



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

RETRATO DE LA BURGUESÍA: ARTIFICIO ARTÍSTICO Y TECNOLOGÍAS  
AUDIOVISUALES

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

LAURA PAOLA URIBE SOLÓRZANO

TUTOR PRINCIPAL:  
DOCTOR ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN  
*POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE*

TUTORES:  
DOCTORA LAURA GÓNZALEZ FLORES  
*INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*  
LICENCIADA ITALA SCHMELZ HERNER  
*FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS*

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias a mis padres y hermanos por todo el amor y el apoyo.

Gracias a mis asesores y profesores: Álvaro Vázquez Mantecón, Laura González Flores, Itala Schmelz, Renato González Mello, Miguel Cabañas Bravo, Mónica Montes y Deborah Dorotinsky.

Gracias a mi Gemelo e Idalia por el gran apoyo y equipo que hemos formado.

Gracias a la Cofradía, Alberto Constante y Natalia de la Rosa.

Gracias a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico por la beca que me fue otorgada en el proyecto PAPIIT IN402911 Filosofía 2.0 Redes Sociales.

Gracias a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

## ÍNDICE

Introducción	p. 4
Capítulo 1	
Siqueiros. Arte y Ciencia	p.10
Capítulo 2	
Retrato de la burguesía: La lucha obrera y El Equipo Internacional	p.20
Capítulo 3	
<i>Retrato de la burguesía: Fotografía y teoría del montaje</i>	p. 30
Capítulo 4	
<i>Retrato de la burguesía: Mural de guerra</i>	p. 44
Capítulo 5	
Iconografía de guerra y tecnología	p. 52
Conclusiones	
Bibliografía	

## Introducción

En el presente ensayo expongo las ideas sobre la relación arte, ciencia y técnica que plantea Siqueiros en su teoría y obra en la década de los treinta en diálogo con el pensamiento filosófico de la tecnología de su tiempo, el cual estaba discutiendo una serie de conceptos correspondientes con el ámbito estético que confluían con las propuestas conceptuales del muralista.<sup>1</sup> Es probable que Siqueiros haya tenido contacto con los dos textos filosóficos que aquí analizo. La relación entre ciencia y arte estaba en consonancia con la postura ideológica comunista de Siqueiros, quien creía en la naturaleza social y científica del arte al servicio de la lucha proletaria.<sup>2</sup>

A través del análisis del mural del Sindicato de Electricistas, *Retrato de la burguesía*, resalto la colaboración de Siqueiros con el valenciano Josep Renau basada en el uso de tecnologías y técnicas vanguardistas. Con el estudio del mural es posible conocer cuáles fueron los métodos y procedimientos que obedecían a las innovaciones tecnológicas que practicaban ambos artistas. Tanto Renau como Siqueiros en la experimentación plástica utilizaron herramientas mecánicas, materiales sintéticos y medios masivos de comunicación audiovisual.

En el primer capítulo formulo algunas ideas sobre la relación entre tecnología y arte de la que reflexionaron ampliamente José Ortega y Gasset y Lewis Mumford.

---

<sup>1</sup> La filosofía de la tecnología tiene dos tradiciones la analítica y la fenomenológica humanista, esta última “tradición intenta explicar la técnica desde una perspectiva *no-técnica* y ha considerado que su desarrollo acelerado debe entenderse como un problema histórico que hunde sus raíces en los orígenes de la civilización moderna.” Los dos filósofos que cito en el primer capítulo pertenecen a esta tradición. Cf. Jorge Enrique Linares, *Ética y mundo tecnológico*, México, UNAM/FCE, 2008, p. 22.

<sup>2</sup> Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: De Olvera Street a Río de la Plata” en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 35, enero-junio 2008, p. 119.

Gasset en *Meditaciones sobre la técnica*<sup>3</sup> (1933) sitúa a la técnica como parte sustancial del hombre a través de la historia, ésta ha evolucionado hasta llegar a la invención de las máquinas constituyendo una sobre naturaleza o segunda naturaleza. En el terreno de la estética el filósofo español ve una nueva voluntad del artista que sintoniza con las manifestaciones espirituales del arte, la ciencia y la filosofía en relación con el “espíritu de la época.”<sup>4</sup> El filósofo hace un llamado a poner atención sobre las condiciones en que se da la técnica. También, Lewis Mumford en *Técnica y civilización* (1932) hace un recorrido histórico sobre los progresos tecnológicos señalando las consecuencias de éstos en las civilizaciones, destaca la importancia de la cámara fotográfica y cinematográfica, y sus implicaciones en el plano estético. David Alfaro Siqueiros siguió esta línea de pensamiento sobre la relación entre la tecnología y el arte inicialmente poniendo en marcha algunos procedimientos en los murales que realizó en la ciudad de Los Ángeles California, para dar paso a la teorización sobre la experimentación, expuesta en el texto “Los vehículos de la dialéctica subversiva. Experiencia del Bloque de Pintores (sección Los Ángeles)”. Este es el primero de varios textos que escribiría Siqueiros teorizando sobre la técnica revolucionaria del arte refiriéndose al desarrollo tecnológico con el fin de buscar un renacimiento en el muralismo de la década de los cuarenta.

*Retrato de la burguesía* fue realizado en colaboración con los artistas exiliados por la guerra civil española miembros del Frente Popular, para ellos este proyecto significaba la posibilidad de participar e integrarse al muralismo. En el segundo apartado describo quiénes eran los integrantes del Equipo Internacional de Artistas

---

<sup>3</sup> Fue inicialmente un curso que impartió el filósofo en la Universidad de Verano de Santander en 1933, y después apareció por entregas dominicales en el diario *La Nación* de Buenos Aires. En ese año David Alfaro Siqueiros se encontraba en esta ciudad haciendo el mural *Ejercicio plástico*.

<sup>4</sup> Simón Marchán Fiz, “Una sensibilidad artística” en *ABC*, Madrid, 11-11-2000, p.19.

Plásticos, bajo qué contexto político realizaron el mural y cómo transcurrió la colaboración con Siqueiros en el mural.

Dentro del grupo, el valenciano Josep Renau fue el que tuvo la mayor participación en la producción del mural y el que compartía con Siqueiros la experimentación con la tecnología y medios de comunicación en la plástica. Por lo tanto también expongo cuáles eran las técnicas que compartían estos dos artistas relacionadas con la fotografía, el cine y el montaje y cómo fue la colaboración en el mural.

Renau es considerado artista de vanguardia por ser precursor del fotomontaje en España, este método lo llevo a la gráfica, al cartel y a montajes de gran formato. Desde muy temprano el valenciano se dedico a organizar “bancos de imágenes”<sup>5</sup> extraídas de revistas y tomadas por él mismo. Siqueiros también utilizó imágenes de guerra de revistas ilustradas para los montajes en sus pinturas. *Retrato de la Burguesía* es un paradigma en el muralismo por el uso del montaje como estrategia de disposición del espacio pictórico, es llevado el montaje fotográfico y cinematográfico al muro. Renau y Siqueiros con el uso de la fotografías de guerra apropiadas de las revistas ilustradas del momento, estaban desplazando los medios de comunicación masiva hacia una función estética con intenciones políticas y sociales.

La mayor parte de la iconografía de *Retrato de la burguesía* está basada en los archivos de imágenes de Renau sobre la guerra civil española. En este sentido el mural se convirtió en el espacio en donde se representaron las imágenes actuales de guerra. Por lo tanto *Retrato de la burguesía* es un testimonio de la guerra civil española y representa las consecuencias catastróficas de la emergente guerra total.

---

<sup>5</sup> Armando Bartra, “Traficantes de imágenes” en *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX* [exposición], CONACULTA/Comunidad de Madrid/Turner, Madrid, 2005, p. 31.

Sobre la relación de Siqueiros y las tecnologías audiovisuales existen varios estudios: Irene Herner en su libro *Siqueiros, del paraíso a la utopía* desarrolló puntualmente la influencia del medio cinematográfico y fotográfico en la obra de Siqueiros desde las vanguardias de los veinte y la industria cultural norteamericana; a través de las obras y documentos de los archivos de la Sala de Arte Público Siqueiros y el archivo de David Alfaro Siqueiros depositado en el Getty Research Institute. Otro acercamiento importante a esta línea de estudio es el ensayo de Marí Carmen Ramírez “Las masas son la matriz: teoría y práctica en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”, en donde enfatiza la relación de las teorías cinematográficas de Eisentein con el pensamiento teórico del pintor. Por otra parte, Itala Shmelz en el artículo *Planeta Siqueiros* relata cómo realizó su proyecto fílmico “Planeta Siqueiros” en donde explora y pone en acción, filmando los murales, la *plástica fílmica*, como denominaba el pintor la puesta en movimiento del mural gracias al movimiento de la cámara. Ana Martínez Quijano en *Siqueiros muralismo, cine y revolución* analiza el trabajo plástico en relación con la técnica cinematográfica que empleó Siqueiros en el mural *ejercicio plástico* relacionándolo con estilos emergentes del arte contemporáneo como el arte cinético por la concepción del movimiento o el *site specific* por su adaptación a la arquitectura.

Sobre Siqueiros y la fotografía está el artículo escrito por Maricela González del catálogo de la exposición *Siqueiros en la mira*, en el que explica la relación de la fotografía como herramienta de experimentación técnica y formal. Otro artículo que aborda la relación entre medios es el de Laura González “Siqueiros y la fotografía de la fuente al dispositivo óptico”, el cual analiza las maneras en que Siqueiros utilizó la fotografía en su obra, señalando aspectos importantes sobre el uso de la foto en conexión con las estrategias técnicas en la tradición pictórica. El presente ensayo



pretende ampliar y profundizar estas visiones sobre las tecnologías audiovisuales en la obra de Siqueiros.

En este ensayo inicialmente señalo que *Retrato de la burguesía* es producto del pensamiento científico en el arte, es un ejemplo de lo artístico<sup>6</sup> conforme a la tradición moderna de la pintura pero con métodos y técnicas que incorporan nuevas tecnologías, materiales y medios masivos de comunicación, así como una construcción innovadora para la percepción óptica.

Para llevar a cabo esta investigación realicé un viaje, durante el semestre 2012-1, a Los Ángeles para consultar el Archivo Siqueiros en el Getty Research Institute. Este archivo contiene los documentos teóricos sobre la “Revolución Técnica” emprendida por Siqueiros (1930-1936) en Estados Unidos. Posteriormente, en el semestre 2013-1, hice una estancia académica de un mes en España. Visité el Institut Valencià d'Art en donde se encuentra el archivo más importante de Josep Renau que contiene material sobre la participación del valenciano en el mural y documentación sobre la relación y colaboración con Siqueiros. Tuve también la oportunidad de enriquecer mi bibliografía en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC) en Madrid. Agradezco al Posgrado de Historia del Arte por los dos apoyos PAEP que recibí y que me permitieron concluir el ensayo que presento.

---

<sup>6</sup> Laura Gonzáles Flores señala que dentro de la tradición pictórica moderna la perspectiva es un método relacionado con una metodología científica, “Lo que para nosotros es una oposición (Arte vs Ciencia) en aquella época no lo era tanto: La pintura cuanto más científica (más legítima) y menos artesanal y manual se vuelva, más “artística” (racional, lógica, perfecta) se considera.” en *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2008, p. 55.



## 1. Siqueiros Arte y Ciencia

David Alfaro Siqueiros es considerado un artista de vanguardia dentro de la historia del arte moderno mexicano por la experimentación plástica que realizó en su trabajo pictórico. El muralista discutió profundamente sobre aspectos técnicos de la producción plástica en relación con la ciencia; experimentó con nuevos materiales como la piroxilina, herramientas como el aerógrafo o el proyector eléctrico y con las formas de construir sus murales, basadas, por ejemplo, en el montaje fotográfico o en puntos de vista propios de la construcción del plano cinematográfico.

Los documentos teóricos escritos por David Alfaro Siqueiros a lo largo de la década de los treinta, así como la producción de sus murales en el contexto de esta experimentación dialogan con las teorías de algunos filósofos que reflexionaron sobre la técnica en relación con la ciencia o tecnociencia.<sup>7</sup> José Ortega y Gasset<sup>8</sup> en *Meditación de la técnica* (1929) explica la importancia de la técnica en la vida humana, de hecho el filósofo asegura “sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca”.<sup>9</sup> Los actos técnicos “Son aquellos en que dedicamos el esfuerzo a inventar y luego a ejecutar un plan”.<sup>10</sup> El humano crea posibilidades completamente nuevas produciendo objetos que no hay en la naturaleza. Para el filósofo el hombre de su tiempo se encuentra en la tercera fase de la técnica la cual se caracteriza por la estrecha relación entre ciencia y técnica: “La vida es producción, fabricación, y sólo

---

<sup>7</sup> J. E. Linares define la filosofía de la tecnociencia como “el complejo ciencia tecnología que constituye el motor de desarrollo y expansión del fenómeno técnico contemporáneo” *cf.* J.E. Linares, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset y Lewis Mumford pertenecen a la tradición fenomenológica de la filosofía de la tecnología la cual, “es *externalista* y se ha orientado a estudiar, sobre la base de determinadas perspectivas ontológicas, los efectos y consecuencias del desarrollo tecnológico contemporáneo”. *Cf.* J. E. Linares, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la técnica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p.13.

<sup>10</sup> J. Ortega y Gasset, *Op.cit.*, p. 31.

porque éstas lo exigen, por lo tanto, después, y no antes, es pensamiento, teoría y ciencia”.<sup>11</sup>

El filósofo contemporáneo Jorge Linares menciona que la técnica en la Revolución Industrial “se habría convertido propiamente en tecnología es decir en técnica con un componente fundamental de conocimiento científico”.<sup>12</sup> Lewis Mumford en *Técnica y civilización* (1932) sitúa el desarrollo de la técnica y la máquina en tres fases: la eotécnica, paleotécnica y la neotécnica.<sup>13</sup> Al igual que Ortega, indica que la historia de la técnica está en la fase tres, señalando la importancia de la ciencia en los avances tecnológicos. La experimentación estética era comparable a la experimentación científica, “era un intento de emplear una cierta especie de aparato físico con el fin de aislar un fenómeno sujeto a la experimentación para determinar los valores de ciertas relaciones: el experimento era una guía para el pensamiento y una manera de plantear la acción.”<sup>14</sup> El cálculo, las matemáticas, el uso de máquinas desempeñaron un papel fundamental en los nuevos efectos visuales en las artes plásticas en la fase neotécnica.

Siqueiros a su llegada a los Estados Unidos se fascinó por las grandes urbes, el progreso tecnológico y social que “ubica a la ciencia y a la tecnología como los caminos de liberación de las esclavitudes de la condición humana, y fue activado por el espíritu ilustrado y romántico del positivismo.”<sup>15</sup> En 1932 arribó a la ciudad de Los Ángeles donde pintó tres murales en colaboración con el llamado Bloque de Pintores: *Mitin Obrero, America Tropical y Retrato actual de México*. Para el pintor ese momento marcó el inicio de su “Revolución Técnica” y escribió “Los vehículos de la

---

<sup>11</sup> J.Ortega y Gasset, *Ibidem*. p. 45.

