



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

*Art in Action protagonizada por Diego Rivera:  
La construcción de la imagen del muralista como un Old Master (1940).*

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
Luis Abel Bastida Medina

TUTOR PRINCIPAL  
Dra. Dafne Diana Cruz Porchini  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORAS  
Dra. Ana Garduño Ortega  
CENIDIAP

Dra. Claudia Garay Molina  
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2023



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.

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo I. La Feria de San Francisco, 1939-1940.....</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo II: La feria y la exhibición.....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo III. El dispositivo como propaganda.....</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo IV. Diego Rivera “La Sensación”.....</b>	<b>50</b>
<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>63</b>
<b>Lista de ilustraciones.....</b>	<b>69</b>

## **Agradecimientos**

Escribo estas líneas a toda prisa, antes de entregar el manuscrito final a la imprenta y me es inevitable reproducir en ellas algunos de los lugares más comunes. No obstante, agradezco en primer lugar a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, por brindarme educación gratuita y de excelente calidad. Espero en algún momento tener la oportunidad de remunerar todo lo brindado. Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca recibida durante el periodo 2021-2-2023-1.

Agradezco a la Dra. Dafne Cruz Porchini por todo su valioso acompañamiento, apoyo, diligencia, generosidad y periciosa lectura para guiarme en este proceso. Su calidez y cordialidad me hicieron sentir siempre muy confiado y motivado a cuestionar procesos, desarrollar ideas y refinar argumentos, con todo y la virtualidad que teníamos encima y la imposibilidad de visitar archivos y acceder a fuentes valiosas para la investigación. Nunca dudó de mis capacidades y su compromiso conmigo como estudiante estuvo siempre más allá de las líneas aquí plasmadas, por ello creo que es una académica ejemplar. A mis queridas lectoras las Dras. Ana Garduño y Claudia Garay agradezco su atenta lectura y sus minuciosos comentarios.

A mis maestros, Renato González Mello y Deborah Dorinsky porque fueron ellos quienes principalmente me alentaron a cursar el Posgrado en Historia del Arte. Durante estos dos años y medio continué trabajando con Renato González quien brindó todo su apoyo cuando lo necesité. Con la muy querida Deborah Dorotinsky compartí varios viajes y experiencias como parte del proyecto *Artes populares en el siglo XX...*, en el que amplíé mi experiencia académica y generé nuevos nexos con colegas de otras latitudes. Mil gracias, Deb, por todo tu apoyo y cariño, sin tu ayuda todos estos años esto no habría sido posible.

A Cuauhtémoc Medina, por compartirme con generosidad su conocimiento y notas críticas hacia mis textos. Porque sus clases me pusieron al filo de mis propias capacidades y

siempre fueron desafiantes pero sin duda muy formativas. Agradezco también porque fue en sus clases que este proyecto comenzó a adquirir mayor forma, sobre todo después de que anotara en uno de mis trabajos finales la siguiente frase “Tu trabajo es muy interesante, y toca una variedad de problemas históricos nodales. Es una posible base de tu artículo de titulación. Felicidades”.

A mis queridos colegas del seminario de Arte Popular del IIE: Haydée, Ariadna, Natalia, Roselín, Andrea, Sol, José, Ana, Claudio, *et al*, por estos años de trabajo y por sus reflexiones tan valiosas. A mis colegas y profesores del proyecto Getty Connecting Art Histories. Mucho de su afecto y compañerismo está plasmado aquí.

Agradezco la amistad y camaradería de Luis Gerardo, colega entrañable con quien intercambié muchas opiniones y posturas en torno a la disciplina intereses e inquietudes comunes tanto en el ámbito profesional como el personal. En ese mismo tenor mis compañeros de estudios curatoriales brindaron apoyo valioso y fueron tenaces para colaborar conmigo, muchas gracias por su tolerancia hacia mi persona. Gracias: Nidia, Ricardo, Nahui, Lety, Pris, Poli y Cindy. De igual manera agradezco a Paula Duarte y Luis Ramírez por todo el apoyo con las gestiones para que la exposición de generación pudiera realizarse. Igualmente a los directores del IAGO y el Centro de las artes de San Agustín Etlá. No sobra expresar gratitud a Erick Velazquez, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, gracias por la atención y gentileza de siempre.

Durante esta fase de mi formación académica el deporte se convirtió en una parte fundamental de mi vida, algunas veces sirvió como soporte y otras como lo único que quería hacer. Me dio la oportunidad de establecer otros vínculos que sirvieron como red de apoyo durante la elaboración de este texto pues fueron parte fundamental y válvula de escape para terminar estas líneas. Mis agradecimientos para todos mis amigos de “The King’s Gym” Fernando Fernández, Dariela Coquis, Germán Santiago, *et al*.

Sin más, siempre al principio: gracias a mi familia. Ustedes fueron mi pilar en los momentos más críticos de este proceso. Muchas gracias a mis padres por su apoyo incondicional. Mamá: gracias por enseñarme que siempre se puede empezar otra vez, no importa si es de cero. Gracias por el empeño en todo lo que haces, de verdad debes sentirte orgullosa pues día a día predicas con el ejemplo. Gracias también por todos tus esfuerzos para restablecer nuestro vínculo. Papá: gracias por abrirte, comprenderme y mostrar interés en lo que hago, por escuchar con atención y por que jamás pasas por alto el menor de los detalles. Nunca te lo digo, pero en el fondo me alegra aprender para ayudar a resolver tus dudas. Gracias por entender mi manera de *ser* diferente, creo que es de lo mejor que me ha pasado.

He encontrado excelentes interlocutores a muchas de mis inquietudes en mis hermanos. Me encanta sorprenderme día a día con sus preguntas y con lo que tienen para compartir, algunas veces trato de coptarlos con mi tono solemne, ciertamente aburrido y académico, en otros momentos dejo que ellos me enseñen. Marian: estoy convencido de que serás una académica ejemplar y estoy muy orgulloso de ti, sigue trabajando con pasión y ahínco, tu tenacidad y dedicación la tienen pocos. Leo, gracias por compartir el interés en la historia y por enseñarme, a tus cortos 11 años, lo maravillosa que es la Córdoba musulmana. Los dos materializan una de mis grandes satisfacciones en la vida: el amor por el conocimiento, adoro que gocen lo que aprenden. King, el más pequeño de la familia, muchas gracias por cambiar mi vida y por enseñarme que el amor a veces tiene pelos, cola y cuatro patas, te amo mucho y te dedico este texto con todo mi cariño y entraña. Estos agradecimientos estarían incompletos si omitiera a Jessica Adriana Quintero Camacho. Gracias por todo, no necesito ni me es posible detallar aquí todo tu apoyo, gracias por todo lo que compartimos y por tu complicidad. Te estaré siempre agradecido por tu amor y acompañamiento, por tu amor maternal aunque no me hayas parido.

