía Pantoja

Inyección de tinta sobre papel fotográfico mate, 2024

10 x 15 cm

Cortesía de Pedro Querejazu

Fotografía de la obra mural *Masacre* (1954) de Miguel Alandía Pantoja

Inyección de tinta sobre papel fotográfico mate, 2024

10 x 15 cm

Cortesía de Pedro Querejazu

Fotografía de la obra mural *La medicina* (1957) de Miguel Alandía Pantoja

Inyección de tinta sobre papel fotográfico mate, 2024

10 x 60 cm

Cortesía de Pedro Querejazu

Fotografía de la obra mural *Radiodifusión* (1964) de Miguel Alandía Pantoja

Inyección de tinta sobre papel fotográfico mate, 2024

10. x 40 cm

Cortesía de Pedro Querejazu

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

La Revolución Nacional y La educación en el interior del Monumento a la Revolución Nacional, La Paz, Bolivia, 1963

Reproducción, 2024

Inyección de tinta sobre vinil autoadherible

90 x 320 cm

90 x 190 cm

Cortesía de Pedro Querejazu

La Revolución Boliviana de 1952, encabezada por los mineros, fue celebrada por el presidente Víctor Paz Estenssoro, con la creación del Monumento a la Revolución, inaugurado en 1956, obra del arquitecto Hugo Almaraz quien realizó un diseño inspirado en la cultura tiahuanacota.

El interior del mausoleo está cubierto en sus cuatro costados por dos murales de Miguel Alandía Pantoja y otros dos de Walter Solón Romero, creados hasta el año de 1964, en los que se añadieron al museo.

Alandía Pantoja pintó en el interior el mural *Lucha del pueblo por su liberación, Reforma educacional y Voto universal*, que representa en 162 metros cuadrados los ideales de la revolución de 1952 desde una perspectiva marxista.

En el muro “norte”, el muro más pequeño del conjunto, Alandía defiende el concepto del voto universal y de la democracia directa, así como los ideales que la revolución impulsó en torno a la educación igualitaria y libre de los pueblos bolivianos.

En el muro contiguo, Alandía simboliza la alianza obrero-campesina como forma de lucha, protegida por el cóndor magnánimo (símbolo de la cultura andina) que se posa sobre el águila real que simboliza al imperio estadounidense; el cóndor aplasta también al caballo blanco que simboliza a la República española.

El Monumento a la Revolución, inaugurado ya con los murales en 1964, fue clausurado pocos meses después, tras el ascenso al poder de René Barrientos mediante un golpe de Estado en noviembre de ese año y permaneció cerrado por décadas hasta 2003 que se reabrió con los murales restaurados.

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Mineros I, 1955

Óleo sobre cartón prensado

100 x 60 cm

Colección Museo Nacional de Arte de Bolivia

MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Mineros II, 1955

Óleo sobre cartón prensado

100 x 60 cm

Colección Museo Nacional de Arte de Bolivia

Mucho menos estudiada que su producción mural es la producción pictórica de caballete de Miguel Alandía Pantoja, muy prolífica y realizada tanto en lienzos como en cartón prensado. Al igual que en sus murales, Alandía añadía materiales como aserrín y tierras a los pigmentos para dotar a las obras de dramatismo y textura.

En su abundante obra de caballete aparecen los hombres y mujeres de la tierra, los campesinos oprimidos, los bananeros, los obreros y primordialmente los mineros que representan el extractivismo colonial e imperial al que Bolivia ha estado permanentemente sujeta.

Pedro Querejazu observa que “sus representaciones, dentro de la figuración realista, tuvieron siempre una marcada estilización, originada en el indigenismo, con referencias formales al cubismo y con un sentido grotesco y caricaturesco usado especialmente para denigrar a los militares, gamonales terratenientes y capitalistas. Sus pinturas del interior de las minas son particularmente valiosas por el dramatismo.

En estas dos obras (dos de las tres obras de caballete de Alandía Pantoja en un museo público boliviano), Alandía retrata a trabajadores de la minería, cuyos rostros no pueden observarse enfatizando así la condición invisibilizada de los obreros explotados. La estilización de las figuras humanas las dota de fortaleza corporal, indiciando el simbolismo de resistencia de la clase oprimida.

Alandía Pantoja, en su calidad de secretario general del Partido Obrero Revolucionario, se enlazó con centros mineros de La Paz, Oruro y Potosí para conformar la Central Obrera Nacional y fue dirigente de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Accidente en la mina, 1931

Óleo sobre yute

139 x 224 cm

Colección SC/INBAL/MUNAL

Siqueiros pintó esta obra durante la breve temporada que pasó en Taxco bajo arresto domiciliario por estar implicado en un atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio. En esta pintura de dimensiones murales realiza una crítica a la explotación laboral minera.

Desde la década anterior, Siqueiros había encausado sus esfuerzos a la defensa sindical que lo llevó a ser dirigente de la Confederación Minera de Jalisco, la cual aglutinó a trabajadores de La Mazata, Piedra Bola y Cinco Minas.