<sup>12</sup> J. E. Linares, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>13</sup> Lewis Mumford fecha la fase Eotécnica del X al siglo XVI , la Paleotécnica de 1750 a 1850 y la Neotécnica de 1850 hasta la actualidad.

<sup>14</sup> Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza, 1992, p. 234.

<sup>15</sup> Irene Herner, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004, p.174.

dialéctica subversiva. Experiencia del Bloque de Pintores (sección los Ángeles)”. Este documento se puede explicar dentro del discurso sobre la técnica en relación con la ciencia, ahí Siqueiros menciona:

La revolución técnica consiste pues en que el Bloque de Pintores Murales está usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica, que la ciencia y la mecánica moderna aportan [...] está caminando hacia el conocimiento científico de la naturaleza y medida psicológicas de los diversos elementos plásticos objetivos y subjetivos que componen la expresión estética pictórica, esto es la naturaleza y medida psicológicas de los colores, de los tonos, de los valores de las formas, de los volúmenes, de los espacios de las texturas, de las combinaciones, del ritmo, del equilibrio de la mecánica del movimiento, aisladamente y en sus infinitas conexiones [...] La estrecha correlación entre la técnica pictórica y la ciencia en general, es primicia para la realización de la obra de arte.<sup>16</sup>

Para Siqueiros era esencial el conocimiento científico en la Revolución Técnica Pictórica: “exige el profundo conocimiento de la física de la química, de la mecánica relacionada con los elementos indispensables para la plástica”.<sup>17</sup> Razón por la cual dentro de su equipo de trabajo participaban arquitectos, doctores, químicos, cineastas y otros artistas plásticos. La experimentación en los murales de los Ángeles consistió en el uso aerógrafos y también descubrió la fotografía como registro del trabajo en proceso y cámara fotográfica como sustituto de la visión humana. Las innovaciones del muralista, comenta la historiadora Shifra Goldman, “habrían de alcanzarse por medio de un enfoque científico y materialista del arte en la pintura, tan contemporáneo en el mundo industrial”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva, experiencia del Bloque de pintores (sección Los Ángeles)”, David Alfaro Siqueiros papers, Series II, folder 33, caja 2, Los Ángeles 1932, Special Collections, The Getty Research Institute, L.A.

<sup>17</sup> David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 67.

<sup>18</sup> Shifra Goldman, *Pintura contemporánea mexicana en tiempo de cambio*, México, IPN/Editorial domés s.a, 1989, p. 18.

En 1933, Siqueiros realizó el mural *Ejercicio Plástico* en Buenos Aires. Este mural se centró en la experimentación técnica científica y no en la parte social política, porque Argentina pasaba por un momento de represión anticomunista. En esta obra, nombrada por él mismo “Caja Plástica”, continuó experimentando técnicamente con las herramientas y los materiales modernos. En el documento que describe cómo fue el plan y proceso de producción del mural, reitera: “Todo movimiento en el arte ineludiblemente marcha paralelamente con la técnica de la época correspondiente”.<sup>19</sup>

En el mural practicó con nuevas técnicas de experimentación óptica y con el espacio arquitectónico cilíndrico. Desarrolló lo que denominaba una plástica científicamente organizada gracias a las cámaras tanto fotográficas y cinematográficas: “Usamos la mecánica porque el vehículo único de expresión de la plástica dinámica es forzosamente mecánico”.<sup>20</sup> Siqueiros buscaba en este mural la experimentación en el espacio pintando 200 metros en 365°, un espacio donde se sumerge el espectador; un espacio virtual en el que el espectador transita a través de la pintura. Esto lo logró con la proyección en movimiento de fotografías para deformar las figuras, dinamizar las formas y jugar con la percepción en movimiento del espectador. Los materiales que utilizó fueron lacas sintéticas aplicadas con brocha de aire.

---

<sup>19</sup> David Alfaro Siqueiros, “Que es ejercicio plástico y como fue realizado” en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 105.

<sup>20</sup> D. A. S, *Ibidem*, p. 107.



David Alfaro Siqueiros y el Equipo Poligráfico, Fragmento de *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, 1933, 200 m<sup>2</sup>.

Antes de su regreso a México, Siqueiros redacta en Nueva York el manifiesto “Hacia la transformación de las Artes Plásticas”<sup>21</sup> en donde insistió en la relación y alianza del arte con la ciencia: “esto nos permitirá encontrar, por primera vez en la historia, verdades científicas comprobadas sobre la física, la química, la psicología, la perspectiva y en general sobre los elementos que objetiva y subjetivamente intervienen en la elaboración de las artes plásticas y gráficas”.<sup>22</sup> Propone crear talleres en donde se realicen carteles, escenografías y pintura aplicada. Raquel Tibol señala que Siqueiros estaba siguiendo el sueño de la industrialización del arte con el fin de producir arte en serie,<sup>23</sup> labor que realizará en Nueva York en 1936. Maricarmen Ramirez menciona que con estos dos escritos teóricos: “Qué es ejercicio plástico y

---

<sup>21</sup> Raquel Tibol, *Textos de Siqueiros*, México, FCE, 1974, pp. 34-38.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>23</sup> Raquel Tibol, *Siqueiros. Vida y Obra*, Complejo Editorial Mexicano, México, 1974, p. 93.

cómo fue realizado” y “Hacia la transformación de las artes plásticas” Siqueiros manifiesta una postura dinámica exaltando la condición moderna que representan las máquinas y la tecnología.<sup>24</sup>

En abril de 1936, se instala en Nueva York en donde formó el *Experimental Workshop a Laboratory of modern techniques* en la 5 west 14 street, Union Square. Integrado por: Harold Lehman, Sander Mc Coy, Jackson Pollock, Axel Horr, Gorge Cox, Louis Fertadt, Clara Malh, Luis Arenal, Antonio Pujol, Conrado Vázquez, José Gutiérrez y Roberto Bardecio.<sup>25</sup> Este laboratorio tenía como fin continuar la experimentación técnica con base científica: “we shall strive for a more realistic comprehension the scientific elements wich are inherente in the plastic arts; such as [...] the physics and chemistry of plastic materials, psychology of plastic elements, the geometry of plastic arts”.<sup>26</sup> Los artistas del taller tenían que estar conscientes de los elementos científicos que constituyen las técnicas pictóricas: arquitectura del espacio, geometrías, química de los materiales y análisis de percepción óptica. En este taller Siqueiros consolidó la técnicas para un arte multi-reproductible con fines políticos.

En noviembre de 1936, antes de partir a España para participar en la guerra civil española a favor de la lucha republicana, Siqueiros escribió una carta a los miembros de la LEAR, Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Alfredo Zalce, informando sobre todo el trabajo técnico realizado en los diez meses que duró el taller. Ahí resaltó la importancia del trabajo colectivo y el uso de nuevos materiales industriales como la

---

<sup>24</sup> Maricarmen Ramírez, “El clasisismo dinámico de Davis Alfaro Siqueiros paradoja de un modelo ex-céntrico de vanguardia” en Olivier Debroise, *Retrato de una década 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL/INBA, 1996, p. 134.

<sup>25</sup> Laurence Hurlburt, “El taller experimental Siqueiros: Nueva York 1936” en *La revista de Bellas Artes*, No.25, p. 26-37, México,1976, p. 28.

<sup>26</sup> “Rules and assuptions governing Siqueiro’s Experimental Workshop, 1936”, David Alfaro Siqueiros paper, serie IV, New York, 1934-1937, folder 31, caja 4, Special Collections, The Getty Research Institute, L.A.



nitro celulosa: “Este descubrimiento tiene para los fines de la revolución plástica un valor infinitamente superior al del óleo en la época de su descubrimiento”.<sup>27</sup> La carta cierra anunciando su viaje a España y la consigna al pintor Roberto Bardecio de conservar su archivo con la intención de, en un futuro, publicar todo lo escrito sobre la revolución técnica pictórica que había desarrollado desde 1932 en los murales de Los Ángeles hasta el taller experimental de Nueva York.

Siqueiros en estos años experimentó con nuevas herramientas como con la brocha de aire para lograr ciertas texturas y perspectivas gracias al claroscuro que logra la técnica, las sierras para intervenir la pintura en el lienzo, también utilizó estenciles.<sup>28</sup> Produjo murales sobre cemento, abandonando la técnica del fresco, con pinturas sintéticas a base de nitrato de celulosa, utilizó soportes de triplay y celotex,<sup>29</sup> Se acercó a los medios mecánicos audiovisuales por su capacidad de registrar objetivamente la imagen del mundo y reproducirla. La cámara fotográfica y la cinematográfica fueron un medio que otorgaron algunos valores para lograr el realismo pictórico que buscaba, así como reproducir su pintura como una forma de lograr la masificación de su pintura.<sup>30</sup> Lewis Mumford mencionó que tanto la fotografía como el cine eran los nuevos archivos permanentes:

La cultura del hombre depende para su transmisión en el tiempo del registro o archivo permanente: el edificio, el monumento, la palabra escrita. Durante la fase neotécnica inicial, se realizaron inmensos cambios, antes con el invento del grabado en madera, el grabado en cobre y la imprenta. La imagen en blanco y negro, o en color, el sonido y la película se han convertido en registros o archivos permanentes,

---

<sup>27</sup> “Letter from Siqueiros to L.E.A.R. cofrades, 1936”, David Alfaro Siqueiros papers, serie IV. New York, 1934-1937, folder 40, caja 4, Special Collections, The Getty Research Institute, L.A.

<sup>28</sup> Juan Renau en 1946 escribió un manual sobre la técnica aerográfica en donde señala que “especialmente en México está siendo intensamente experimentado por los jóvenes muralistas que recogiendo la experiencia y los progresos científicos de nuestros días están aplicando a la brocha de aire a base de nitro celulosa” en *Técnica Aerográfica. Brocha de aire*, México, Editorial Centauro, 1946, p. 13.

<sup>29</sup> Sandra Zetina, *La explosión como dispositivo simbólico en la obra de David Alfaro Siqueiros*, tesis de maestría inédita, UNAM, FFYL, 2012, pp. 8-15.

<sup>30</sup> Irene Herner, *Op. cit.*, p. 302.

que pueden multiplicarse con medios mecánicos y químicos. En el invento de la cámara, del fonógrafo y de la película la interacción de la ciencia y de la destreza mecánica, que ya se había puesto en relieve se ha manifestado una vez más.<sup>31</sup>

Los movimientos vanguardistas unieron el montaje con sus polémicas estéticas sobre “la fascinación por las máquinas, por la vida en la metrópolis y el ritmo moderno”.<sup>32</sup> En la década de los treinta, con la radicalización ideológica en el arte, en el diseño publicitario y editorial, el fotomontaje fue un recurso técnico muy utilizado presentando la estética de la máquina y de las masa con un sentido ideológico.<sup>33</sup> El teórico Juan Naranjo indica, “A finales de los años veinte, el fotomontaje se había convertido en una de las técnicas privilegiadas entre los artistas y tenía una gran presencia social. [...] Los artistas buscaban una síntesis entre arte e industria y esta nueva forma de producción artística, muy próxima al ensamblaje industrial, deviene uno de los medios idóneos para reflejar el ritmo de las grandes metrópolis, la vida moderna”.<sup>34</sup>

Irene Herner precisa que los artistas persiguieron una estética de la máquina<sup>35</sup>, “fueron creando una visión- una producción virtual- qué más allá de las apariencias, expresa la asimilación creativa de una época de impresionantes logros científicos, técnicos y psicoanalíticos”.<sup>36</sup> Las prácticas y discursos de Siqueiros forman parte

---

<sup>31</sup> L. Munford, *Op. cit.*, p. 167.

<sup>32</sup> Vicente J. Benet, *La cultura del cine, introducción y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 237.

<sup>33</sup> Cf. Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. La arqueología del régimen”, José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México una actitud sociopolítica” en el catálogo de la exposición *Los Pinceles de la historia la arqueología del régimen 1910- 1955*, México, MUNAL- CONACULTA- UNAM, 2003.

<sup>34</sup> Juan Naranjo, “Josep Renau, el fotomontaje entre la agitación política y la producción artística” en *Josep Renau fotomontador*, Institut Valencià d'Art Modern, Instituto Cervantes, 2006, p. 44.

<sup>35</sup> Lewis Munford en el libro *Técnica y civilización* se refiere a la máquina “como referencia abreviada a todo complejo tecnológico. Esto abarcará el conocimiento, como las pericias, y las artes derivadas de la industria o implicadas en la nueva técnica e incluirá varias formas de herramientas, aparatos y obras,” p. 36.

<sup>36</sup> Irene Herner, *Op. cit.*, p. 302.

del pensamiento estético de la era industrial porque, el muralista, buscó una estética y técnica apegado a las preocupaciones tecnológicas de la época.

Perseguía una estética y técnica apegado a las preocupaciones tecnológicas de la época.



## 2. Retrato de la burguesía: la lucha obrera y el Equipo Internacional

En 1937, Siqueiros viajó a España como miembro de las Brigadas Internacionales, uniéndose a la lucha de la guerra civil española, experiencia bélica que determinó su siguiente trabajo mural *Retrato de la burguesía* (1939-1940)<sup>37</sup> producido en el Sindicato Nacional de Electricistas. Además de representar el contexto internacional y nacional sobre la lucha entre el fascismo y el comunismo, en dicho mural, podemos hacer la lectura de las técnicas plásticas que utilizó Siqueiros en relación con las tecnologías audiovisuales, como el uso de la cámara fotográfica y la cinematográfica, así como las herramientas y materiales industriales.

En el contexto mexicano las políticas cardenistas comulgaban con el comunismo: antifascismo, antiimperialismo y apoyo a la lucha obrera. Había sectores que manifestaban su posición comunista como el representante de la Confederación de Trabajadores de México, Vicente Lombardo Toledano. Declaraba en el discurso para la sesión solemne del Consejo Nacional del PRM en mayo de 1940: “Desde esta tribuna, la más alta tribuna política de la República mexicana, en nombre de la clase obrera que la CTM representa, yo declaro que el proletariado de nuestro país no quiere una Europa fascista, que el proletariado de México no quiere el triunfo de Hitler, que el proletariado de México es enemigo hoy, ayer y mañana del fascismo en cualquiera de sus formas”.<sup>38</sup> José Alvarado escribía en la revista *Futuro* sobre las políticas cardenistas, resaltando el desarrollo político de las fuerzas populares:

Los primeros pasos de Cárdenas se caracterizaron por la libertad para la acción de los partidos populares y las organizaciones obreras y campesinas, el retorno a la

---

<sup>37</sup> *Retrato de la burguesía*, David Alfaro Siqueiros y el Equipo Internacional de Artistas Plásticos, 1939-1940, piroxilina sobre cemento y celotex, 100 m.