## ***Art in Action* protagonizada por Diego Rivera: La construcción de la imagen del muralista como un *Old Master* (1940).**

### **Introducción**

A finales de 2019 se hizo público en algunos diarios mexicanos e internacionales que el museo Whitney de Nueva York estaba preparando una exhibición que llevaría por título *Vida americana. Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*, y que, a la sazón, daría cuenta de las relaciones entre el arte moderno mexicano y el producido en los Estados Unidos (con especial énfasis en Nueva York) durante el periodo posrevolucionario. De tal manera, la exhibición mostraría la estela del arte mexicano en territorio estadounidense y su diálogo con la producción norteamericana coetánea y posterior. Aunque dicho proyecto tomaba en cuenta a una gran cantidad de pintores mexicanos importantes, la exhibición se desarrolló con especial énfasis en las figuras de los llamados tres grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.<sup>1</sup> En ese momento me invadió un entusiasmo por revisar el tema y aproximarme a problemas latentes en el arte mexicano, como lo es el de la historia de las exposiciones, el despliegue de objetos artísticos y sus implicaciones políticas y el de la construcción de discursos hegemónicos en torno a la presentación o representación de artistas en el espacio exhibitivo.

Aunque en un primer momento para ingresar al programa de maestría en historia del arte presenté un proyecto mucho más amplio y ambicioso tuve que realizar algunos cortes y delimitaciones importantes para poder desarrollar una suerte de mapeo y aproximación, y así, llevar a cabo tal investigación en otro espacio. Si bien dicho ejercicio tuvo que limitarse a lo que aquí se presenta, desde ya deseo hacer explícito a mi lector que este ensayo es parte de un

---

<sup>1</sup> Aunque el autor no acudió a ver la exposición de manera presencial, revisó la totalidad de los recursos disponibles en línea así como el recorrido virtual de la exposición y leyó con cuidado el catálogo de la exposición en el que los textos están mayoritariamente dedicados a la obra de Orozco Rivera y Siqueiros y su relación con artistas como Jackson Pollock, Thomas Hart Benton entre otros. Al respecto se puede revisar el catálogo de la exposición: *Vida Americana, Mexican muralists Remake American Art*, (Nueva York, Whitney Museum of American Art/Yale University Press, 2019).

trabajo de reflexión mucho más amplio que implica construir argumentos sobre las correspondencias entre el arte del sur del continente y el producido al otro lado de la frontera norte de México para generar una visión integral sobre el arte en América.

En las páginas que siguen busco problematizar un suceso artístico que no ocurrió en México pero que involucró de manera importante a uno de los artistas más notables del siglo XX: el guanajuatense Diego Rivera. Se trata de su participación en *Art in Action*, un proyecto expositivo realizado en 1940 dentro del Palace of Fine Arts que formó parte de la Feria Mundial de San Francisco misma que se presentó bajo el nombre de *Golden Gate International Exposition* (1939-1940). Esta investigación se centra en el análisis de este suceso que acaeció en la segunda temporada que el Palacio de Bellas Artes de la feria abrió al público.

Rivera apareció entre mayo y octubre de 1940 pintando en vivo ante los asistentes de la feria. Un suceso para nada atípico si se toma en cuenta que ser observado ejerciendo su oficio era parte de su labor cotidiana. Los asistentes a su exposición quizás habían podido observar su labor, o al menos debieron tener noticia de su práctica, en la exposición que organizó el MoMA en 1931.<sup>2</sup> Por otra parte, en México, los intelectuales (tanto mexicanos como norteamericanos), periodistas, funcionarios y curiosos hicieron lo propio cuando el muralista elaboraba sus obras en los muros de edificios públicos o bien privados en México<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Sabine Mabardi, "Politics of the Primitive and the modern: Diego Rivera at MoMA in 1931", *Curare: espacio crítico para la cultura y las artes*, núm 9, 1996.

<sup>3</sup> Ver: Andrew Hemingway, "American Communists view mexican muralism: critical and artistic responses", *Crónicas. El Muralismo, Producto De La Revolución Mexicana, En América*, núm. 8-9 (2010): 13-42. Al respecto se pueden revisar las impresiones de distintos autores entre los que destacan: John Dos Passos y su célebre texto "Paint the revolution" ver: Alicia Azuela, "John Dos Passos Y La Pintura Mexicana", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol 56, núm 14 (1986): 223-228.; de igual manera Beltram Wolfe dedicó algunas líneas a comentar el trabajo de los muralistas, siempre como un agudo observador de la labor de Rivera, ver: "A Byzantine detour" en: *The fabulous life of Diego Rivera*, (Nueva York: Stein and Day Publishers, 1963), 131-140; Anita Brenner fue otra aguda observadora del trabajo de los muralistas al respecto publicó un libro fundamental para entender el arte moderno en México, el multicitado *Ídolos tras los altares*, en el que no solo describe la importancia de los murales sino su dimensión política y de intercambio económico. La autora describe los sueldos recibidos por los artistas y sus inspiraciones intelectuales para el desenvolvimiento de su labor. Ver: Anita Brenner, "Capítulo 12. El sindicato técnico de pintores y escultores", *Ídolos tras los altares* (México: Editorial Domés, 1983), 281-299.



Sin embargo, en esta ocasión no fue igual, Rivera no tuvo un espacio en solitario para mostrar su trabajo porque la intención de *Art in Action* tenía como impronta estética mostrar a los espectadores la elaboración de las obras y ponderar la idea de que “observar el trabajo artístico podía contribuir a una mayor comprensión de las obras de arte”. De tal suerte, la presencia de Rivera y el papel ponderante de este proyecto servía para subsanar la ausencia de una ambiciosa exposición de arte europeo instalada en el pabellón un año antes. Por ello, en este ensayo me interesa pensar cómo el arte italiano que había sido previamente mostrado, durante 1939, permitió a los organizadores de la feria establecer una narrativa común con Diego Rivera en la segunda etapa de la feria. Sobre todo pensando que la presencia de arte europeo responde más a una agenda administrativa y política que a un "gusto" o interés de los organizadores.

Tony Bennett ha profundizado respecto de la relación entre objeto exhibido y sujeto espectador y las tensiones políticas que involucra el establecimiento de esta relación, el autor comenta:

En lo que se refiere a la demostración pública de poder a la población en general, esto tomó cada vez más la forma, especialmente en el siglo XVIII, de la representación pública de la escena del castigo. Sin embargo, si el museo asumió esta función, también la transformó al encarnar una nueva retórica del poder que reclutó al público en general al que se dirigía como su sujeto en lugar de su objeto.<sup>4</sup>

En este punto habría que anotar, teniendo en cuenta el panorama artístico y el clima político, que la representación de los Estados Unidos como garantes de la civilización y la paz en el mundo era central para despuntar su poder político y para ganar terreno en un tiempo políticamente y económicamente inestable. Por ello, el despliegue de obras maestras refinadas y pertenecientes a un canon europeo tuvo un fuerte mensaje civilizatorio, a la par que la presencia de Rivera en la feria significó una importante aproximación y validación del canon americano.

---

<sup>4</sup> Tony Bennett, “The political rationality of the museum”, *The Birth of the Museum* (Londres y Nueva York: Routledge, 1995), 94.

El tema de los muralistas y su presencia en Estados Unidos ha sido ampliamente explorado y comentado por los especialistas. En este texto me interesa observar el trabajo del artista, en este caso el de Rivera, a la luz de un *dispositivo* cuidadosamente construido para establecer, tejer y reafirmar ideas respecto a su trabajo y la idea de arte, trabajo artístico y cultura que se estableció a partir de la estrategia curatorial que se empleó en el evento de San Francisco.