Accidente en la mina se nutre de las experiencias vividas en Jalisco tanto como de las que conoció en Taxco, pueblo que desde los inicios del periodo virreinal de la Nueva España fue explotado por su riqueza en estaño y plata.

Esta obra fue expuesta por en 1932, en la primera muestra individual de Siqueiros, organizada por Anita Brenner en el Casino Español de la ciudad de México. En ella expuso 70 obras que mostraban diversas formas de injusticia y desgracia, exponiendo la esclavitud moderna contra las cual luchó durante su vida.

Tras su exhibición, la pintura fue comprada por el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Vicente Lombardo Toledano, y desde entonces formó parte del acervo de esa institución. Esta fue la primera obra de Siqueiros que ingresó a una colección pública en México, la cual terminaría pasando al acervo constitutivo del Museo Nacional de Arte en 1982.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Accidente en la mina, 1933

Acuarela, gouache y tinta sobre papel

20 x 29 cm

Colección SC/INBAL/MUNAL

Este “boceto” está fechado dos años después de la pintura homónima realizada por Siqueiros durante su estancia en Taxco, Guerrero y no corresponde, exactamente a la imagen final de la misma. Se conoce otro boceto, exhaustivamente trabajado a lápiz, que evidencia el cuidado compositivo que Siqueiros llevó a cabo para la realización de la obra, perteneciente a la colección del MALBA en Buenos Aires. Ese boceto es una muestra de la importancia que la fotografía y la cinematografía tuvieron en el pintor mexicano, quien durante su estancia en Taxco convivió con el célebre cineasta Sergei Eisenstein, influyéndose mutuamente en sus obras.

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Equipo curatorial

Tatiana Cuevas , Mauricio Marcin e Isabel Sonderéguer

Asistencia curatorial

Julia Pérez

Equipo asesor

Oscar Acosta Torres, Talía Bermejo, Mariana Botey, Andrea García, Natalia Majluf, Ricardo Kusunoki y Rodrigo Vera Manríquez.

Coordinación curatorial

Isabel Sonderéguer

Museografía

Byron Franco

Montaje

Mario Bocanegra, Francisco Vazquez Bautista y Gabriel Ávila Cervantes

Equipo de Registro y Control de Obra

América Juárez, Santos Herrera, Luis Edher Rosales y Karla Villavicencio

Coordinación de exposición

Iraís Córdova

Textos de sala y cédulas comentadas

Mauricio Marcin Álvarez, Oscar Acosta Torres, Julia Pérez e Isabel Sonderéguer

Traducción de textos de sala

Jaime Soler

Traducción de cédulas

Julia Pérez e Isabel Sonderéguer

Agradecimientos institucionales y colecciones particulares

Archivo José Carlos Mariátegui, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Archivo personal Alberto Giudici, Canal Encuentro, CeDInCI, Centro de Estudios Espigas, Colección privada de Miguel Alandía Vizcarra, Colección Eduardo F. Costantini, Colección Pérez Simón, Colección Tubert-Marcovich, Embajada de Argentina en México, Embajada de Bolivia en México, Footage Farm, Fundación Venturelli, International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts de Houston, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museo de Arte de Lima (MALI), Museo de Arte Moderno (MAM, CDMX), Museo Nacional de Arte de Bolivia (MNA Bolivia), Museo Nacional de Arte (MUNAL, CDMX), Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS, CDMX)

Agradecimientos individuales

Alfredo Tubert, Ana Elena Mallet, Ana Torres Terrones, Arturo Carabarin, Barbara Haskell, Bernardo Sabalaga, Beverly Adams, Caterina Toscano, Christian Leysen, Danilo Villamor, David Aruquipa, Eduardo F. Costantini, Fabiana Paz, Guillermina Guadarrama, Graciela Téllez, Grecia Jiménez, Héctor Palhares, Ines Dolores Rodríguez Berni, Inés Katzenstein, Claribel Iris Arandía Tórrez, Jesse Lerner, Jesús Treviño, Joel Japeth, José Antonio Mario Berni, José Bedoya, José-Carlos Mariátegui, José Crespo Fernández, Laura Prado Acosta, Lauren Karazija, Leandro Repetto, Loren Silva, Malva Venturelli, María Amalia García, María Estela Duarte, Mariana Alandía, Miguel Alandía, Mónica Montes, Nancy Kaye, Olga Graciela Martedí, Pedro Querejazu, Rolando Paniagua Santiago García Navarro, Sharon Lerner, Susan Davidson, Susana Tubert, Teresa Ricardi, Valeria Intriери, Valeria Paz, Valeria Quintana y Willy Kautz.

Imagen de portada

Autor sin identificar. David Alfaro Siqueiros durante la realización de *Mitin obrero*, Los Ángeles, California, 1932
Colección SC/INBAL/SAPS-LT

SIQUEIROS Y LOS ARTISTAS AMERICANOS

Casos de estudio

MACG 50 ANIVERSARIO

Producción Nacional realizada con el Estímulo Fiscal del Artículo 190 de la LISR (EFIARTES)  EFIARTES