<sup>38</sup> Vicente Lombardo Toledano, “La situación actual” en *Futuro*, no. 52, junio 1940, p. 39.

expresión sin trabas y el respeto a las leyes fundamentales [...] Lo mismo que el campesino, el obrero deja de ser un ciudadano virtual, carne de desfile demagógico y de porra electoral para convertirse en un colaborador de la visa del país a través de sus sindicatos y sus centrales.<sup>39</sup>

Otro medio gráfico en donde se expresaban las ideas comunistas fue la revista *Lux*, órgano oficial del Sindicato Nacional de Electricistas, los agremiados expresaron su apoyo a favor de la lucha obrera internacional y sobre todo a la lucha en España en la guerra civil, por ejemplo en el número de julio de 1937 Francisco Narciso Bassols publicó un discurso sobre los obreros en guerra.<sup>40</sup>

Durante el gobierno del presidente Cárdenas convivieron varias posturas en relación con el conflicto internacional entre el comunismo, bajo las políticas de la URSS, y el capitalismo. Por ejemplo el Estado prohibió las reuniones públicas del Partido Comunista<sup>41</sup> y al mismo tiempo nunca reconoció el gobierno de Franco, el cual sí fue reconocido por Estados Unidos.

Un grupo del Sindicato de Electricistas apoyó incondicionalmente la lucha antifascista sostenida por la II República Española e invitaron a David Alfaro Siqueiros a elaborar un mural para la nueva sede del Sindicato de Electricistas, construida por el arquitecto Enrique Yáñez. Dentro de este grupo había interesados en aspiraciones culturales como David Roldán y Luis Espinosa Casanova, quienes impulsaron la realización del mural.<sup>42</sup> El proyecto del mural fue presentado tanto a Siqueiros como a Orozco, este último propuso como tema pintar mujeres desnudas.

---

<sup>39</sup> José Alvarado, “Cárdenas y la evolución política” en *Futuro*, no. 58, diciembre 1940, pp. 9-10.

<sup>40</sup> Cesar Sánchez, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo” en Jaime Brihuega (comisario), *Josep Renau(1907-1982): compromiso y cultura, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, p. 51.

<sup>41</sup> Laurence Hurlburt, “David Alfaro Siqueiros, Portrait of the Bourgeoisie” en *Art Forum* 15, no.6, febrero 1977, p. 40.

<sup>42</sup> Cesar Sánchez, *Op. cit.*, pp 50-52.

Con esta respuesta el sindicato dio el mural a Siqueiros.<sup>43</sup> El 18 de agosto de 1939,<sup>44</sup> el pintor se compromete a realizar el mural de manera colectiva bajo su dirección.

Siqueiros formó un Equipo Internacional conformado por artistas españoles exiliados y mexicanos con la intención de renovar el muralismo en crisis.<sup>45</sup> Siguió el método de trabajo de producción colectivo que había iniciado en Los Ángeles, en donde se discutía el tema y la técnica. Los artistas españoles fueron Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Josep Renau; los mexicanos fueron Luis Arenal y Antonio Pujol.

Los exiliados que participaron en el Equipo Internacional eran artistas militantes en la lucha por el regreso de la II República en España y conocían la labor artística de Siqueiros<sup>46</sup>. Miguel Prieto participó en las misiones pedagógicas en la guerra civil, realizó varios dibujos de guerra, algunos de ellos fueron expuestos en el Pabellón Internacional de 1937: *Retaguardia de octubre*, *Soldado en el frente*, *espigadoras*, *mujeres huyendo por las calles de una ciudad bombardeada*, *composición alegórica de los desastres de la guerra*. También ilustró la revista *Nueva Cultura y Octubre*. Durante la guerra civil fue miembro fundador de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura. Miguel Prieto siguió un estilo surrealista, “que se sitúa en la extraña línea de flotación: la que media entre una

---

<sup>43</sup> Cesar Sánchez, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>44</sup> Juan María Perujo menciona dos cartas invitación dirigidas por el Sindicato a Miguel Prieto para colaborar en el mural fechadas el 5 y 13 de junio de 1939. Cf. “Miguel Prieto: Identidad vivida” en *Miguel Prieto 1907-1956: La armonía y la furia* (catálogo), España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2007, p.47.

<sup>45</sup> D.A. Siqueiros, *Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del Sindicato Mexicano de electricistas*, 18 de agosto de 1939, folder 11.1.81, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

<sup>46</sup> Fernando Gamboa Organizó en París la Junta de Cultura Española, la cual estuvo a cargo de la salida de un grupo de artistas de *Argelès-su-Mer*. Viajaron en el trasatlántico *Veendam* arribando a México a finales de mayo de 1939. Cf. Miguel Cabañas, “De la Alamburada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas”, en Jaime Brihuega (comisario), *Después de la Alamburada, el arte español en el exilio 1939-1960*, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 54.

crítica desprejuiciadamente corrosiva y feista, que se avecina a lo monstruoso, y un extraño desasosiego visual cargado de resonancias metafísicas”.<sup>47</sup>

Antonio Rodríguez Luna fue ilustrador de *Nueva Cultura* y participó en el Pabellón de París de 1937 con una serie de dibujos que reflejan una visión humana y dramática de la guerra. Luna conoció a Siqueiros en una conferencia en Valencia: “En la capital de Turia tuvo ocasión el pintor de formar parte del repleto auditorio con el que contó el muralista David Alfaro Siqueiros, quién pronunció una famosa conferencia en el Aula Magna de la Universidad de Valencia, en la cual insistió en los aspectos sociales, formales y revolucionarios del muralismo y terminó con la afirmación: “No hay más pintura que la mural”.<sup>48</sup>



Rodríguez Luna, *Campo de Argèles-sur-Mer*, 1939-1940. Reproducido en el libro de M. Cabañas Bravo, *Rodríguez Luna, El pintor del exilio republicano español*.

<sup>47</sup> Juan María Perujo, *Op cit.*, p. 81

<sup>48</sup> Miguel Cabañas Bravo, *Rodríguez Luna, El pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 100.



Josep Renau durante la guerra civil fue el Director General de Bellas Artes, conoció a Siqueiros cuando llegó a Valencia, el mexicano tenía la intención de organizar un equipo de trabajo pero por el estado de la guerra era imposible. Renau conocía el trabajo de Siqueiros, y es importante mencionar que por esas fechas publicaría en *Nueva Cultura*<sup>49</sup> “Una delegación mexicana”:

[La delegación mexicana] Al propio tiempo recogerán la experiencia de nuestra lucha, la verdad de lo que ocurre en España, el sentido popular y humano de nuestra Guerra: su experiencia, su voz y su obra contribuirán, indudablemente, a acrecentar el movimiento de solidaridad para España de los pueblos de Hispano-América y a fortificar la adhesión de los intelectuales mexicanos.<sup>50</sup>

Los artistas mexicanos eran Antonio Pujol y Luis Arenal, ellos pertenecieron a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y eran miembros del Taller de Gráfica Popular (TGP). Tanto Pujol como Arenal formaron parte anteriormente a otros equipos de trabajo conformados por Siqueiros en Los Ángeles y Nueva York. Ellos también habían formado parte de las Brigadas Internacionales en la guerra civil española.

---

<sup>49</sup> Revista publicada mensualmente en Valencia por Josep Renau desde enero de 1935 hasta octubre de 1937.

<sup>50</sup> “Una delegación mexicana” en *Nueva Cultura*, No. 4, Año III, Junio, Julio, 1937, p. 43.



Luis Arenal y Antonio Pujol, Cartel de la conferencia *El fascismo*, 3ª conferencia el fascismo alemán, 1939

La historiadora Jennifer Jolly explica que la postura del muralista sobre el trabajo colectivo tiene que ver con la visión moderna de producción industrial en donde se reprimen los impulsos de estilo individual y se hace uso de métodos tecnológicos y materiales sintéticos.<sup>51</sup> Alicia Azuela adjudica la creación de equipos de trabajo como la respuesta de Siqueiros al acuerdo del VI Congreso del Komintern (1928) de conformar células de trabajo con el fin de atacar al capitalismo, la burguesía y el fascismo.<sup>52</sup>

Siqueiros menciona que al integrar el Equipo Internacional: “dos fueron mis propósitos el proceder en tal forma: alentar una vez más el trabajo colectivo en la pintura mural y ligar a los compañeros españoles, de manera objetiva, al movimiento

<sup>51</sup> Jennifer Jolly, “ Art of the collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and the collaboration at The Mexican Electricians’ Syndicate en *Oxford Journals*, Rutgers University, 21 de agosto 2010.

<sup>52</sup> Cf. Alicia Azuela, *Op. cit.*, p. 124.

muralista mexicano”.<sup>53</sup> Aunque ésta fue la intención inicial de Siqueiros el equipo no permaneció mucho tiempo unido, pronto Rodríguez Luna y Prieto dejaron el equipo, no se tiene una razón exacta de por qué. Según Fernando Bellón Pérez, Luna y Prieto “no se encontraban a gusto en el colectivo porque estaban habituados al aislamiento y tranquilidad del estudio”.<sup>54</sup> Sobre la salida de los dos pintores Renau recuerda vagamente cuál fue el desacuerdo, parece que Siqueiros corrigió la manera de pintar de Luna con la piroxilina cuando estaba haciendo el águila imperial de la pared central, Prieto se solidarizó con él y también se fue del colectivo: “Creo que el fondo real de la cuestión residía en que ninguno de mis dos colegas españoles sentía gran vocación por la pintura mural”.<sup>55</sup> El historiador Miguel Cabañas menciona sobre el colectivo: “Las consecuencias de la experiencia, por tanto, no fueron todo lo fructífera que se esperaba; y los españoles, como señalamos, se mantuvieron más aferrados a sus propias polémicas, al caballete y, sobre todo, a las posibilidades de la ilustración y del mundo editorial”.<sup>56</sup>

Los primeros trabajos que presentaron los exiliados españoles en México hacían referencia a la guerra. En 1940 la Junta de Cultura Española organizó una exposición *Pintura en el destierro* en donde participó Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Moreno Villa, Josep Renau, Manuela Ballester y Gabriel García Maroto. Luis Cardoza y Aragón menciona sobre la exposición: “Y es que dadas las circunstancias, esta exposición, como lo recuerda José Bergamín “muestra la continuidad de una tarea difícil y ejemplar de quienes mantuvieron en años de

---

<sup>53</sup> D. A. Siqueiros, *Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas*, 1939, folder 11.1.87, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

<sup>54</sup> Fernando Bellón Pérez, *Josep Renau, la abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2008, p. 293.

<sup>55</sup> Josep Renau, “Mi experiencia con Siqueiros” en *La revista de Bellas Artes*, No.5, México, Bellas Artes, 1976, p. 17.

<sup>56</sup> M. Cabañas Bravo, *Op. cit.*, 2009, p. 69.

sangrienta lucha, en meses de penoso destierro” en México afirman su propio acento a través de sus recuerdos y sus ansias”.<sup>57</sup>

La adaptación de los pintores exiliados españoles en el contexto mexicano del arte dominado por el muralismo no fue fácil porque se enfrentaron a un ambiente nacionalista y de mexicanidad, “con sus componentes revolucionarios y de mestizaje”.<sup>58</sup> Lo que compartían los artistas españoles a su llegada a México era el compromiso político de su obra, aunque unos compartieron la corriente social del arte mexicano, otros mantuvieron apego a la pintura de caballete y a la ilustración.

Finalmente el único artista exiliado que permaneció en el colectivo fue Josep Renau, fue él el que terminó el mural junto con su esposa Manuela Ballester, quien también ejecutó algunos bocetos y administró el salario del colectivo.<sup>59</sup> En entrevista con Manuel García menciona Ballester:

P: ¿Cuál fue su participación en el mural Retrato de la Burguesía?

R. Yo estaba ahí de ayudante del colectivo. A veces llegaba Siqueiros y me decía: Manolita ¿tienes unos pesitos? Pues anda, vete a la cantina de a lado, y tráenos una botella de tequila.

P: En esas fechas Siqueiros preparó el intento de asesinato de León Trotsky.

R: Un día mientras estábamos trabajando el colectivo en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas- en la sede social de Antonio Caso esquina Insurgentes- llegó Siqueiros disfrazado de militar. Esa noche se fue a Coyoacán con un grupo de correligionarios y asaltaron la casa de Trotsky... entonces nos quedamos sólo Renau y yo. Y entre los dos terminamos el mural.<sup>60</sup>

Este suceso bélico desalentó al colectivo. Renau afirma que ésta pudo haber sido otra causa por la que tanto Pujol como Luna dejaron el proyecto: “Una experiencia que pudo haber sido el punto de arranque de una verdadera colaboración profesional entre pintores mexicanos y españoles, se transformó en un verdadero

---

<sup>57</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de artistas españoles” en *Romance*, No.5, 1 abril 1940, p. 7.

<sup>58</sup> M. Cabañas Bravo, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>59</sup> V.A., *Homenaje: Manuela Ballester*, Valencia, Instituto Valencia de la Dona/ Manuel García, 1995, p. 128.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p. 94.

desastre, en un abismo de desaliento y desunión”.<sup>61</sup> Cuando Siqueiros fue encarcelado se le encargó a Renau finalizar y modificar el mural. El trabajo tenía que comenzar el primero de julio de 1940 para finalizarlo ese mismo mes,<sup>62</sup> encomienda que llevó a cabo junto con su esposa. En la carta se le pidió:

Confirmando la conversación que tuvimos sobre nuestra solicitud para que terminara usted la pintura mural del edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas, decimos a usted que estamos conformes en que se proceda a la ejecución de dicho trabajo, bajo la base de que en la citada pintura no se harán sino las ligeras modificaciones verbalmente convenidas y se concluirán las partes que han quedado inconclusas por haber abandonado el trabajo las personas que antes estaban encargadas de ejecutarlo.<sup>63</sup>

La colaboración entre Siqueiros y Renau fue muy intensa como lo relató el valenciano algunas décadas después<sup>64</sup>, reconoció la gran escuela que fue la experiencia del trabajo con el muralista. Los dos desarrollaron en *Retrato de la Burguesía* las técnicas y usaron los medios con los que habían experimentado a lo largo de la década de los treinta, como el uso de la fotografía, de las teorías cinematográficas y de montaje. En el siguiente capítulo expondré la relación de los artistas entre los medios audiovisuales y sus técnicas, y su práctica artística.

---

<sup>61</sup> Josep Renau, “Los pintores y escritores españoles republicanos no somos quintacolumnistas” Cuernavaca 1949 . Código 1.1.6 Negativos 77/2.4. Archivo Josep Renau, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

<sup>62</sup> Carta del Sindicato Mexicano de Electricistas dirigida a Josep Renau. Asunto: “Terminación de la pintura mural”. México, 22 de junio de 1940. Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM. Cod. 2.3, sig. 1/5.7.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Josep Renau, *Op. cit*, pp. 2-25.



Ilustración de Manuela Ballester en *Nueva Cultura*, no. 9, diciembre 1935, p.11.