El concepto *Dispositivo* resulta nodal para la construcción de nuestro argumento. Aunque ha sido ampliamente utilizado en clases y es moneda de cambio común para referir a la instrumentación de elementos epistemológicos o aparatos represivos con un fin específico, deseo hacer explícita al lector la procedencia, o al menos de dónde el autor la tomó. Dicho concepto abrevia del texto de Giorgio Agamben (quien a su vez sigue a Foucault para formular una suerte de definición) intitulado “¿Qué es un dispositivo?”.<sup>5</sup>

Me parece relevante usarlo en este texto porque la definición que el filósofo italiano otorga al término implica 3 elementos útiles para el análisis y crítica de la exhibición: 1) es un conjunto de cosas, o conglomerado de ellas, sean discursivas o no. Es decir, el dispositivo es eso que permite establecer relaciones entre los elementos de un conjunto de objetos o sujetos. 2) El dispositivo siempre tiene un uso o instrumentación estratégica concreta que actúa en torno al coaccionar de los sujetos o elementos involucrados. 3) El dispositivo siempre abrevia del “entrecruzamiento” de una relación de poder y de saber. Pero no son solo esos tres elementos los que permiten fraguar el funcionamiento del dispositivo, para nuestra argumentación importa muchísimo que éste permite establecer relaciones de continuidad o discontinuidad respecto al objeto y el sujeto, es decir, permite al espectador (en este caso) establecer asociaciones respecto de lo que observa y de lo que se cree podría estar

---

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, “Qué es un dispositivo” *Sociológica*, año 26, núm. 73 (2011): 249-264.

observando pero siempre situado en su historicidad. El resultado de este proceso y de la interacción entre los elementos del dispositivo permitirá “subjetivar” al espectador, es decir, logran situar en tiempo, espacio al sujeto que se encuentra en relación con el aparato, mostrando así su lugar en el engranaje de lo social.

Agamben lo caracteriza muy bien en su ensayo al decir que la funcionalidad del dispositivo ocurre gracias a “la relación entre los individuos como seres vivos y el elemento histórico”, es decir la permanencia de ciertos rasgos y patrones de comportamiento e interacción a través del tiempo. Lo anterior, muestra al sujeto su lugar en “una economía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”.<sup>6</sup> Por ello, aunque el dispositivo puede ser cualquier cosa que tenga “la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”, aquí nos interesa, precisamente por la capacidad que tiene de establecer relaciones temporales y de historicidad con los sujetos que se vinculan a él. Sobre todo si pensamos que la pretensión principal del evento era mostrar al muralista como un *Antiguo maestro*. Habría que anotar que la construcción de la propia imagen del muralista fue elaborada paulatinamente a través de los años y él mismo fungió como artífice al exaltar ciertos episodios de su estancia en Europa o su trabajo del otro lado de la frontera.

Para la elaboración de este ensayo, se tuvo muy en cuenta el texto de los teóricos alemanes Theodor W. Adorno y Max Horkheimer *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* publicado en 1944.<sup>7</sup> Dicho ensayo ofrece un modelo de análisis y una alternativa teórica para analizar el trabajo de Rivera a la luz de la cultura de masas. Aunque la *Dialéctica*

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, “Qué es un dispositivo” *Sociológica*, año 26, núm. 73 (2011): 256.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, “introducción” en: *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*, (Madrid: Editorial Trotta, 2018).

está fechada en 1944, este tipo de ejercicios exhibitivos (el performance del muralista) nos hace pensar en lo que estaba ocurriendo en los Estados Unidos al momento en que Adorno y Horkheimer escribieron este texto: la constatación de la transformación de la producción subjetiva en espectáculo; la “espectacularidad” adquirida como parte intrínseca del dispositivo artístico se hace patente en varios textos y ejercicios expositivos desde principios del siglo XX, uno de los más relevantes quizás es el de Friederich Kiesler,<sup>8</sup> el cual proponía que la disposición de las piezas asemejara los aparadores comerciales; tal estrategia no sólo fue adoptada por el “arte culto”, sino que funcionó para las artes “precolombinas” y “populares”, sobre todo en tiendas comerciales.

A lo que quiero llegar con la anterior afirmación, es que el mercado artístico y los intereses productivos económicos de las artes en pos de una mejora económica fueron desde muy temprano (en el *New Deal* y las prácticas exhibitivas en los Estados Unidos) contempladas como necesarias para el flujo simbólico y estético de las obras en la vida social-política y cultural. Por ello, el concepto de *Industria Cultural* podría ser pensado como endémico de los Estados Unidos, porque fue en estas ferias que se realizó un despliegue exhibitivo de arte, técnica e industria que implicó que una experiencia estética mediada por las élites políticas y económicas acompañado de la fuerza del mercado sostenida por la técnica. Sobre todo cuando esto se instrumenta con fines propagandísticos, tomando en cuenta las tensiones ocasionadas por la guerra y los totalitarismos en Europa.

Para la elaboración de este ensayo se revisó una parte significativa de la historiografía dedicada a la trayectoria de los muralistas mexicanos en Estados Unidos. Sin embargo, un trabajo que marcó el rumbo de esta investigación fue, sin duda, el ensayo de Mark Castro titulado “Only a Rivera: The mural painter at the United States”. En el, el también curador realiza una revisión panorámica de las diferentes estancias de Diego Rivera en los Estados

---

<sup>8</sup> Friederich Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, (Nueva York: Brentano's, 1930).

Unidos, de las cuales destaca dos elementos importantes. El primero es que Rivera contribuyó de manera importante a afianzar un sentido nacionalista en la pintura norteamericana orientada hacia la representación de la cultura obrera e industrial del territorio estadounidense. A esto se liga la repercusión que tuvo su trabajo y el de otros pintores mexicanos en la producción de artistas como Thomas Hart Benton. A lo anterior se le añade una cuestión más, y es la propia construcción de su imagen como una *celebridad*, que es un caso que a este ensayo concierne, pues como lo sostiene el autor, Rivera logró transicionar el rol del artista famoso al de una “celebridad americana” al relacionarse no solo con sus pares sino también con magnates, estrellas de cine, funcionarios e intelectuales lo cual otorgó un lugar privilegiado en el ambiente de la época. A esto habría que sumarle que el caso que aquí se propone estudiar constituye la última gran presentación de Rivera como pintor y en todo caso el análisis que aquí se realiza es el de los *efectos* de dicha construcción.

Aunque el trabajo anterior marcó de manera significativa el rumbo de esta investigación, los trabajos de Anna Indych López y Laurence Hulburt son un precedente importante para esta investigación y para el desarrollo de la historiografía sobre el muralismo en territorio norteamericano. Por una parte, en *Muralism without Walls* (2009) Indych López analiza la trayectoria de Orozco, Rivera y Siqueiros en el país vecino. A su vez, dicho estudio da cuenta de los primeros momentos de los artistas en aquel país y presta especial atención a la conformación de una idea del muralismo mexicano en los Estados Unidos. Uno de los puntos particulares más destacables en el argumento del libro, es el seguimiento que la autora hace de la propia idea de *Muralismo*, misma que se alteró y consolidó gracias a la circulación de estos “portable works”, así como a su recepción y despliegue en galerías y museos estadounidenses.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Anna Indych López en *Muralism without Walls. Rivera, Orozco And Siqueiros in the United States, 1927-1940*, (Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh press, 2009).