### 3. Retrato de la Burguesía fotografía y teoría del montaje.

*Retrato de la Burguesía* fue la oportunidad para que Siqueiros pusiera en práctica todos los métodos novedosos y técnicas vanguardistas que había experimentado y teorizado en la década de los treinta. Con este trabajo tenía la intención de renovar el muralismo, el cual, argumentaba, había perdido su función política para las masas. Siqueiros pensaba que el carácter político estaba relacionado con “el carácter comercial, la fotografía propia, la fotografía documental, la cinematografía, el fotomontaje, etc., y que ayudado por estos elementos deberíamos sacrificar todo impulso estético tradicional”.<sup>65</sup> En cuanto al tema, Siqueiros mencionó, que se le pidió que pintara el imperialismo, el fascismo, la guerra junto con el tema de la electricidad en México.<sup>66</sup>

Con la ayuda del Equipo Internacional de Artistas Plásticos, y en una serie de reuniones, se decidió cómo se iba a desarrollar el tema y el método de trabajo. El espacio que se les asignó para hacer el mural fue el cubo de la escalera que comunica el segundo piso con el tercero. La decisión que tomó Siqueiros fue generar en el cubo una unidad temática y pictórica continua, después de haber analizado la posibilidad de trabajar el mural de manera fragmentada. Las técnicas que se iban a utilizar estarían basadas en la fotografía y el montaje con la intención de lograr un realismo.

El muralista inició su teorización sobre la fotografía en relación con la pintura en Los Ángeles siguiendo las ideas de la Revolución Técnica sobre la integración de las tecnologías audiovisuales, una de las premisas era usar la cámara fotográfica como parte del proceso de producción de murales:

---

<sup>65</sup> David Alfaro Siqueiros, *Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato de Electricistas*, Archivo SAPS folder 11.1.87.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

Después de hacer nuestros primeros bocetos, usamos la cámara y película para ayudarnos en la elaboración de nuestros primeros dibujos, particularmente de los modelos [...] la proyección con una cámara fue el método para ampliar nuestro dibujo y de este modo proyectar nuestro diseño directamente en el muro.<sup>67</sup>

Para Siqueiros la fotografía debía ser usada como modelo o documento gráfico de la pintura, puesto que la fotografía es el soporte que da cuenta de la realidad social y científica. En este sentido, Siqueiros, pensaba en el realismo pictórico en estrecha relación con la fotografía: “sin el boceto fotográfico el pintor seguirá siendo un auténtico místico, es decir un parásito de la belleza. Su obra no tendría un valor social alguno”.<sup>68</sup> La fotografía es la materia prima en imagen de la realidad histórica.

La historiadora Laura González Flores aclara que no es innovación de Siqueiros el uso de la fotografía en el bocetaje de la pintura, desde el siglo XVI se usaba la cámara oscura para lograr ilusiones ópticas. El muralista siguió una tradición renacentista pero con tecnología avanzada. Lo que sí hizo, fue “la desocultación de la fotografía en una tradición pictórica que mantenía secretos (o implícito) sus “trucos” o procedimientos técnicos”.<sup>69</sup>

El registro del proceso como auxiliar en la composición de los puntos de vista, fue otro descubrimiento sobre la función de la fotografía. Un joven fotógrafo acompañó a Siqueiros mientras organizaba la ejecución de los murales angelinos: “pero un día nos puso de golpe delante de los ojos más de 300 documentos

---

<sup>67</sup> David A. Siqueiros, “La nueva pintura mural del fresco”, *Script*, 2 de julio de 1932, p. 5, citado por Shifra Goldman “Las creaturas de la América Tropical: Siqueiros y los murales chicanos en los Ángeles” en *Revista de Bellas Artes* No. 5, México, Bellas Artes, 1976, p. 43.

<sup>68</sup> David Alfaro Siqueiros, “Los Vehículo de la pintura dialéctica subversiva” en Raquel Tibol, comp., *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.73.

<sup>69</sup> Laura González, “Siqueiros y la fotografía. De la fuente al dispositivo óptico” en Itala Schmelz, *et. al*, *Siqueiros paisajista* [exposición], México, RM, 2010, p. 67.



fotográficos que constituían la obra gráfica de nuestra obra en todo su proceso. Habíamos comprendido y palpado la utilidad de la Máquina”.<sup>70</sup>

Siqueiros identificó el lente de la cámara con el ojo humano, esto quedó claro en la experimentación técnica que realizó en *Ejercicio plástico*. La cámara en este mural fue un recurso óptico para dinamizar la perspectiva visual. Proyectaba la imagen en las paredes y las movía según el movimiento del espectador, “en vez de colocar el objetivo de la cámara simétricamente frente a las partes generales y parciales de ésta, lo hemos movilizado siguiendo la trayectoria lógica, progresiva del espectador”.<sup>71</sup> Esto permitía crear un espacio virtual en el que las figuras se movían y distorsionaban según la realidad óptica del espectador al realizar el trayecto por el espacio.

Otro aspecto que en esta ocasión vuelve a resaltar es la posibilidad de la pintura de ser fotografiada. La pintura como “matriz fotogénica” podía ser reproducida con el fin de servir como instrumento de educación y agitación política entre las masas. Al ser reproducible puede ser publicitada y difundida. La publicidad de la pintura, su reproductibilidad y las posibilidades de proyección le entusiasmaron a Siqueiros hasta pensar en este aspecto como base principal de su teoría *plástico-fílmica* o *plástico-cinefotogénica*: “se trata nada menos que de darle mayor publicidad a la plástica monumental descubierta o interior en un impulso plástico-gráfico-dinámico de una potencialidad sin equivalente”.<sup>72</sup>

Siqueiros también experimentó con el montaje, tenía como referencia los montajes cubistas y dadaístas. La práctica del *collage* la comparaba con su práctica poligráfica “es decir, el montaje de todas las expresiones plásticas en busca de una

---

<sup>70</sup> David Alfaro Siqueiros, escrito Sala de Arte Público Siqueiros, citado por Irene Herner, *Op. cit.*, p. 307.

<sup>71</sup> David Alfaro Siqueiros, “¿Qué es *ejercicio plástico* y cómo fue realizado?” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, p. 106.

<sup>72</sup> D. A. Siqueiros, “Carta a Laborde” en Raquel Tibol, *Op. cit.*, 1996, p. 101.

plástica integral”.<sup>73</sup> Fue en el Experimental Work Shop en donde profundizó con el montaje en la gráfica, este taller tenía como principal objetivo hacer arte de propaganda.<sup>74</sup> Irene Herner apunta que Siqueiros cuando habla de montaje y de *collage* como lenguaje artístico se refiere a “una forma diversa, no solemne, casual experimental, una manera de presentar la historia como pluralidad, simultaneidad, contradicciones, fragilidades y deseos encontrados”.<sup>75</sup>

Dentro del equipo internacional Josep Renau era el que más amplia experiencia tenía con el uso de la fotografía y el montaje siendo diseñador de diversas revistas como *Octubre* y *Nueva Cultura*, en esta última fue editor. También se dedicó al cartelismo de propaganda política antes y durante la guerra civil española. Después de colaborar en *Retrato de la burguesía*, escribió en sus memorias que su trabajo coincidía en la técnica y metodología del muralista:

los aspectos metodológicos y técnicos, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fototécnicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, etc.) herramientas y materiales tomados de la técnica industrial moderno.<sup>76</sup>

Renau en el periodo en que editaba *Nueva Cultura* organizaba en comunidades de Valencia espectáculos audiovisuales con fines de comunicación ideológica antifascista en los muros: “con un epidiascopio se proyectaban las ilustraciones más interesantes que debían aparecer en la revista, muy particularmente en la de mis Testigos Negros de Nuestros Tiempos, leyéndose simultáneamente los textos

---

<sup>73</sup> David Alfaro Siqueiros texto sobre la experiencia en el Chournard School, SAPS citado por Irene Herner, “Siqueiros: El artista sujeto por la experimentación” en Olivier Debroyse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/Curare, 1996, p. 185.

<sup>74</sup> Mari Carmen Ramirez, “Las masas son la matriz, teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en Olivier Debroyse, *Retrato de una década 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL-INBA, 1996, p. 88.

<sup>75</sup> Irene Herner, “Siqueiros: El artista Sujeto por la experimentación”, *Op. cit.*, p.185

<sup>76</sup> José Renau, *Op. cit.*, 1976, p. 3.

correspondientes”.<sup>77</sup> *Testigos Negros de Nuestros Tiempos* era una sección de la revista basada en montajes de textos en diálogo con dibujos y fotografías con voluntad de agitación y propaganda política.

Para la Feria Internacional de París de 1937<sup>78</sup>, creó una serie de carteles móviles de gran formato que se intercambiaban en la parte exterior del pabellón español siguiendo una especie de guión fílmico para tener una secuencia temática ordenada<sup>79</sup>.

En sus carteles predomina el uso del fotomontaje:

Renau con sus fotomontajes y la introducción en nuestra escena de los avances de los alemanes John Heartfield y George Grosz, en la consecución desde la vanguardia artística de poderosas imágenes sociopolíticas, sumado a la atención que, también puso el valenciano, sobre la experiencia del papel jugado por el cartel, como agente movilizador, en la Rusia posrevolucionaria, supo encontrar pronto una de las más innovadoras y eficaces maneras artísticas de renovación del medio. La guerra y sus necesidades artísticas le dieron el resto. Hasta conseguir entre todos que el cartel, y en especial el cartel político, que ante el avance de la eficacia de la fotografía y el cine vivía a nivel internacional un claro proceso de desaceleración como fórmula visual preferente de la sociedad de masas [...] <sup>80</sup>

Renau colaboró en México haciendo fotomontajes en las revistas políticas *Futuro y Lux*. El valenciano tenía un gran archivo de recortes gráficos con los que construía sus montajes. Sobre esta práctica archivística Armando Bartra menciona: “las colecciones constituyen entidades metafísicas –como la biblioteca borgiana- pero son ante todo la materia prima de una labor específica: el trabajo del bricoleur icónico del siglo de las magazines”.<sup>81</sup> Las técnicas que utilizó el valenciano en el diseño de

---

<sup>77</sup> Josep Renau, “Notas al margen de nueva cultura” texto citado como anexo de la revista “Nueva Cultura” en [www.faximil.com](http://www.faximil.com)

<sup>78</sup> “L’exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne” tenía como tema principal las artes y las técnicas en la vida moderna.

<sup>79</sup> Josep Renau, *Arte en peligro 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, p.26.

<sup>80</sup> Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau: arte y propaganda en guerra* [Exposición], Madrid, Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, D.L., 2007, p. 89-90.

<sup>81</sup> Armando Bartra, *Op. cit.*, p. 32. Sobre el siglo de las magazines añade “desde finales del siglo XIX y hasta los setenta del siglo pasado el mundo visible era principalmente el mundo de la tinta y papel de

portadas se basaron en el montaje de recortes de imágenes de revistas y el uso de la pistola de aire, técnicas que venía utilizando desde los carteles de propaganda para la guerra civil. Sobre los fotomontajes de Renau Alfonso Morales detalla que “hablan de un ojo educado, de una portentosa memoria visual y de una enorme capacidad de tender puentes entre imágenes separadas por el tiempo, el espacio y la intención, por todo ello son brillantes testimonios de la praxis específica del artista plástico como bricoleur de imágenes”.<sup>82</sup>

La aproximación de Renau y Siqueiros a la fotografía coincidía porque ambos reconocían el valor objetivo de la realidad social y política. Utilizaron el montaje como estrategia estética y política. Su relación con la fotografía se sitúa dentro de una de las vías posibles de la fotografía moderna mexicana en la década de los treinta y cuarenta “ligada al concepto discursivo del muralismo, el cine, la publicidad y por lo tanto a los medios masivos de comunicación”.<sup>83</sup>

La cualidad de la fotografía de ser huella del tiempo y un objeto visual que da cuenta de lo que pasa en la actualidad se resumen en el mural a través del montaje. En el mural está mostrado el discurso bélico de la guerra entre el fascismo y comunismo; la guerra civil española como antesala de la segunda guerra mundial y la industrialización eléctrica en la administración del presidente Lázaro Cárdenas.

---

las magazines ilustrados [...] publicaciones cuyo código se incorporaron al imaginario colectivo de una familia humana como nunca iconofágica” en A. Bartra, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>82</sup> Alfonso Morales, “Iconofagia o los demonios de la imagen” en *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX* [exposición], CONACULTA/Comunidad de Madrid/Turner, Madrid, 2005, p. 115.

<sup>83</sup> Otro camino que siguió la fotografía moderna de la décadas de los treinta y cuarenta fue hacia la pura expresión artística- estética. Cf. Laura González Flores, “Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México” en *Territorios de diálogo 1930-1945: entre los realismos y lo zúrrela*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, p. 25.



ROBERT CAPA: CAPERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORUGA

## DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

**O**n July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Iron and Burgos, has kept Europe in a state of jitter. When the war started, most U. S. citizens looked on the Loyalists as a half-sane, irresponsible, unwholesome crew that had turned on its honorable leaders. A year of war has taught the U. S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—insensitive, arrogant, vain, ignorant, selfish and incompetent. Some 30,000 landlords owned 30% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their herd modern irrigation. They refused to rent uncultured land to tenant peasants for fear of giving the peasants dangerous ideas of ownership. The land was only about 31% efficient and much of it was idle. And Spain's mineral resources, among the greatest in Europe, lay almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th Century.

To the 30,000 landlords, add 21,000 Army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every six privates, one general for every 130 men. For every \$3 spent on soldiers' pay, food, barracks, ammunition, officers got \$10 in pay—43% of the national budget. The national law made officers unaccounted, just for pushing a policeman of the Frank Civil Guard, six Americans got six months in jail in 1935.

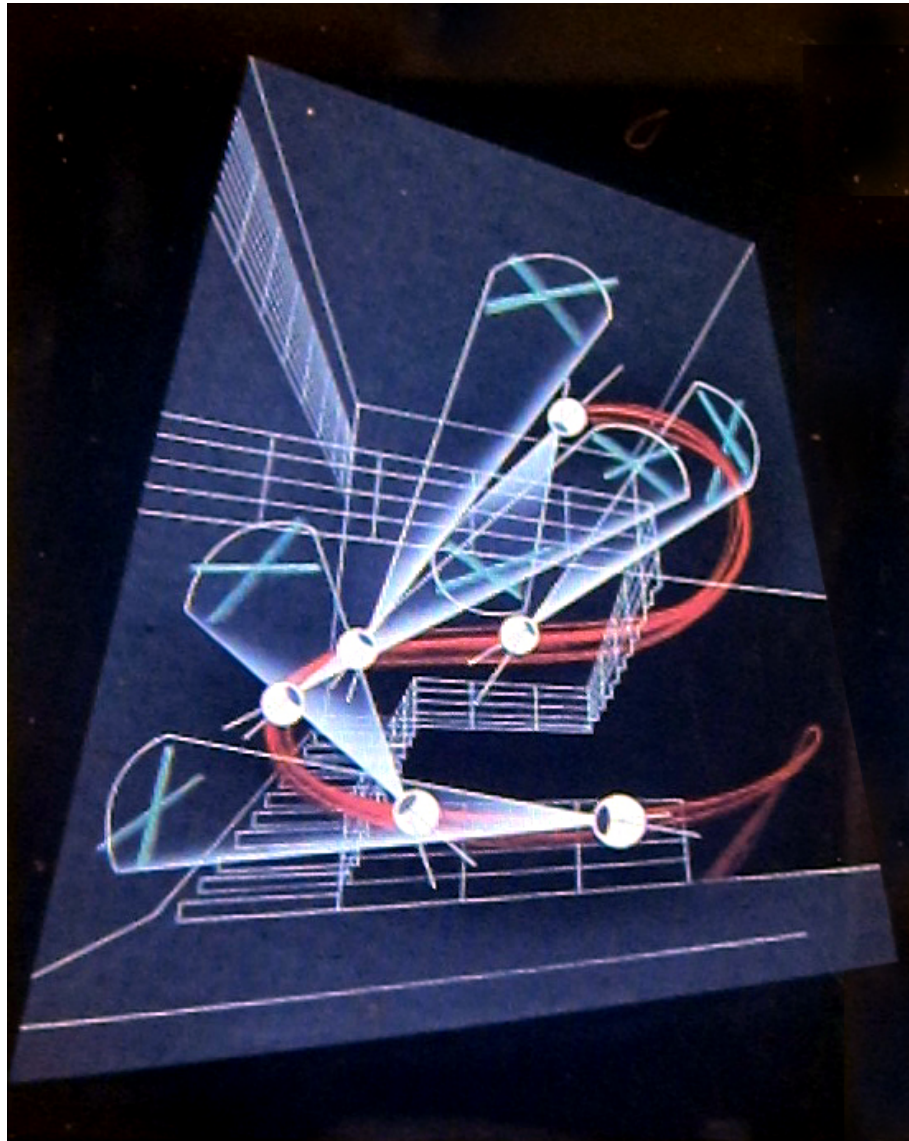
Add to the 41,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to Tibet. These also were paid by the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalist's position. It was up to its neck in politics. Peasants were told that to vote against the Conservatives was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were 42% illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had freed their bosses for ignorant incompetence and the bosses had refused to be freed.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, turn page.

Robert Capa, "Muerte de un miliciano", publicada en la revista *Life*, 12 de julio 1937

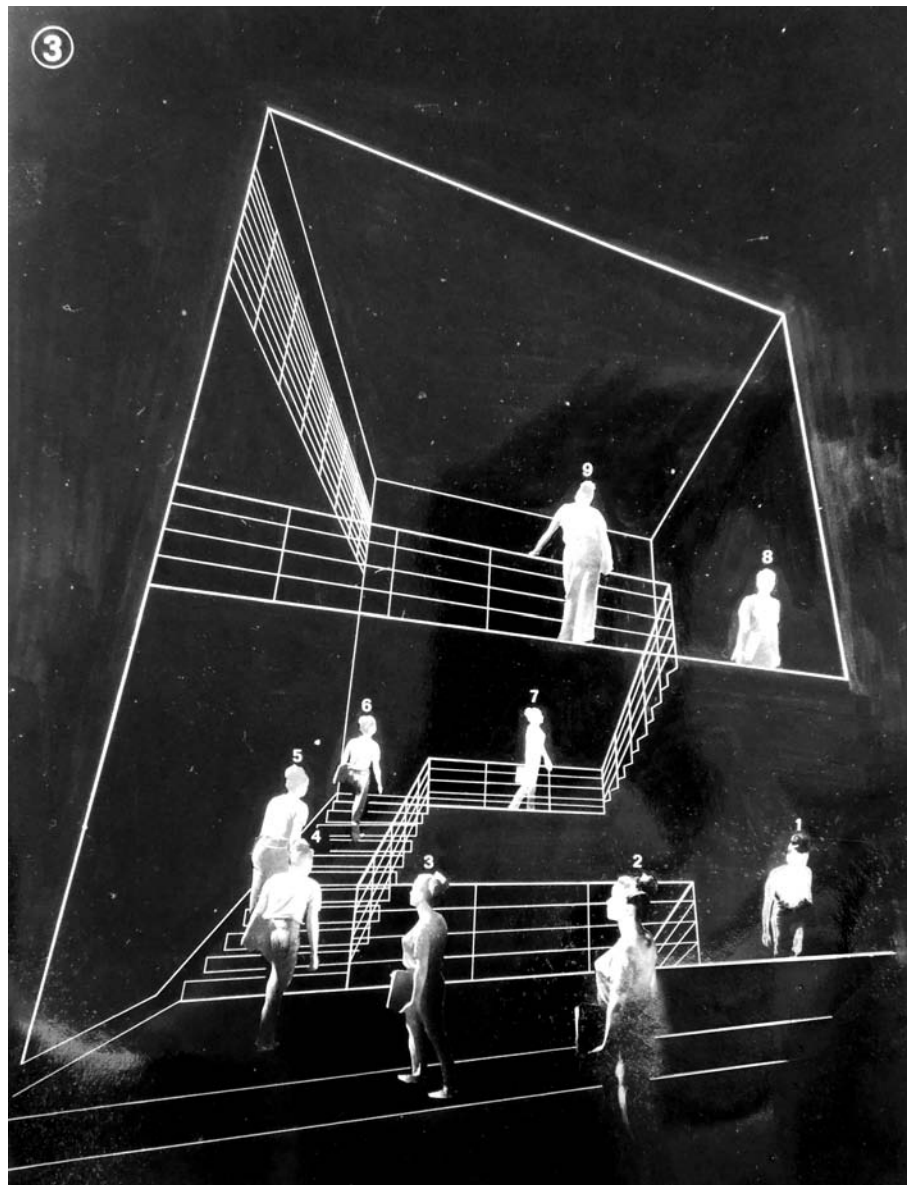
Renau siguiendo la idea establecida por Siqueiros en la configuración del mural de unidad continua con un estilo foto-cinematográfico, realizó un estudio de los posibles golpes de vista que haría el espectador al subir las escaleras y transitar por el cubo (descanso). El propósito de este estudio fue crear que el espectador, al recorrer el mural a través de la escalinata, tuviera una continuidad visual determinada como si

se tratara de una película gracias a la ordenación iconográfica ascendente del recorrido, con el fin de simular el artificio cinematográfico para generar emociones artificiales. Sobre la composición Renau menciona: “La elección de una superficie pictórica continua y curva ascendente, implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprender el contenido total de una obra”.<sup>84</sup> Con este estudio el valenciano sistematizó geoméricamente la perspectiva poliangular que Siqueiros había comenzado a concebir desde la producción de *Ejercicio Plástico*.



---

<sup>84</sup> J. Renau, *Op cit.*, 1976, p. 11.



Estudio del espectador móvil de Josep Renau

La composición a modo de montaje que se implementó en *Retrato de la burguesía* simula el recorrido visual del espectador. “Dado que en la ordenación y montaje de las imágenes (en los proyectos y documentales originales) nos atuvimos muy estrictamente a las líneas trazadas sobre los muros según la descrita oposición

muro-espectador”.<sup>85</sup> Y podríamos argumentar algo más: tiene un acercamiento al montaje cinematográfico por el movimiento visual secuencial del espectador, por el espacio en el que fue pintado, un espacio de transición. Esto tiene relación con la teoría fílmica de Pudovkin sobre el testigo invisible o imaginario, la narrativa de los acontecimientos es percibida a través de su visión: “una concepción del cine que nos presentaba a un observador ideal móvil en el tiempo y el espacio”.<sup>86</sup>

Siqueiros decía que hacía *plástica fílmica* (cinematográfica) la cual comparte ideas de la teoría fílmica desarrollada por Eisenstein.<sup>87</sup> El intercambio de ideas con el cineasta lo llevaron a concebir que la obra de arte revolucionaria tenía que subvertir el orden establecido a favor de la lucha obrera a través del arte dialéctico subversivo. Eisenstein menciona el objetivo y la esencia del montaje como “ese papel que toda obra de arte señala así misma, la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo”.<sup>88</sup> Así fue pensada la composición del *Retrato de la burguesía*, como una unidad secuencial. Esta técnica “consiste en la sobreposición (en una misma secuencia) de imágenes dispares cuya combinación produce otra imagen autónoma cargada de puro valor referencial y de nuevas significaciones”.<sup>89</sup> El cineasta descubrió que las imágenes yuxtapuestas provocan sentimientos, emociones que después se convierten en ideas.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> J. Renau, *Ibidem*, p. 13.

<sup>86</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 9.

<sup>87</sup> Siqueiros conoció a Eisenstein mientras se encontraba confinado en Taxco. El cineasta fue uno de los organizadores de la primer exposición individual del muralista en el Casino Español en 1932.

<sup>88</sup> Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, Argentina, Siglo XXI, 1974, p. 15. Cineastas como Griffith o Melies son considerados los padres del montaje cinematográfico.

<sup>89</sup> Mari Carmen Ramírez, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>90</sup> Edgar Morín, *El cine o el hombre imaginario*, España, Paidós, 2001, p. 164. El autor también menciona: “Eisenstein define el cine como el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, si no momento de conocimiento”.



Maricarmen Ramirez señala que Siqueiros trataba de seguir el dinamismo emocional propuesto por el cineasta inicialmente en el montaje de atracciones, el cual definió como:

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que puede ser comprobado y matemáticamente comprobado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. El método de conocimiento mediante el juego vivo de las pasiones se aplica especialmente al teatro (en el sentido de percepción).<sup>91</sup>

El estilo que proponía el muralista fue el realismo dinámico: “implica el uso simultáneo de elementos objetivos y subjetivos (en ciertos momentos surrealistas), expresando medio un estilo moderno”.<sup>92</sup> Los fotomontajes y el trabajo fototécnico que realizó Renau estaban compuestos por imágenes documentales de recortes de revistas y negativos fotográficos de él.<sup>93</sup> Los recortes o las fotografías eran proyectadas en el muro para después trazar encima de ellas sobre la pared, proyectando la imagen según el punto de vista del espectador para visualizar las distorsiones naturales de la vista.

Otro aspecto de la teoría del montaje de Eisenstein está relacionado con el excentricismo que es “la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida”.<sup>94</sup> El método estaba pensado para causar efectos emocionales con imágenes violentas y agresivas con el fin de provocar una conciencia

---

<sup>91</sup> Eisenstein en la revista *Left*, Núm 3, 1923, *apud* Sergio M. Eisenstein, “Montajes y atracciones” en *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 169.

<sup>92</sup> D. A. Siqueiros, *Monumento al capitalismo*, 1939, folder 11.1.78, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

<sup>93</sup> Fernando Bellón en la biografía que hace de Josep Renau menciona que “en México inició su tercer archivo fotográfico el más completo y el que le permitiría realizar la serie *American way of life*”. *Cf.* Fernando Bellón, *Josep Renau, la abrumadora responsabilidad del arte*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008, p. 287.

<sup>94</sup> Vicente Sánchez –Biosca, *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 105.

política entre los sindicalizados. En el mural se utilizaron recursos narrativos propios de la cinematografía, por la yuxtaposición de distintos planos, la representación del movimiento por las líneas-fuerza (efecto de simultaneidad). El espectador al realizar el recorrido por el espacio provoca que las imágenes aparezcan en secuencia (en el tiempo).

*Retrato de la burguesía* se revela y se opone a la retórica muralista hasta entonces conocida, es un montaje pintado, contrario a lo que menciona Renato González Mello: “La pintura mural, desarrollada en México en el siglo XX, sería difícil de conciliar con la teoría del montaje [...] El montaje recicla fragmentos fuera de contexto para constituir un lenguaje. La pintura mural actualiza un lenguaje cifrado de antemano, y no busca destruir su coherencia previa. El montaje instituye un lenguaje discontinuo, la pintura mural se apoya en un sistema simbólico que se pretende continuo”.<sup>95</sup>

El mural dialoga con el fotomontaje político como vía y estrategia de crítica visual que practicaron muchos fotógrafos de la década de los treinta en México. En esta línea estaban los montajes de Tina Modotti en el periódico *El Machete*, de Luis Audirac y Heinrich Gutmann en la revista *Futuro*<sup>96</sup> y los de Lola Álvarez Bravo, entre otros. Esta última junto con María Izquierdo, en 1935, organizó una muestra de carteles revolucionarios realizados por las maestras de Artes Plásticas del departamento de Bellas Artes. El historiador Olivier Debrouse relaciona el fotomontaje de Lola, *El sueño de los pobres*, con el *Retrato de la Burguesía*. En el montaje vemos a un niño pobre muerto y encima una máquina de dinero apunto de

---

<sup>95</sup> Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen” en *Los pinceles de la historia. La Arqueología del Régimen 1910-1955*, México, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 20.

<sup>96</sup> Cf. José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica” en *Ibidem*, p. 44.

desaparecerlo. La fotografía incursionó de forma breve en el montaje ideológico del cardenismo a favor del arte para el pueblo y la educación socialista.<sup>97</sup>

Tanto Renau como Siqueiros buscaron la manera de desplazar los medios de comunicación masiva hacia una función política-social: “la eficacia de los nuevos medios y métodos, como el fotomontaje o como la producción mecánica y su demanda y más cercanía al pueblo y las circunstancias del momento”.<sup>98</sup> Los medios de comunicación de masas: los periódicos, las revistas ilustradas, la radio, la fotografía y el cine, crearon un paisaje mediático bélico y fueron utilizados como medios para agitar a las masas.



Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935.

---

<sup>97</sup> Olivier Debrouse, *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 337.

<sup>98</sup> M. Cabañas, *Op.cit.*, p.114



#### 4. Retrato de la burguesía: Mural de guerra

Josep Renau cuenta que uno de los temas fundamentales a desarrollar en el mural era reflexionar sobre el choque del hombre con la máquina y presentar el estado de terror y violencia con medios bélicos terriblemente poderosos y eficaces.<sup>99</sup> Renau, al referirse a la guerra civil, describe: “la carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos para el aniquilamiento masivos de las poblaciones civiles: acero contra carne humana”.<sup>100</sup> El *leitmotiv* “Acero contra carne humana”, les parecía tanto a Siqueiros como a Renau un acercamiento “terriblemente siniestro y extraordinariamente plástico”.<sup>101</sup> En este sentido Gilbert Simondon en *El modo de existencia de los objetos técnicos* toma conciencia del principio de éstos: “El deseo de potencia consagra a la máquina como medio de supremacía, y hace de ella el filtro moderno”.<sup>102</sup>

Así los dos artistas buscaron este efecto al representar de manera cruda y fuerte el tema de la guerra: el terror y la violencia. José Luis Barrios menciona que el terror en el arte está vinculado a la relación del hombre con la técnica: “se trata pues, de vincular lo estético con la tecnológico para de ahí explicar el sentido del horror y el terror en la cultura del siglo XX, un sentido que tiene que ver con la violencia de la guerra, el terrorismo y con la estética del terror”.<sup>103</sup> En este sentido la técnica del

---

<sup>99</sup> J. Renau, “Mi experiencia con Siqueiros” en *Op. cit.*, p. 5.