Por otra parte, cuando comencé a escribir el presente texto aún no se publicaba el libro/catálogo de la exposición *Diego Rivera's America* (2022). Editado por James Oles en el marco de la exposición homónima, el catálogo ofrece nuevas visiones y alternativas críticas a la trayectoria de Rivera en *America* y al estudio de su trabajo. Plantea interrogantes respecto a la circulación de su obra, no solo la obra mural, en distintos contextos. El autor sostiene que Rivera, a través de su pintura, logró recolocar problemáticas relevantes para el momento como: la indigenidad, el papel de las minorías obreras y trabajadoras que hasta el momento habían solo sido visibilizadas en las retórica oficiales del poder.<sup>10</sup> En ese mismo catálogo se incluye el ensayo “Diego Rivera’s Pan-America” de Claire Fox, dedicado al análisis del mural *Panamerican Unity*, que el artista realizó en el marco del programa. La también autora de *Making Art Panamerican* (2013), hace un análisis del mural ligado a los antecedentes de las ideas panamericanistas de Rivera así como la escenografía y los vestuarios que realizó para *Horse Power* (1932) cuyos ecos, a decir de la autora, son visibles en el mural de San Francisco. El análisis es bastante pormenorizado y juicioso, sin embargo, dicho ensayo no se ocupa del dispositivo de exhibición que rodeó la elaboración del mural ni del espacio expositivo en que se presentó Rivera, aunque sí toca de manera importante las consecuencias políticas contemporáneas al evento, pues la conclusión del mural coincidió, como la autora lo señala, con una reconfiguración del panamericanismo como doctrina política.<sup>11</sup>

El ejercicio artístico que aquí describo es relevante porque colocó en una relación dialéctica la triada trabajo artístico (arte), espectáculo y cultura. Aunque podría parecer un ejercicio propio de las ferias mundiales decimonónicas desde su invención a mediados del siglo XIX,<sup>12</sup> el caso que aquí se analiza resulta distinto porque, para lograr un despliegue

---

<sup>10</sup> James Oles (ed), *Diego Rivera's America*, (California: San Francisco Museum of Art/California University Press, 2022), 14.

<sup>11</sup> Claire Fox, “Diego Rivera’s Pan-America”, *Diego Rivera's América*, (California: San Francisco Museum of Art/California University Press, 2022), 224-235.

<sup>12</sup> Elizabeth Gilmore Holt, “Introduction”, *The art of all Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, (Princeton: Princeton University Press, 1982), XXIII-XXX.

exhibitivo “eficaz” y “exitoso” se pusieron en práctica varias estrategias que jugaron en un todo homogéneo. Como lo sostiene el historiador Robert W. Rydell, los Estados Unidos necesitaron emplear una imagen que ponderara la grandeza económica y cultural de la nación lo cual fue viable solo mezclando las diferentes aspectos de las ferias mundiales precedentes: Bellas Artes, industria, tecnología cuyo despliegue estuvo orientado siempre a reforzar la representación de los Estados Unidos como espacio de posibilidad para la modernidad.<sup>13</sup> En el caso de la Feria de San Francisco en 1939-40, la puesta en escena del *Palace of Fine Arts* y el programa *Art in Action*, como fin último de la exhibición, fueron los elementos que permitieron presentar una panorámica del progreso artístico. Por lo anterior, propongo este proyecto artístico como la piedra angular del evento, pues, como lo argumentaré más adelante, la exhibición del trabajo vivo y el despliegue de elementos de la alta cultura y la cultura obrera, permitieron establecer un tono celebratorio del trabajo estratégicamente alineado para cumplir con el programa ideológico del New Deal: brindar aliento a la sociedad, incentivar el consumo artístico y ofrecer políticas públicas que impulsaran económicamente a la sociedad recién salida de la crisis de 1929 o invariablemente aún sufriendo los estragos de ésta. Aquí es importante anotar, como lo hicieron Paulo Dinot y Alan Knight, que la recesión, consecuencia del crack, no terminó de la noche a la mañana, sino que fue un proceso de una duración más amplia cuyas consecuencias pueden rastrearse incluso hasta los años 60.<sup>14</sup>

Además, me parece relevante retomar este ejemplo, porque no solo nos permite ubicar procesos políticos y de conformación de los imaginarios artístico-políticos, también podemos observar asimetrías y discrepancias respecto al ejercicio del artista y su labor respecto al artista/artesano.

---

<sup>13</sup> Robert Rydell, “Introduction Making America (More) Modern, America’s Depression-Era World Fairs”, *Designing Tomorrow: America’s World’s Fairs of the 1930s*, (New Heaven and London: Yale University Press, 2010), 1-23.

<sup>14</sup> Véase: Paulo Dinot y Alan Knight (coords.), *La Gran Depresión en América Latina*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

Dicha diferencia es importante, pues Diego Rivera era un artista que se había auto representado como un obrero, vestía overol y su figura pública giraba en torno a dicha identificación. En buena medida el éxito de su trabajo estuvo vinculado con ello y con la capacidad de representar los ideales de la clase obrera en sus obras.<sup>15</sup> Pero también estuvo presente la espectacularización y la construcción de los artistas mexicanos como parte de un canon que los colocaba en la encrucijada de la alta y la baja cultura, o en el mejor de los casos, que convertía sus producciones “revolucionarias” “populares” y “públicas” en obras de “*buon fresco*” asignándoles así un lugar en la alta cultura.

Una de las interrogantes más apremiantes para esta investigación es, quizás, esclarecer cómo se vio la elaboración del mural al sur del Río Grande, en México. En primer lugar porque al revisar la historiografía este momento parece borrado o víctima de alguna laguna historiográfica. Aunque la historiadora Elizabeth Fuentes dedicó esfuerzos significativos a reunir pistas sobre el paso de Rivera por la ciudad de San Francisco,<sup>16</sup> su estudio es monográfico aunque bastante ilustrativo, pues se concentra en la revisión de notas de prensa contemporáneas al evento publicadas en los Estados Unidos. No obstante, da puntos de ruta relevantes para conocer las polémicas que rodearon el ejercicio del pintor, que, dado el clima bélico de esos años no fueron pocas.

No son fortuitas las constantes comparaciones que los programas de mano y catálogos de exposición establecen entre Rivera, Orozco y Siqueiros y los artistas del renacimiento.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Ver: Renato González Mello, “La tierra será un paraíso”, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, (México: Instituto de investigaciones estéticas-UNAM, 2004), 94. El autor comenta en su trabajo la cuidadosa construcción de los murales de Rivera en Detroit, cuya recepción fue bastante positiva y tanto el contenido como el carácter épico permitían a los obreros “verse retratados en su trabajo cotidiano”.

<sup>16</sup> Elizabeth Fuentes, “Mural en San Francisco College”, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, (Guanajuato: Gobierno del estado de Guanajuato, 1991).

<sup>17</sup> Ver el folleto editado por el MoMA en ocasión de la participación de Orozco en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, en el que se compara la producción de un fresco con la ópera italiana; De igual manera, Francisco Reyes Palma ha advertido y anotado sobre esta relación. Ver: “Notes on preparation of fresco panels by Orozco”, José Clemente Orozco, *Orozco “Explains”*, (Nueva York: Museum of Modern Art, 1940); Francisco Reyes Palma, “Dispositivos Míticos en las visiones del arte mexicano en el siglo XX”, *Curare: espacio crítico para la cultura y las artes*, Núm. 9, (1996): 13.