<sup>100</sup> J. Renau, *Ibidem*, p. 6.

<sup>101</sup> J. Renau, *Ibidem*, 1976, p. 8.

<sup>102</sup> Guilbet Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2007, p. 32.

<sup>103</sup> José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 19.

*montaje de atracciones* es un estímulo que provoca la reacción emotiva del espectador sobre el terror y violencia de la guerra.

La yuxtaposición de imágenes en un movimiento continuo del transeúnte lo sumerge en las imágenes de tecnología y guerra. El mural está dividido en tres espacios: el submundo en la parte inferior, el mundo o la tierra en la parte media y el cielo en la parte superior. El recorrido visual del espectador comienza en el inicio de las escaleras.

En el submundo vemos una caja máquina y de ésta emerge el orador pájaro, es un híbrido mitad máquina, mitad pájaro. También hay una serie de obreros fundiendo metales. Le sigue la imagen de un hombre sin un brazo atrapado por los tentáculos de una máquina-pulpo, imagen híbrida que muestra el aniquilamiento de la vida humana por la máquina. En el centro de la máquina vemos fuego y entre el fuego aparecen los rostros de algunos muertos que fueron devorados. En el submundo de la pared derecha se ve un centro de control y ahí un hombre monitoreándolo; le sigue, desde una perspectiva en picada, una zona de la fábrica, más abajo donde una lámpara ilumina dos personas platicando.

En el mundo o la tierra, la parte media del mural, iniciando el recorrido desde la pared izquierda vemos el cuerpo del orador pájaro. Está en un púlpito hablando frente a un micrófono. La mano izquierda toma una flor diminuta y con el efecto de simultaneidad vemos la misma mano en movimiento pero tomando una antorcha. En el horizonte ríos de civiles (las masas) salen de un túnel. En el brazo del orador se funde la imagen de ejércitos nazis marchando hacia el templo incendiándose y abrazado por una humareda de color rojo. En el tímpano se lee “*Liberté, égalité, fraternité*”. El templo está escoltado por algunos militares.

En la pared central el piso está cuarteado y vemos a tres personajes, de traje, corbata, guantes blancos, zapatos con polainas, los tres portando máscaras antigases, representan a Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. Por detrás de ellos emerge una bayoneta traspasada por un gorro frigio. A los pies de los burgueses cae dinero acuñado en Estados Unidos que sale de una gran máquina. Sigue la imagen de un hombre de raza negra ahorcado, colgado de un águila imperial metálica, que sobrevuela la escena y encima de ésta una madre y una niña llorando ven marchar a las tropas. En la parte central vemos la gran máquina que atraviesa la tierra hasta llegar al submundo con sus tentáculos, en ella se producen muchas monedas que salen de sus hornos. La máquina produce el dinero alimentándose de vidas humanas. Alemania, Italia y Japón representan al fascismo, ubicados del otro lado; uno de ellos porta dos insignias manchadas de sangre y los otros dos tienen trajes militares. Los tres personajes también usan máscaras antigases. Deviene la imagen de un templo clásico de columnas jónicas en ruinas, encima aparece un tanque militar y más arriba, en un plano en contrapicado, un barco portaaviones monumental que se quema. Más lejos, un edificio destruido por las llamas que sobrevuela un helicóptero. Al lado está un gran tanque al cual se yuxtapone, en primer plano, la imagen de un hombre armado con un gran bandera roja detrás; y debajo de él, un grupo de cadáveres soldados.

En todas estas escenas se yuxtaponen diversos puntos de vista, diversos encuadres o planos: picada o contrapicado, primeros, generales, medios; “cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de atención, orienta un campo de significación”.<sup>104</sup> En este sentido la cámara cinematográfica fue una aportación, gracias a su movilidad, de proporcionar diversos puntos de vista, “es la variación de la

---

<sup>104</sup> Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 157.

distancia desde el punto de mira al objeto mirado,”<sup>105</sup> muchas veces con perspectivas que el ojo humano no puede tener. Así en el mural vemos planos en contrapicado como la perspectiva del gran barco hundiéndose, que hace que la figura adquiera monumentalidad. También vemos primeros planos, la cara del hombre con el rifle y una bandera roja ondeando detrás de él el cual le asigna un papel protagónico y dramático en la narrativa del mural.

Finalmente, en el cielo, comenzando del extremo izquierdo vemos pintada la continuación de la ventana que se encuentra en la arquitectura del edificio. Gracias a la ventana las nubes de humo reciben luminosidad, el humo sube hasta llegar a tres chimeneas que se juntan con antenas de electricidad, en la parte central del cielo se ve una estación de trenes y encima una gran torre eléctrica en punto de fuga tocando el sol y ondeando en su punta la bandera del sindicato de Electricistas. La estación ferroviaria está envuelta por las nubes que salen del portaaviones. El centro del cielo es iluminado por el sol. Todo el cielo está atravesado por cables.

A Siqueiros le preocupaba la mecanización de la guerra y sus efectos. En la ponencia que presentó en el Primer Congreso de Frente Único contra el Fascismo y la guerra imperialista, en 1935, hizo referencia a las consecuencias sociales y económicas de la Primera Guerra Mundial: “La guerra no solamente dejó millones de hombres enfermos, millones de locos, millones de viudas, millones de hombres sin hogar alguno, sino que, fundamentalmente, amplió en proporciones aterradoras las crisis del capitalismo”.<sup>106</sup>

Los temas bélicos siempre formaron parte de la obra de Siqueiros. De hecho la plástica tiene para él un paralelismo con la guerra: “la guerra como la plástica

---

<sup>105</sup> Jacques Aumont, *El ojo interminable, cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 49.

<sup>106</sup> “Primer Congreso Nacional de Frente Único Contra el Fascismo y la Guerra Imperialista”, David Alfaro Siqueiros paper, serie I, México, 1930-1991, folder 4, caja 2, The Getty Research Institute, L.A.



moderna (...) es mecánica y es física y es química y es geometría y es geografía y es equilibrio y es síntesis”.<sup>107</sup> Por ejemplo la revista *Frente a Frente*, órgano de la LEAR, utilizó como referente *El nacimiento del fascismo* (1936) acompañando el artículo “Lenin y el arte” de Romain Rolland.<sup>108</sup> *Retrato de la burguesía* se puede relacionar temáticamente con otros cuadros como *Víctima proletaria* (1933) que es la imagen de una mujer desnuda de raza oriental atada de pies y manos con un balazo en la cabeza, imagen que se refiere a la invasión de los japoneses a Manchuria en 1931;<sup>109</sup> *Alegoría de María Ibarra Miranda de Terra* (1933) en la que se representa una mujer de cuerpo completo con una esvástica en el cuello a la cual del lado derecho se le yuxtapone un hombre de color, colgado y, del lado izquierdo, aparecen batallones en lucha y una bayoneta atravesado por un gorro rojo. En el retrato vemos varios elementos antifascistas que representan la violencia de este tiempo entre el fascismo y el comunismo.

El cuadro fue pintado unos meses después del ascenso de Hitler; *Cosmos y desastre* (1936) es un paisaje de un campo de batalla destruido, la tierra está llena de hoyos y bajo una cobija de humo: “recuerdan las fotografías de las trincheras de la Primera Guerra Mundial <...> encaja entre las representaciones apocalípticas de la Guerra Mundial de mediados de los años treinta;”<sup>110</sup> *Nacimiento del fascismo* (1936) es un cuadro que tiene dos versiones, la que vemos actualmente<sup>111</sup> está modificada. En la versión original está explicitada la iconografía antifascista.<sup>112</sup> En el centro del

---

<sup>107</sup> Julio Scherer, *Siqueiros la piel y las entrañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 26.

<sup>108</sup> “Lenin y el arte” de Romain Rolland (traducción de Consuelo Uranga). Revista *Frente a frente*, segunda época, no. 4 Julio 1936, p. 16. Revisada en la edición facsimilar (Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994).

<sup>109</sup> Catálogo *Retrato de una década*, *Op. Cit.*, p. 156. Las imágenes de los cuadros mencionados más adelante se encuentran en este catálogo.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 179. La ficha del catálogo sugiere la comparación de este cuadro con la película *Sin novedad en el frente* de Lewis Mileston de 1930. La película está basada en una novela antibélica de Erich María Remarque.

<sup>111</sup> El cuadro se encuentra en la Sala de Arte Público Siqueiros.

<sup>112</sup> Del cuadro original sólo quedan fotos. Cf. Mari Carmen Ramírez, *Op. Cit.*, p. 86.

cuadro se encuentra una mujer en una pequeña balsa, en medio del mar agitado, donde está pariendo a Mussolini, Hitler y William R. Hearst mientras la estatua de la libertad se está hundiendo entre el mar agitado; *No más* (1936), una visión panorámica de las masas, al frente un orador fascista con una esvástica en la mano<sup>113</sup>; *Ecos de un grito* (1937) muestra una escena que parece un sueño, en primer plano una gran cabeza de un niño llorando y de su boca sale él mismo llorando con una túnica roja, éste se encuentra encima de ruinas en medio de un paisaje caótico.

Todos estos cuadros podrían formar parte del montaje de *Retrato de la burguesía* puesto que las imágenes refieren al imaginario expresado en los medios de comunicación masivos de la época. Podríamos pensar en la composición como un artificio tecnológico que trata de generar en el espectador sensaciones de terror ante la potencia maquina-bélica, y para lograr esto fue necesario un plan técnico basado en las imágenes de guerra de las revistas ilustradas y el cine.

La narrativa del mural se acerca a los problemas axiológicos que han planteado algunos filósofos de la tecnociencia.<sup>114</sup> Anuncia el lado negativo de la tecnología y la relación con el hombre. La tecnología bélica está representada como un medio de aniquilamiento humano. Las imágenes trazan las implicaciones tecnológicas devastadoras de la relación hombre-tecnología y el poder de esta última en la vida, advirtiendo “la deshumanización y alienación de los agentes humanos en el mundo tecnológico”.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Oliviere Debroise compara este cuadro con la visión panorámica que presenta de las masas Leni Riefenstahl en el filme nazi *El triunfo de la libertad*. “exaltación épica de la sexta convención obrera del Partido Nacional Socialista de Nuremberg en 1934” en el catálogo *Retrato de una década*, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>114</sup> Como mencione en el primer capítulo los filósofos de la tecnociencia reflexionaron sobre la tecnología.

<sup>115</sup> J. E. Linares, *Op cit.*, p. 25.



David Alfaro Siqueiros, *No más*, Nueva York, 1936, desaparecida.



David Alfaro Siqueiros y Equipo Internacional, *Retrato de la burguesía* fragmento, Sindicato de Electricistas, México, 1939-1940, 100 m<sup>2</sup>.

## 5. Iconografía de guerra y tecnología

En junio de 1974 el historiador del arte norteamericano Laurence Hurlburt inicia una conversación con Renau sobre cuál y cómo fue su participación en *Retrato de la burguesía*.<sup>116</sup> La correspondencia entre el artista y el historiador describen muy bien cómo fue la colaboración de Renau y los otros miembros del equipo. En este tiempo Renau vivía en Berlín y apenas estaba escribiendo el artículo en donde cuenta cómo fue su experiencia con el “coronelazo”. Este artículo fue publicado en 1976 en la revista de Bellas Artes: “Mi experiencia con Siqueiros”.

En la primera carta Hurlburt pregunta cómo fue formada la composición, por qué fueron cambiados los elementos del mural y cuál fue el papel de Renau sobre el uso del fotomontaje.<sup>117</sup> En esta misma carta el historiador menciona una entrevista con Pujol, quien le comentó sobre la construcción de una maqueta, la cual fue destruida, así como muchos de los documentos del proceso, por causa del atentado de Siqueiros a Trotsky: “Es posible que tiene Ud. Documentos, fotos, etc. De este proyecto?, [sic] como probablemente Ud. Sabe, muchos documentos de Siqueiros fueron destruidos cuando salió para Chile in 1940 (así, hay poco en su archivo)”.<sup>118</sup>

En otra carta fechada el 17 de agosto del mismo año Hurlburt le pregunta a Renau específicamente sobre las fuentes fotográficas que utilizó en el mural: “I ask

---

<sup>116</sup> Laurence Hurlburt después publica un artículo con la información que intercambio con Renau más la investigación que hizo en México con los Arenal, Pujol, Raquel Tibol y en el archivo de Siqueiros sobre el mural en la revista *Art Forum* en 1977 y después lo republico en su libro sobre el muralismo en estados unidos en 1989. Cf. Laurence Hurlburt, “David Alfaro Siquiros’s Portrait of the Bourgeoisie” en *Art Forum* 15, no.6, febrero, 1977; Laurence Hurlburt, *The mexican muralists in United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

<sup>117</sup> Correspondencia Laurence Hurlburt y Josep Renau, 7 de junio 1974, Wisconsin E.U. Cod. 2.3, sig: 1/5.8, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

this because I know Siqueiros used the famous Photo of child sitting amidst the ruins of the bombed Shanghai railroad station as the source for his excellent easel painting of 1936, *Ecos del llanto*".<sup>119</sup>

Josep Renau le responde, el 30 de agosto, argumentando que *Retrato de la burguesía* es la obra más importante que da cuenta de la guerra y que cuestiona la técnica pictórica. A pesar de que él estuvo cerca del proceso del *Guernica*, obra que encargó en 1936 a Picasso: "Si bien la aventura picassiana fue cronológicamente la primera, categóricamente fue la segunda, porque la más importante de nuestro siglo es virtualmente (pues de momento permanece aún casi desconocida, como la cara oculta de la luna) la del "Retrato de la Burguesía", donde participo como "discípulo y coautor".<sup>120</sup>

Como mencioné anteriormente, cuando Renau terminó el mural no tenía un buen recuerdo de este trabajo, fue en 1967 cuando el valenciano fue comprendiendo la importancia del mural porque él estaba realizando grandes murales al exterior en la ciudad de Berlín: "la visita de Siqueiros a Berlín"<sup>121</sup>, me convencieron de que el propio Siqueiros no se había dado cuenta todavía del alcance universal de "Retrato de la burguesía" que es, no solo el paso más revolucionario de la pintura mural desde el Renacimiento, sino mucho más aún: el primer atisbo histórico de un espacio pictórico no-euclidiano, específicamente einsteiniano, es decir, un salto cualitativamente nuevo del arte pictórico".<sup>122</sup> Renau a partir de la reflexión sobre la importancia técnica del

---

<sup>119</sup> Carta de Laurence Hurlburt a Josep Renau, 17 de agosto de 1974, Wisconsin, EU. Cod. 2.3. sig. 1/5.12, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros. Archivo Josep Renau, IVAM.