Tal parangón era el intento por establecer una referencia local, americana, como hegemónica y valorar la existencia de una auténtica vanguardia artística en América que estaría ligada a la tradición y que funcionaría para legitimar y enaltecer la cultura occidental en un momento de redefinición del orden político mundial. Aquí es relevante anotar que el estallido de la Segunda Guerra Mundial obligó a las agendas artísticas y culturales de las instituciones museísticas de los Estados Unidos a emplear acciones estratégicas para estrechar lazos diplomáticos y artísticos con los países del sur y los europeos.<sup>18</sup> Es posible advertir esta tensión en el catálogo de la exhibición, porque dicha muestra reunió lo mejor del arte europeo y americano, en un ejercicio que tuvo por objetivo poner la totalidad del arte mundial al alcance de los visitantes, para que quien la transitara pudiera juzgar, comparar y constatar la relevancia de la producción artística en sus diferentes capas, siendo la presencia de Rivera y la capacidad de observar el proceso artístico como algo *vivo*, el elemento que vendría a ponderar la producción americana y a subsanar la ausencia de arte moderno europeo. Pero no solo eso, también se esforzó por exaltar la supremacía de la creación humana por sobre el arte mecánico, otorgando un lugar especial a la producción manual.

Como no ha sido posible viajar hasta la ciudad de San Francisco para revisar los archivos, he decidido limitar mi búsqueda y análisis al catálogo de la exposición, partir de su contenido y usarlo como fuente primaria para pensar en las ideas en torno a los tópicos de este trabajo: la exposición del trabajo artístico y la dimensión propagandística que adquirió el complejo exhibitivo.

---

<sup>18</sup> Andrea Matallana, "Construyendo El Concepto De Arte Norteamericano En Sudamérica: Grace Morley En Los Inicios De La Comisión De Arte", *Arte e Investigación*, núm 18, (2020): 2-21. Por otra parte, Richard Cándida Smith ha seguido de cerca el impacto que tuvo la guerra en las negociaciones y gestiones diplomáticas de los Estados Unidos con América Latina, sosteniendo que las gestiones no solo respondieron a intercambios culturales sino a estrategias de expansión militar estadounidenses en América Latina que ponderaban el panamericanismo como alternativa en la lucha contra el fascismo, para lo cual la Oficina de Asuntos Interamericanos fue fundamental. Ver: Richard Cándida Smith, "Responding to global crisis", *Improvised continent: Pan-Americanism and cultural exchange*, (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2017), 103, 112.

James Oles, ha propuesto que los catálogos de subastas y de exposición resultan referencias obligadas para el rastreo de obras de arte, dinámicas de circulación y mecanismos de construcción de colecciones.<sup>19</sup> En el caso que aquí se estudia, el catálogo del pabellón titulado *Art* junto con otros documentos resultan invaluable para problematizar aspectos de la muestra que escapan a las fuentes visuales. Pues, dicho documento sirvió como un elemento importante para reafirmar ideas y hacer comprensible la vastedad del ejercicio exhibitivo. Aunque el autor es consciente de la independencia entre el texto y el montaje, el catálogo es central pues junto a la entrevista realizada al pintor en el marco de su participación en la exhibición, estos no fungieron sólo como memoria o vestigio de la exhibición. De igual manera las fuentes tanto visuales como hemerográficas que los diarios y publicaciones de época realizaron al respecto son objeto de análisis gracias al trabajo de la organización [Diego Rivera Mural Project](#), que he tenido acceso a fuentes primarias y documentos relevantes para este análisis.<sup>20</sup>

Este texto se divide en tres apartados. El primero explica el tono general de la feria y el sentido que tuvo el pabellón de Bellas artes en el evento. El segundo problematiza algunos aspectos de la primera fase del pabellón, poniendo especial énfasis en la exposición de pintura italiana, así como sus consecuencias y dimensión política. El tercer apartado presta especial atención y sigue de cerca la presentación de Diego Rivera en la exposición y las implicaciones de su caracterización como un *Old master*. Finalmente, el último fragmento de

---

<sup>19</sup> James Oles, "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", Gustavo Curiel (ed), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, (México: UNAM-IIE, 1997), 623-635.

<sup>20</sup> Dicha plataforma es el medio de difusión digital del proyecto del mismo nombre. Se ejecuta bajo auspicio del City College de San Francisco en conjunto con profesores y estudiantes de la misma institución, a la par recibe el apoyo del sector privado. Fue creado bajo el objetivo de ampliar la difusión del mural. Además la comunidad reunida en torno al mural persigue cuatro objetivos: Garantizar la seguridad física y el estado de conservación del mural; mantener un ambiente seguro, estable y apropiado para el fresco; organizar actividades educativas, culturales y de difusión de los contenidos de la obra que beneficien a la comunidad; Buscar fuentes de ingresos que permitan la viabilidad de la exhibición y conservación del mural. <https://riveramural.org/sfmoma/>

esta investigación se ocupa de la polémica que envolvió la realización del fresco e incluye una propuesta de lectura y análisis de uno de sus paneles.

## I. La Feria de San Francisco, 1939-1940.

En 1939 la Golden Gate International Exposition (GGIE) abrió al público. Dicho evento fue una feria mundial organizada para celebrar la conclusión de dos puentes, el Oakland Bridge y el que dio nombre a la feria, el Golden Gate. Las gestiones para la ejecución de dicho evento iniciaron unos años antes. Un documento fechado el 18 de mayo de 1937 titulado “Golden Gate International Exposition: Hearings before the committee of foreign affairs”, da cuenta de la discusión que los representantes de la *House of representatives* del *committee of foreign affairs* que sostuvieron y en los que se establecía los parámetros y propósitos de la feria. La minuta sostiene que además de celebrar la finalización de los puentes de la bahía, el evento estaría diseñado para “Reunir, organizar y exhibir las variadas culturas de los países tributarios del Océano Pacífico y los orígenes, progresos y logros en las ciencias, las artes, la educación, la industria, los negocios y el transporte del área del Pacífico de los Estados Unidos y las naciones del mundo”.<sup>21</sup>

Más adelante, el mismo documento señala que la comisión organizadora sería designada por distintos miembros de la administración central del gobierno estadounidense, de manera que el encargado principal tendría el deber de hacer que:

Puedan ser exhibidos en la Exposición Internacional Golden Gate por el Gobierno de los Estados Unidos, sus departamentos ejecutivos, oficinas y establecimientos independientes, tales artículos y materiales y documentos y papeles que se relacionen con el crecimiento y desarrollo de la civilización en los continentes americanos desde la primera llegada del hombre, y que se relacionen con este período de nuestra historia y que ilustren la función y facultad administrativa del Gobierno en el adelanto de la industria, la ciencia, la invención, la agricultura, **las artes y la paz**, y demostrando la naturaleza de nuestras instituciones, particularmente en cuanto a su adaptación a las necesidades del pueblo.<sup>22</sup>

Tal resolución, además de tener un carácter programático y planificador, de marcar los objetivos tanto ejecutivos como administrativos, otorgaba la facultad de cooperar en sus

---

<sup>21</sup> *Golden Gate International Exposition*, (Washington: Government Printing Office, 1937), 1; [\[Disponible en línea\]](#) Citado tal como apareció el 30 de Junio de 2022. Este documento es, presumiblemente, la digitalización de una copia preservada en la biblioteca de Stanford.