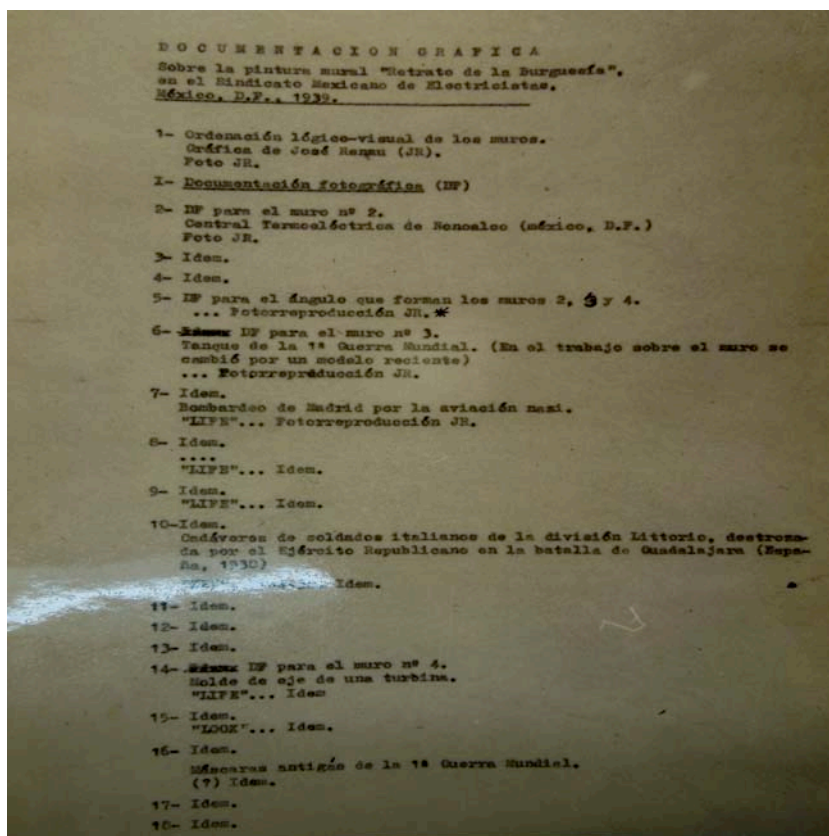
<sup>120</sup> Carta de Josep Renau a Laurence Hurlburt, 30 de agosto de 1974, Berlín. Cod. 2.3, sig. 1/5.6, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM.

<sup>121</sup> En febrero de 1970 David Alfaro Siqueiros junto con Angélica Arenal visitan a Josep Renau en su estudio de Berlín. En las conversaciones también participa Walter Schwarze. México 1939-Berlín 1970: Siqueiros in Atelier von Josep Renau, cod. 2.4.3.2, sig. 10/1.32. Archivo Josep Renau, IVAM.

<sup>122</sup> Carta de Josep Renau a Laurence Hurlburt, septiembre de 1974, Berlín. Cod. 2.3 sig. 1/5.6, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM. Los subrayados son del autor.

mural realizó una serie de 20 gráficas sobre el proceso metodológico de construcción basado en la perspectiva poliangular de Siqueiros, delineó geoméricamente el espacio pensando en la perspectiva visual del espectador. El acomodo iconográfico lo pensaron con base en el montaje ideográfico el cual consistía en la yuxtaposición de imágenes concretas pensando en el movimiento y recorrido del espectador con el objetivo de transmitir una postura política frente al momento internacional.

Renau le manda el material a Hurlburt en septiembre de 1974, la carta se titula “Documentación gráfica sobre la pintura mural *Retrato de la burguesía*, en el Sindicato de Electricistas, México, D.F, 1939”.



Carta informe de Josep Renau a Laurence Hurlburt sobre *Retrato de la burguesía*. (cod. 2.3 sig. 1/5.6, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM)

En forma de lista Renau va señalando la referencia fotográfica y la fuente, por ejemplo los soldados muertos de la pared derecha del mural, son de la división Iddtorio destrozada por el Ejercito Republicano en la batalla de Guadalajara en España en 1938.<sup>123</sup> Ahí menciona las fotografías del bombardeo Nazi a Madrid como modelo del edificio incendiado. Para el dibujo de la máquina central utilizó como modelo la fotografía de una turbina de avión. La máquina central está basada en la fotografá de una turbina de avión de la revista *Look*. Estos recortes pertenecen a revistas ilustradas como *Life* y *Look*. La temática del mural fue concretada gracias a las fuentes iconográficas de Josep Renau, el cual menciona: “Por fortuna, lo único que pude salvar del desastre de España fue mi archivo de negativos de 35 mm, muy rico y bien organizado”.<sup>124</sup>

Las revistas ilustradas fueron un fenómeno en la cultura visual desde la década de los veinte y treinta. Llegaron a México la revista *Life* y *Look*; en está misma línea estaba la revista *Futuro* y *Lux*.<sup>125</sup> Renau tuvo una obsesión por hacer archivos iconográficos basados en los recortes de revistas, organizó sus recortes y fotografías por apartados temáticos: ojos, máquinas, robots, movimiento, guerra.<sup>126</sup>

Tanto Renau como Siqueiros consumieron las imágenes fotográficas en los carteles, murales, portadas y postales. Principalmente Renau hizo “del banco de imágenes una preciada herramienta de trabajo y cultivaron con fortuna el arte del reciclaje”.<sup>127</sup> El mural parece un pastiche ilustrado que a su vez revela una narrativa gráfica.

---

<sup>123</sup> *Ibidem.*

<sup>124</sup> *Ibidem.*

<sup>125</sup> *Futuro* revista mensual publicada por la Universidad Obrera de México, bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano. Y la revista *Lux*, órgano oficial del Sindicato de Electricistas de México.

<sup>126</sup> Cf. Armando Bartra, “traficante de imágenes” en *Op. cit.*, pp. 29-32

<sup>127</sup> Alfonso Morales, *Op. cit.*, p. 23.





Hoja de contacto fotografías de la guerra civil (cod: 1.1.4, sig: 76/1, fotografías diversas, Archivo Josep Renau, IVAM)



Soldados italianos muertos. (cod. 1.1.4, sig.18/16.12, fotografías diversas, Archivo Josep Reanu, IVAM)



“Soldados muertos”, Fragmento del mural *Retrato de la burguesía*.



Fotos figuras de guerra civil (cod: 1.1.4 sig: 76/1.1, fotografías diversa, Archivo Renau, IVAM)



“Soldados muertos”, fragmento del mural *Retrato de la burguesía*.



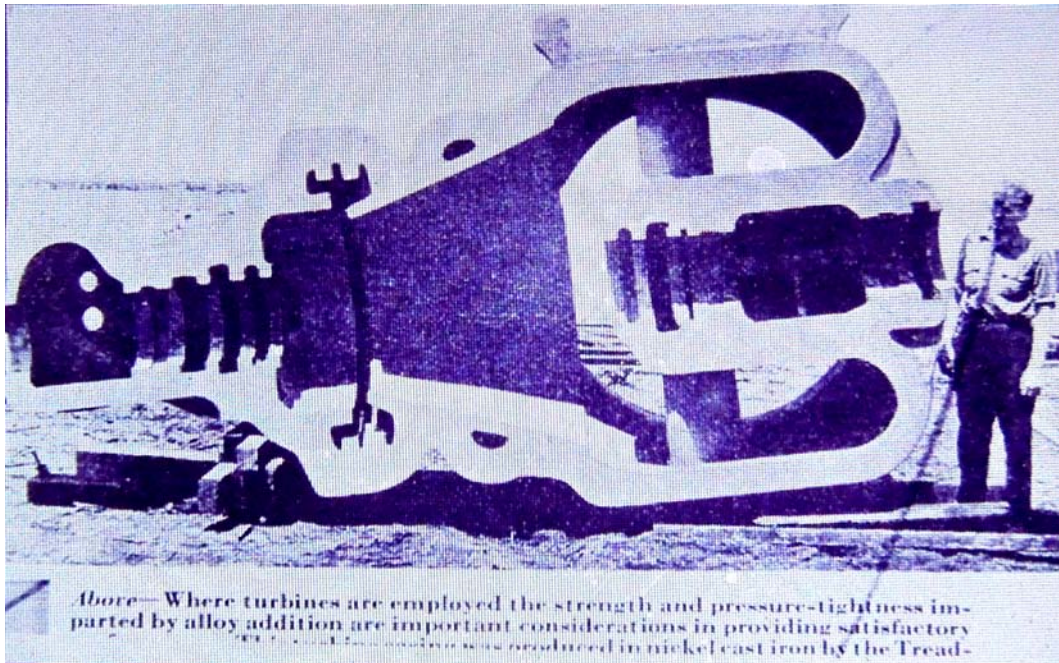
Ataque aeronazi sobre Madrid (cod.1.1.4, sig.18/16.12, Fotografías diversas, Archivo Josep Renau, IVAM)



“Edificio en llamas”, Fragmento de *Retrato de la burguesía*



Negativo de “la máquina central”, fragmento *Retrato de la burguesía*  
(cod. 1.1.6, sig: 78/12, Negativos, Archivo Josep Renau)



Turbina modelo para “la máquina central” del mural *Retrato de la burguesía* (cod. 1.1.5, sig: 73/8, Diapositivas, Archivo Josep Renau, IVAM)

El segundo punto que relata Renau en la carta es sobre el método y proceso de trabajo especificando qué partes pintaron los otros colaboradores. Luis Arenal, Antonio Pujol pintaron la parte inferior izquierda del muro no.1. La figura principal del mismo muro y el perico demagogo, fue pintado por Arenal y finalizado por Siqueiros. En el muro no. 3 las figuras centrales fueron esbozadas por Siqueiros. Renau en el artículo “Mi experiencia con Siqueiros” menciona qué partes pintó Rodríguez Luna: “Había comenzado a pintar un águila imperial que coronaba la máquina central, mientras que Prieto y Arenal trabajaban en la figura de Musolini en la marcha militar de fondo”.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Josep Reanu, *Op. cit.*, 1976, p.15.



*Retrato de la burguesía* fragmento muro no.1



“Águila imperial”, fragmento *Retrato de la burguesía*  
(Fotografías diversas cod. 1.1.4, sig. 18/16.12)

Siqueiros le asignó a Renau pintar todos los elementos mecánicos por su experiencia en el fotomontaje y el cartel.<sup>129</sup> Para algunas zonas del mural, Renau, realizó algunos fotomontajes previos. El tipo de fotomontaje que utilizó en el mural, de carácter político a la manera de John Heartfield, dialoga con los montajes que ilustraban algunas revistas donde el valenciano colaboró como fueron la revista española *Nueva Cultura* o las mexicanas *Futuro* y *Lux*.

---

<sup>129</sup> Josep Renau, *Op. cit.*, 1976, p. 14.





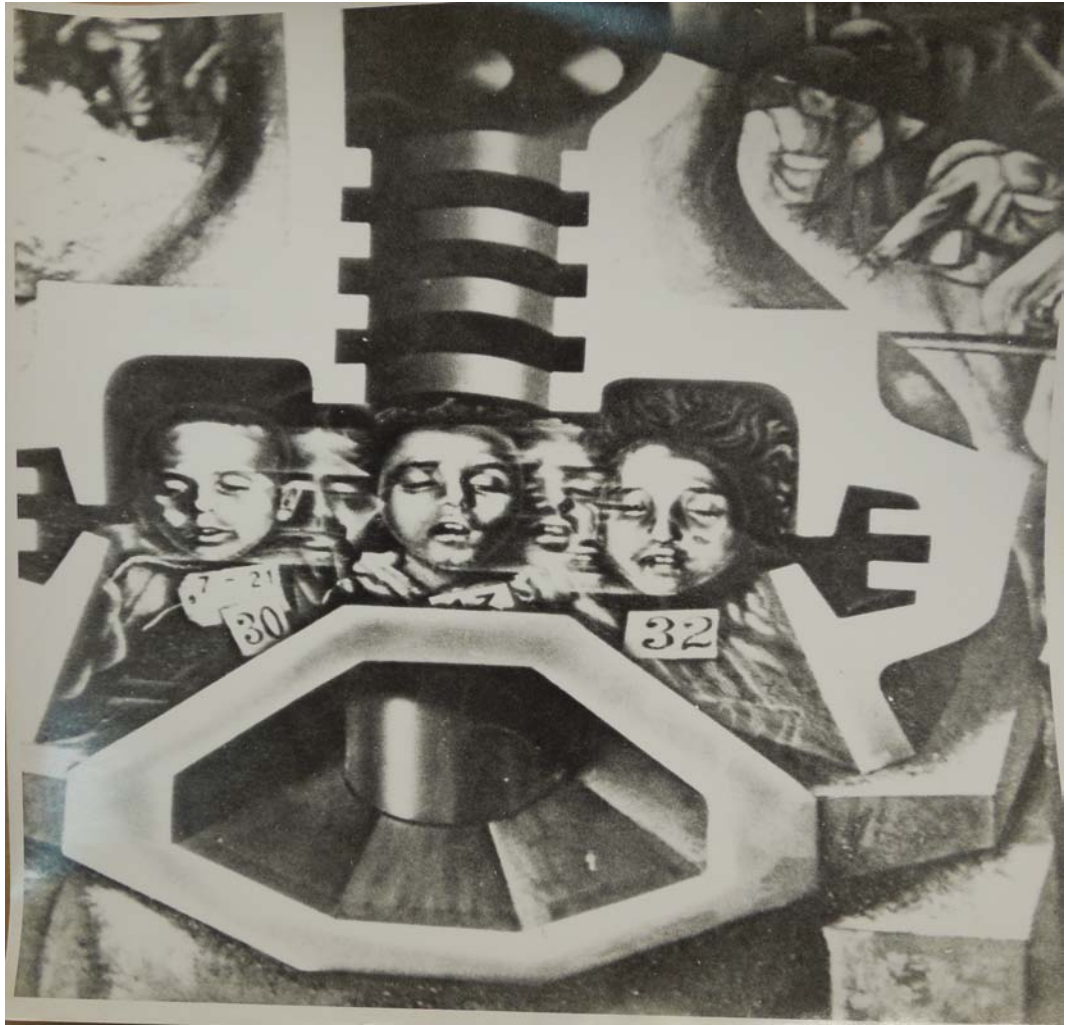
Josep Renau portada revista Futuro de junio de 1940



“Soldados muertos”, Fragmento *Retrato de la burguesía*



Josep Renau, Sección testigos negros de nuestros tiempos de la revista *Nueva Cultura*, año III, no. 1, marzo de 1937