<sup>22</sup> *Golden Gate International Exposition*, (Washington: Government Printing Office, 1937), 2; traducción del autor, las negritas son mías para destacar que el arte y la paz aparecen juntas en el discurso planificadorio.

contratos de trabajo, con la “*Works Progress Administration* de San Francisco siempre que sea posible”.<sup>23</sup> Aquí, dicha agencia resulta central para entender el sentido del proyecto, puesto que si bien, dentro de la audiencia ya referida se señaló que la construcción de los puentes había prescindido del apoyo gubernamental, la feria sería una alternativa para proveer trabajo y circulación económica al área de la bahía.<sup>24</sup> Además, permitiría la asistencia de países que no habían participado antes en ninguno de estos eventos celebrados en los Estados Unidos.<sup>25</sup>

Con estas premisas, la feria mundial abrió su primera temporada entre el 18 de febrero de 1939 y el 28 de octubre del mismo año. Mientras que la segunda temporada vio la luz entre el 25 de mayo y el 29 de septiembre de 1940. Como las más exitosas ferias decimonónicas, en las que los salones, certámenes y exposiciones de pintura fueron cotidianas y esperadas, la GGIE contó con una presencia central de las “bellas artes” así como de las artes decorativas”. Bastaría con evocar la participación de Gustave Courbet en las ferias mundiales de la segunda mitad del siglo XIX,<sup>26</sup> o la participación de José María

---

<sup>23</sup> *Golden Gate International Exposition*, (Washington: Government Printing Office, 1937), 2; traducción del autor, las negritas y cursivas son mías, las usó para destacar que decidí dejar el nombre del departamento en inglés. Al respecto de los proyectos artísticos y su implementación como políticas de promoción del trabajo puede consultarse el libro de William Francis McDonald, “1. The philosophy of social service”, *Federal relief administration and the arts; the origins and administrative history of the arts projects of the Works Progress Administration*, (Columbus: Ohio state university press, 1969), 3-13. En este texto el autor destaca el papel del trabajo como alternativa para general de cierto alivio (*relief*) del cuerpo social en tiempos de crisis. El investigador argumenta que la línea que siguió el gobierno norteamericano, pretendía (mediante la promoción de proyectos artísticos y el impulso a las artes y los oficios) hacer frente al ocio de las clases bajas, trabajadoras y obreras con el fin de prepararlas y mantenerlas activas en su “único capital real” que era la posibilidad de trabajar y mantenerse activos ante la ocasional oportunidad de una reactivación económica mediante el trabajo “real”, el argumento del libro es que esta relación filosófica entre el “alivio” y el trabajo fue fundamental en la realización de los proyectos de la WPA.

<sup>24</sup> *Golden Gate International Exposition*, (Washington: Government Printing Office, 1937), 10.

<sup>25</sup> *Golden Gate International Exposition*, (Washington: Government Printing Office, 1937). Fechado 18 de mayo de 1937, 6; En el documento también se expresó la preocupación por la celebración de dos ferias, la de Nueva York en la costa este y la de San Francisco en la costa pacífica, a lo que el señor Welch comentaba “All foreign countries have never participated in any one exposition , beginning with the Centennial Exposition in 1876” y agregaba que para ese momento ya había países interesados en asistir a la feria, siendo que la distancia entre Nueva York y San Francisco es considerable, no habría inconveniente respecto de una participación doble.

<sup>26</sup> Elizabeth Gilmore Holt, “1855: París The universal Exposition: The first international exhibition of fine art: the exhibition by an artist and his work”, *The Art of all Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics.*, (Princeton: Princeton University Press, 1981), 112.

Velasco en la feria mundial de París de 1889 para constatar la relevancia de la producción artística en estos espacios. De tal manera, la feria de San Francisco fue un evento que buscó exaltar la producción artística, tanto de las bellas artes, como el impulso del “arte nativo” y exhibiciones del denominado “folk art”.<sup>27</sup> En uno de los extremos de Treasure Island, la isla artificial donde se llevó a cabo la feria, se ubicó el Palace of Fine and Decorative Arts (Figura 1). Como lo señala la guía oficial de la feria, en su interior el “palacio” mostraba “una de las más magníficas colecciones de tesoros artísticos que se encuentran en los Estados Unidos bajo un mismo techo”, pues las obras reunidas ahí, comprendían una vasta colección de arte italiano, a la que me referiré más adelante, con obras “nunca antes vistas” por el público norteamericano.<sup>28</sup>

Durante el segundo momento que el evento abrió al público, y debido a que la Segunda Guerra Mundial había estallado el primero de septiembre de 1939, el pabellón precisó una serie de ajustes y cambios en su programa expositivo. Pero por ahora me referiré a la primera temporada del Pabellón de Bellas Artes.

En este dibujo realizado por Esther Burton (Fig. 2) para la portada del *San Francisco Art Association Newsletter*, publicado en agosto de 1940, se observa el *hall* central del Palace of Fine Arts. En él se observa un amplio espacio flanqueado por galerías pequeñas. En el centro varios talleres montados a manera de dioramas muestran a artistas y artesanos trabajando. La concurrida exhibición se ve invadida por espectadores que, curiosos, miran con atención recorriendo con voracidad el espacio de la muestra. Unos miran, otros descansan, algunos comentan o simplemente se sorprenden.

En el ángulo superior derecho varios artistas realizan un mural en un andamio. En el lado opuesto, aparece el retrato alado de Timothy Pflueger, el arquitecto californiano director

---

<sup>27</sup> Jennifer McLerran “Introduction”, *A New Deal for Native Arts: Indian Arts and Federal Policy, 1933-1943*, (Arizona: The University of Arizona Press, 2009), 1-5.

<sup>28</sup> *Official Guide Book Golden Gate International Exposition*, (San Francisco, California. Crocker Company, 1939), 61.

del pabellón. Sólo las mamparas colocadas a la altura de los andamios secuencian las paredes que cubren y dan continuidad a las pequeñas galerías en cuyo espacio descansan obras de distintas épocas y latitudes. Esta instalación que muestra a artistas y artesanos trabajando ante los ojos del mundo, realizada con apoyo de la *Work Progress Administration*, tuvo la singularidad de establecer vínculos entre el público y la obra de arte a partir de la exhibición del trabajo artístico. Como parte de sus múltiples programas de promoción y administración del trabajo, este departamento auspició proyectos literarios y artísticos destinados a generar decoraciones de edificios públicos, mecanismos de consumo de arte, programas de atractivo turístico o sitios de interés que produjeran valor económico y participó de una manera importante en la consolidación de una idea de arte norteamericano.<sup>29</sup> Entre estos proyectos se ubicó el Palace of Fine Arts y en especial la exhibición *Art in Action*.

El propio catálogo de la exposición hacía explícito el carácter central y experimental del pabellón en la feria mundial:

¿No se juzga finalmente una feria o exposición mundial por la medida de su contribución a las artes? Parece que sí, y sin embargo, el arte en una exposición debe mostrarse bajo reglas especiales. La corta duración invita al experimento y la exhibición. Naturalmente de carácter temporal, requiere una presentación **más entretenida y viva de lo que uno esperaría encontrar en un museo**. También existe una gran oportunidad para que el arte exprese su amable mensaje hasta el final de que se puede dejar una herencia permanente que asegurará un mayor disfrute de la vida a través del aprecio y la participación.<sup>30</sup>

El párrafo anterior propicia una pregunta casi obligada ¿qué es lo que “uno esperaría encontrar en un museo?”, ¿cuáles eran los contenidos? y ¿cómo es que las exhibiciones ocurrían en los museos norteamericanos?

En primera instancia, los aparatos expositivos de esos años eran bastante sencillos, se restringía a una selección de obra en el muro, objetos antiguos y en el mejor de los casos obras maestras de los pintores antiguos desplegadas con un tono de sobriedad y respeto, valga

---

<sup>29</sup> Véase: Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, (Madrid: Mondadori, 1990), 61.

<sup>30</sup> Timothy Pflueger, “In appreciation”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 5. Traducción del autor, las negritas son mías.

la expresión de Adorno como “tradicional sepultura de las obras de arte”.<sup>31</sup> El Metropolitan Museum of Art de Nueva York se había formado con colecciones de magnates exhibidas de manera suntuaria, siguiendo el modelo de museo europeo.<sup>32</sup> Los museos más intrépidos y, por decirlo de alguna manera, experimentales como el MoMA incluyeron, por ejemplo, a Diego Rivera pintando *in situ* frente a los asistentes en su exhibición de 1932. No es fortuito que haya sido en los museos norteamericanos donde se gestaron estrategias exhibitivas como el cubo blanco o dónde el *ready made* cobró mayor relevancia y generó más controversia. Aunque presentar artistas en vivo no era tan recurrente en los museos con grandes exposiciones y menos en proyectos que revisaban un canon como lo hacía el *Palace of Fine Arts*, sin duda el contenido y la posibilidad estética de presenciar la factura de obras de arte era la única alternativa posible para revitalizar, de alguna manera, una fracción de la feria que no había tenido el éxito esperado hacia el final de la primera temporada.

Por ello, no parece extraño que en la ilustración de Esther Burton el dinamismo se concentre entre los espectadores del centro del pabellón, quienes miran hacia “el pozo” donde *Art in Action* tenía lugar. La mayoría aparece con las manos ocupadas y la gestualidad en sus cuerpos expresa mayor sorpresa en comparación con los observadores de los cuadros en los muros. Si prestamos atención a los niños que aparecen en la obra demuestran interés nulo en las pinturas (contrario a sus padres que con miradas esnobistas se asombran ante lo presentado), y se vuelcan, con sagacidad, hacia el centro del espacio expositivo donde los artistas ejecutan sus creaciones con destreza.

En la imagen, mediante las diversas posiciones de sus cuerpos y sus actitudes, los sujetos invitan al propio espectador a integrarse a los procesos de factura en la feria mediante la observación (pensemos que la imagen circuló en un medio impreso y esta imagen hace

---

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, “Museo Valéry-Proust”, *Prismas*, (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962), 187.

<sup>32</sup> Carol Duncan, “Espacios públicos, intereses privados, los museos de arte en Nueva York y Chicago”, *Rituales de civilización*, (Murcia: Nausicaä, 2007), 85-123.



atractiva la feria) pues permite establecer una relación más interesante que la de simple espectador pasivo frente a la ventana albertiana que significa el cuadro sobre el muro.

## II. La feria y la exhibición

Las ferias mundiales vieron su auge en Europa durante el siglo XIX sobre todo para mostrar a los asistentes la ficción de vivir el mundo en un solo espacio.<sup>33</sup> Desde su aparición, estos eventos tuvieron la singularidad de convertir en mercancías los avances tecnológicos, científicos y artísticos. De tal manera, los asistentes podían vivir la totalidad del progreso en la industria, la ciencia y el arte, así como su creación, lo cual también fue relevante para el caso de esta muestra. Walter Benjamin comentó que las exposiciones mundiales:

Glorifican el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que se eclipsa el valor intrínseco de las materias primas. Abren una fantasmagoría en la que la gente entra para divertirse. La industria del entretenimiento facilita esto elevando a las personas al nivel de los productos básicos. Se someten a ser manipulados mientras disfrutan de su alienación de sí mismos y de los demás.<sup>34</sup>

Tomando en cuenta la anterior afirmación, salta a la vista un problema en el pabellón, pues la exhibición del trabajo tanto de artistas como de artesanos en un mismo espacio supuso el establecimiento de una tensión entre tales categorías. Primero porque aunque dentro del *display* éstos se equiparan y el punto de unión era el trabajo, en términos administrativos y operativos esto no fue así.

Allende de esta suerte de exaltación del trabajo artístico, la muestra siguió un esquema administrativo y operativo que recuerda bastante a la división entre alta y baja cultura. Me explico: la WPA auspició el trabajo de solo a tres artistas: Diego Rivera, quien en la sección latinoamericana del catálogo de la muestra fue presentado como un *Old master*, junto con Siqueiros y Orozco (problema al que regresaré posteriormente), Herman Volz quien realizaba el enorme mural de mosaico, y cuyo taller presumiblemente aparece en el dibujo de Esther Burton antes referido y finalmente Fred Olmsted quien realizaba una enorme escultura

---

<sup>33</sup> Mauricio Tenorio Trillo, "Introducción", *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 14.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* Apud. Curtis M. Hinsley "The World as MarketPlace: Commodification of the exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893" en: *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp (ed), (Washington and London: Smithsonian institution press, 1991), 344.

que sería una gran cabeza de Leonardo Da Vinci.<sup>35</sup> Por otra parte, los artistas-artesanos que no fueron patrocinados por la WPA asistieron voluntariamente y se sostuvieron solo con la venta de sus productos. Contrario a estos, los artistas de la WPA no tuvieron sus productos a la venta.

Como lo ha planteado Raymond Williams, a finales del siglo XIX “se fortaleció y popularizó una distinción general entre artistas y artesanos”, esta caracterizó a los artesanos como “trabajadores manuales calificados” que no poseían propósitos “intelectuales”, “imaginativos” o “creativos” en el ejercicio de su práctica.<sup>36</sup> Por otra parte, en este mismo proceso de especialización y diferenciación del trabajo, el concepto “Artista” se ligó al de un agente productor de Bellas Artes, pues a este se le identificó con actividades “que no estaban determinadas por el intercambio inmediato” de manera que “podían abstraerse conceptualmente de la división del trabajo”.<sup>37</sup> Sin embargo, en esta exposición, los artistas sí fueron capaces de producir ganancias económicas.

Siguiendo esta idea, la muestra planteó un regreso y un borramiento a la dicotomía entre artesanía y arte, aunque esta fuera más o menos explícita en el catálogo, puesto que los artistas se exhibieron en el mismo programa que los artesanos y en sí mismos la experiencia estética ofrecida por la *intelligentsia* era la de brindar a los espectadores la posibilidad de presenciar el trabajo. A la vez, este ejercicio tuvo como objetivo diferenciar la creación artística de la creación en masa, asegurando que “en este mundo de máquinas y producción en masa, el arte y los artistas son más que nunca una parte vital y necesaria de él”.<sup>38</sup> De acuerdo con la anterior afirmación, podemos notar que se entendía el espacio expositivo, donde *Art in Action* se llevaba a cabo, como un lugar en el que la creación se escindió del

---

<sup>35</sup> Helen Burton “Art in Action”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 105-106.

<sup>36</sup> Raymond Williams, *Palabras Clave. Un Vocabulario de la Cultura y la Sociedad*, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003), 41.