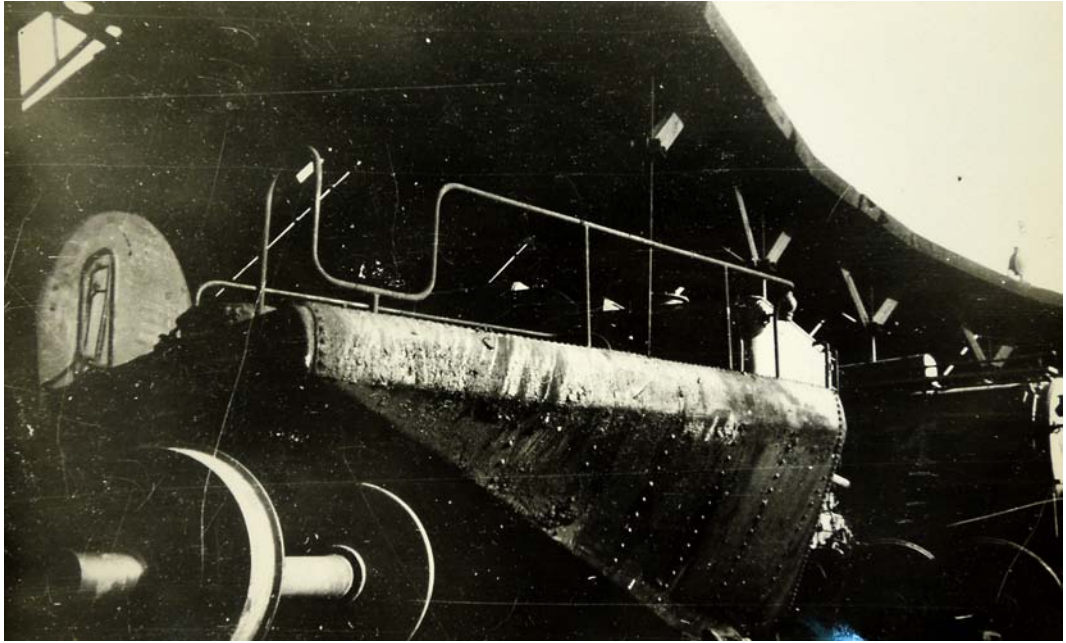


Fragmento central de la primera versión del mural *Retrato de la burguesía*

También se le encargó a Renau el subsuelo, el tema relacionado con la industria eléctrica de Nonoalco y Necaxa. Renau conservó algunas fotos de Nonoalco pero las de Necaxa desaparecieron: “En un registro efectuado por la policía en nuestro taller del SME a raíz del atentado contra Trotzki [sic], desaparecieron los originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos y los negativos que yo hice de la Central Hidroeléctrica de Necaxa y de la figura de Antonio Pujol, como modelo para la gran figura del obrero revolucionario del muro no.3”.<sup>130</sup> De las pocas

<sup>130</sup> Josep Renau carta a Larry, septiembre 1974, p. 3.

fotos que conservó de Nonoalco le envía a Hurlburt una donde aparece el Ingeniero Casanova (izquierda) y menciona no recordar quiénes eran los otros dos personajes.



Central hidroeléctrica de Nonoalco  
( cod. 1.1.4, sig. 18/16.12, fotografías diversa, Archivo Josep Renau, IVAM)



Central Hidroeléctrica de Nonoalco  
( cod. 1.1.4, sig. 18/16.12, fotografías diversas, Archivo Josep Renau, IVAM)

Renau y Siqueiros compartían muchas ideas sobre la técnica y la función del arte, Alber Forment señala que los dos artistas empleaban imágenes simbólicas, el tema comunista, el uso del aerógrafo y las técnicas de proyección fotográfica, en el caso de *Retrato de la burguesía* indica:

Aunque dicha obra siempre ha sido considerada como debida a la mano de Siqueiros, es bastante evidente que la aportación de Renau alcanza quizá un tercio del mural. Del primero es la concepción unitaria de la composición pictórica y la idea de integrar el movimiento del espectador en el mural mediante una secuencia dinámica, la mayor parte de las soluciones ópticas y visuales, el uso de pinturas plásticas sobre cemento, es decir la materia y el soporte pictórico, y una buena parte de la plasmación práctica de la iconografía a la cual se deben los efectos pictóricos subyacentes. A Renau pertenece casi toda la documentación fotográfica y por tanto las imágenes básicas antes de su proyección eléctrica, la técnica de yuxtaposición de los fotomontajes, la iconografía constructivista del techo y el inevitable acabado final.<sup>131</sup>

En la visita que hace Siqueiros al estudio de Renau en Berlín en febrero de 1970,<sup>132</sup> inician una conversación justo discutiendo la autoría del mural. Siqueiros mencionó que era tanto suyo como de Renau, el valenciano le responde que eso es mucho decir y que su carrera como artista tiene dos épocas “antes de Siqueiros y después”. Para ambos *Retrato de la burguesía* fue una obra profética de la Segunda Guerra Mundial en donde se muestra las consecuencias y los efectos devastadores de la guerra. El mural fue el espacio en donde ambos pusieron en marcha todas las técnicas pictóricas vanguardistas ligadas a la tecnologías audiovisuales: grafica, fotografía y cine.

---

<sup>131</sup> Albert Forment, *Josep Renau, catálogo razonado*, Institut Valencià d'Art Modern, 2003, 82-83.

<sup>132</sup> Cf. pié de página 72.

## Conclusiones

En este ensayo examiné cómo *Retrato de la burguesía* fue producido bajo la elaboración y ejecución de un plan. Siqueiros concibió este plan pensando en la recepción del espectador móvil para lograr nuevos efectos visuales, equiparó la experimentación científica con la experimentación estética, recurriendo a cálculos matemáticos, al uso de maquinas y de materiales sintéticos. Las tecnologías audiovisuales fueron fundamentales para que el muralista concretara su llamada Revolución Técnica con base científica.

Parte de la Revolución Técnica fue la utilización de la fotografía de revistas ilustradas, las cuales fueron llevadas al muro mediante el montaje, convirtiendo el mural en un paradigma del muralismo por el uso del procedimiento de recortar y pegar transplantado a la pintura, pero además también se implementó un montaje cinematográfico por el movimiento del espectador y por el espacio que ocupa en el edificio de tránsito.

El mural representa imágenes de guerra. Denuncia los efectos devastadores de ella y la intervención de la tecnología. Muestra la paradoja del progreso técnico. La imágenes de guerra como parte de la cultura visual. La temática antifascista y anticapitalista con los iconos clásicos utilizados por el arte comunista de la época: escuadrones marchando, máquinas, ahorcados y niños víctimas de la guerra. El mural forma parte de una serie de obras que dejaron huella sobre el acontecer histórico en tiempos de guerra, mantiene relación con cuadros como el *Guernica* de Picasso, *Dive Bomber and Tank* de Orozco o *The Inquisition* de Philip Guston.

Renau y Siqueiros hasta el final de sus carreras continuaron pensando en un arte en relación con la tecnología y los medios de comunicación masivos. Renau hizo la serie de fotomontajes *American Way of Life* en donde hace una critica a los medios

de comunicación y a la cultura norteamericana. En *AWL* continuó bajo la línea de *agit-prop* que venía practicando con los carteles y portadas de propaganda ideológica. La experiencia en *Retrato de la Burguesía* marcó su quehacer artístico en relación con la experimentación tecnológica. En los murales de Berlín retomó los estudios de perspectiva a gran distancia que había aprendido en la colaboración con Siqueiros.

Siqueiros continuó trabajando con tecnologías, desarrolló la escultor-pintura, practicando el ensamblaje en la pintura y también realizó una serie de fotomontajes gráficos en la revistas *1945* y *1946*.

No abandonó las teorías sobre la plástica-fílmica-fotográfica, en 1945, Siqueiros publicó el artículo “La función de la fotografía” en la revista *Así*, en este texto concentró la teoría sobre la fotografía en relación con la pintura y como medio autónomo, que había desarrollado en la década de los treinta. Expresó su posición frente a la fotografía principalmente como un medio documental. Los pintores tenían que utilizar herramientas modernas, así como lo hicieron los pintores de vanguardia del renacimiento: Fijar mecánicamente, mediante la comprobación documental, la imagen del hombre y la imagen de las cosas que lo circundan con miras al encuentro de un mayor realismo-debo repetir-, fue el lema de quienes por primera vez presintieron la fotografía practicando la cada vez más perfeccionada cámara oscura.<sup>133</sup>

Finalmente en cinco puntos estableció cuál era la función de la fotografía: servir como documento objetivo del proceso de elaboración de la obra y en su reproducción, para la pedagogía, propaganda y publicidad. Por otra parte, la fotografía tenía que buscar su propio estilo y expresión estética, ligada a lo documental.

Hasta los últimos días de su creación artística, David Alfaro Siqueiros trabajó con distintos fotógrafos como Josep Renau, Leo Matiz, Héctor García, Guillermo

---

<sup>133</sup> David Alfaro Siqueiros, “La función de la fotografía” en R. Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, p. 71.



Zamora, Juan Guzmán y los hermanos Mayo. Utilizó sus fotografías como base para sus cuadros y también muchos de ellos, fotografiaron el proceso de sus trabajos de caballete y mural. Si bien nunca intentó ser fotógrafo, sí incorporó las tecnologías visuales en la técnica y metodología en su plástica. La fotografía significó la posibilidad de experimentar con la percepción del espectador y hacer del mural un espacio para la información actual sobre aspectos políticos y sociales.

La investigación en el Getty Research Institute fue fundamental porque pude analizar documentos de primera mano sobre las teorías de Siqueiros en relación con la “Revolución Técnica Pictórica” y sus implicaciones con la tecnología. En la Sala de Arte Público Siqueiros tuve la oportunidad de ver los documentos que fue redactando el muralista sobre las técnicas e ideas de *Retrato de la Burguesía*. En la visita al archivo de Josep Renau en el IVAM encontré una serie de elementos que dialogaban con el mural que reforzaron la tesis sobre el montaje y *collage*.

La inquietud por estudiar la relacionar entre *Retrato de la burguesía* con la filosofía de la tecnología surgió a partir del “Seminario interdisciplinario de arte y ciencia” coordinado por Dra. Deborah Dorotinsky y Dr. Jorge Linares impartido en el posgrado de historia del arte en 2012, ahí analizamos las ideas de los primeros filósofos de la tecnología relacionados con algunos fenómenos estéticos. También el seminario de Dra. Laura Gonzáles Flores “Fotografía y pintura. Estrategias de la producción imaginaria de la modernidad a la posmodernidad” impartido en el posgrado en 2011, me sirvió como espacio para reflexionar y conocer relaciones y diferencias que marcan el diálogo entre estos dos medios. Partiendo del análisis del mural pude establecer las relaciones entre Renau y Siqueiros sobre las técnicas, métodos y teorías, en vinculación con pintura, medios audiovisuales y experimentación científica.



## Bibliografía

- Aumont, Jacques, *El ojo interminable, cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Azuela Alicia, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: De Olvera Street a Río de la Plata” en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 35, enero-junio 2008, pp. 109-144.
- Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Bellón, Fernando, *Josep Renau, la abrumadora responsabilidad del arte*, Institutíó Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2008.
- Brihuega, Jaime, *Renau 1907-1982 compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*  
[Exposición]. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2009.  
*Renau 1907-1982 compromiso y cultura*. [Exposición]. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2009.  
*Después de la alambrada. El arte español en el exilio. 1939-1960*  
[Exposición], Madrid, 2009
- Cabañas Bravo, Miguel, *Josep Renau: arte y propaganda en guerra* [Exposición]. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, D. L, Madrid, 2007.  
*Rodríguez Luna, El pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Debroise, Olivier, *Retrato de una década 1930-1940, David Alfaro Siqueiros* [Exposición]. México, MUNAL-INBA, 1996.  
*Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.  
*Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/Curare, 1996.
- Eisenstein, Sergio M., *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Evans, David, *John Heartfield en la colección del IVAM* [Exposición]. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001.
- Forment, Albert, *Josep Renau, catálogo razonado*, Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- Goldmaind, Shifra, *Pintura contemporánea mexicana en tiempo de cambio*, México, IPN/Editorial domés s.a, 1989.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *Siqueiros en la mira*, México, MUNAL, 1996.

González Flores, Laura, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2008.

González Mello, Renato, *Los Pinceles de la historia la arqueología del régimen 1910- 1955* [exposición], México, MUNAL- CONACULTA- UNAM, 2003.

Herner, Irene, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004.

Hurlburt, Laurence, “ David Alfaro Siqueiros, Portrait of the Bourgeoisie” en *Art Forum* 15, no.6, febrero 1977, pp. 39-45.

Joly, Jennifer, “ Art of the collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and the collaboration at The Mexican Electricians’ Syndicate en *Oxford Journals*, Rutgers University, 21 de agosto 2010.

Naranjo, Juan, *et. alt., Josep Renau fotomontador*. Institut Valencià d'Art Modern/Instituto Cervantes, Valencia, 2006.

Linares, Jorge Enrique, *Ética y mundo tecnológico*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2008.

*Los pinceles de la historia. La Arqueología del Régimen 1910-1955* [Exposición], México, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Negrotti, Massimo, “*From the Artificial to the Art: A Short Introducción to a Theory and its Applications*” en *Leonardo*, Vol. 3, No. 2.

Morales, Alfonso, *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX* [exposición], CONACULTA/Comunidad de Madrid/Turner, Madrid, 2005.

Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, España, Paidós, 2001.

Mundford, Lewis, *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza, 1992.

Ortega y Gasset, José, *Meditación de la técnica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

Perujo, Juan María, *et. al., Miguel Prieto 1907-1956: La armonía y la furia* [Exposición], España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España, 2007.

Renau, Josep, “Mi experiencia con Siqueiros” en *Revista de México Bellas Artes*, 1976.

*Arte en peligro 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980.

Renau, Juan, *Técnica Aerográfica. Brocha de aire*, México, Editorial Centauro, 1946.

Sánchez Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 2008.

Schmelz, Itala, *et. al.*, *Siqueiros paisajista*, México, MACG-MOLAA-RM, 2010.

Scherer, Julio, *Siqueiros la piel y las entrañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Simondon, Guilbert, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2007.

Tibol Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

*Siqueiros. Vida y Obra*, México, Colección Metropolitana, 1974.

V.A, *Homenaje: Manuela Ballester*, Valencia, Instituto Valencia de la Dona/ Manuel García, 1995.

Zetina, Sandra, *La explosión como dispositivo simbólico en la obra de David Alfaro Siqueiros*, tesis de maestría inédita, UNAM, FFYL, 2012.

### **Revistas**

*Frente a Frente*, Edición facsimilar, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994.

*Futuro*, Universidad Obrera de México, publicada de 1933 hasta 1946.

*Lux*, Sindicato de Electricistas de México, publicada 1927 hasta la fecha.

*Nueva Cultura, Información, Crítica y Orientación Intelectual*, Publicada mensualmente en Valencia por José Renau, Revista que se publicó desde enero de 1935 a octubre de 1937, [www.faximil.com](http://www.faximil.com)

*Revista de Bellas Artes*, editada en México por el Instituto Nacional de Bellas Artes desde 1965 hasta la fecha.

### **Centros de Investigación**

Instituto de Investigaciones Estéticas. Biblioteca Justino Fernández, UNAM.

Biblioteca Central, UNAM.

Biblioteca Nacional de México, NNM.

Institut Valencià d'Art, IVAM.

Consejo de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC.

Biblioteca Nacional de España, BNE.

Getty Research Institute, GRI.

Sala de Arte Público Siqueiros, SAPS.

Ateneo Español de México, ATM.