<sup>37</sup> Raymond Williams, *Palabras Clave. Un Vocabulario de la Cultura y la Sociedad*, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003), 42.

<sup>38</sup> Timothy Pflueger, “In appreciation” *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 157.

paradigma futurista e industrial de la feria de Nueva York, celebrada al mismo tiempo, que tuvo como lema “The world of tomorrow” y de otras prácticas exhibitivas igualmente relacionadas con la producción en masa y la industria ocurridas en la misma Golden Gate International Exposition cuyo lema fue “The pageant of the pacific”.

Esta puesta en exposición del trabajo artístico-artesanal también implicó la dignificación del trabajo como parte de la experiencia con obras de arte que se encontraban dentro del mismo pabellón. Con esto se buscó generar una mayor comprensión, por parte del público, de las creaciones montadas en los muros y, al mismo tiempo, se promovió la creación artística como una manera de ponderar la importancia del trabajo en la sociedad argumentando que “Un contacto más cercano entre el público y el artista seguramente resultará en una mejor comprensión y una mayor apreciación de su esfuerzo.”<sup>39</sup>

Siguiendo a Larry Shiner, Kant había propuesto la división entre artesanía y arte argumentando que la experiencia estética ofrecería un tipo de conocimiento revelador de nuestra libertad como agentes morales.<sup>40</sup> No obstante, las únicas experiencias que el espectador podía tener con los artistas en esta muestra era la de consumidores y espectadores, pero espectadores del trabajo como espectáculo. Si bien la muestra se concentró en mostrar que tanto una producción artística como una artesanal implica cierto trabajo abstracto, también se instrumentó la exhibición del trabajo como *amusement* y se utilizó estratégicamente para promover el trabajo, dado el tono celebratorio y alegórico que éste adquiere en los eventos de ferias mundiales. Por lo tanto, al momento de exhibir el trabajo de manera espectacular se establecía una cierta validación moral del mismo.

Además, la labor artística se diferenció en este despliegue expositivo del de otros que también incluían exhibiciones técnicas, como el palacio de la industria y las comunicaciones.

---

<sup>39</sup> Helen Burton, “Art in Action” en: *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 157.

<sup>40</sup> Larry Shiner, “7. Del gusto a lo estético” en: *La invención del arte: una historia cultural*, (Barcelona: Paidós, 2004), 208.

La producción manual e industrial era relevante puesto que la feria se realizó para celebrar la conclusión del Golden Gate y el Oakland Bridge, grandes hazañas técnicas e ingenieriles de su tiempo. Por lo tanto en *Art in Action* se hacía patente que: “Es muy frecuentemente pasada por alto la deuda que tiene la industria con el artista-artesano, en tanto que éste es fuente de mucho de lo que tomamos por sentado en los artículos manufacturados.”<sup>41</sup>

De tal manera, la autonomía del campo estético se cuestionó en un discurso ambivalente: por una parte el arte es autónomo, pero por otro el trabajo es lo que hace al arte. El trabajo artístico en la muestra se diferenció de otras prácticas porque se asumía que “Después de observar el complicado proceso de la litografía, desde el pulido de la piedra hasta "tirar" de la impresión, nadie puede mirar con total indiferencia, ni dejar de apreciar las cualidades (técnico-humanas) que distinguen tal impresión en comparación con una reproducción mecánica.”<sup>42</sup> Así, se entendió el obrar artístico como parte fundamental de la obra y se diferenció del trabajo mecánico porque éste, como trabajo servil, no tendría la capacidad de producir una experiencia estética en el espectador.

El encuentro con el trabajo artístico debe ser mirada en contraste con la exposición que rodeó el programa *Art in Action*. Si bien el ejercicio expositivo de mostrar los talleres de artista parece bastante vanguardista, posee características que nos llevan a cuestionar el papel que jugó la autonomía artística en este espacio. La muestra se instrumentó para sustituir una exhibición anterior, montada en 1939, de grandes maestros del renacimiento en el que se exhibieron trabajos de arte occidental como *El nacimiento de venus* de Botticelli, y otros tesoros del renacimiento o como *Hércules y Anteus* del Bargello.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup>Hellen Burton, “Art in Action” en: *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 158.

<sup>42</sup>Hellen Burton, “Art in Action”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 157.

<sup>43</sup> Walter Heil, “European painting”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, California, The Recorder Print. and Pub. Co., 1940, 8; Véase también: “The palace of fine and decorative arts” en: *Official Guide Book Golden Gate International Exposition*, (San Francisco California: Crocker company, 1939), 61-62. Tal como apareció el 6 de Junio de 2021 en: <https://issuu.com/brunomanuelalbano/docs/offboo00gold>.

La exposición de 1939 titulada *Old masters* fue gestionada por distintos agentes, y causó tal conmoción que la llegada de las obras fue seguida y anunciada en las páginas de publicaciones como *LIFE* y *New York Times* (Fig 3 ), por lo cual podemos pensar que no fue un ejercicio que tenía por objetivo producir un conocimiento o experiencia estética solamente: a lo que se le apostaba era a ponderar el valor material de las obras, y por supuesto instrumentarlo con un fin propagandístico, sobre todo por parte de la Italia fascista.<sup>44</sup>

En el citado artículo de *LIFE* se destacaba que los cuadros valían 20 000 000 de dólares, lo cual resultó muy atractivo pues se ponía en relieve su valor monetario:

Si todo el oro del Tesoro de los Estados Unidos fuera enviado a Zanzíbar, difícilmente podría enviarse con más precaución que el cargamento de 20 millones de dólares de arte italiano prestado a la Feria Mundial de San Francisco. Primero, los expertos en meteorología se aseguraron de que el clima de California no encogiera ni agrietara las pinturas. Luego, las 40 viejas obras maestras se empaquetaron en tres cajas enormes cargadas en el Rer en Génova. Desembarcaron en Nueva York y fueron trasladados en un coche especial. Cuatro guardias armados los acompañaron hasta San Francisco. El signor Morassi, del Museo Brera de Milán, supervisó su desembalaje e instalación en el Palacio de Bellas Artes. Un edificio a prueba de fuego que luego se convertirá en un hangar de aviones. Aunque la posibilidad de robo es pequeña, dado que las obras son tan famosas que ningún ladrón podría deshacerse de ellas, los guardias las vigilarán día y noche. Italia todavía recuerda el sensacional robo de la Mona Lisa de da Vinci del Louvre en 1911...<sup>45</sup>

Este pasaje expresa que la exhibición se organizó también con el fin de desplegar el capital político de los Estados Unidos. De tal manera el arte no fue tan autónomo. Durante la segunda temporada de la feria (1940) se replicó el despliegue de piezas excepcionales de arte occidental. En esta ocasión el catálogo señala que las obras de *Old masters* vinieron de colecciones estatales y privadas. Sin embargo, la mayoría de artículos en publicaciones periódicas hacen énfasis en la presentación del “show” *Art in Action*. En este ejercicio, que además fue documentado en un video que la Bay Area Television Archive de San Francisco ha recuperado y que nos llega sin sonido, se observa detenidamente a todos los artistas

---

<sup>44</sup> Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti. “«SAN FRANCISCO WILL SEE OLD MASTERS». LA FIERA DELLE VANITÀ DEL REGIME NEL 1939.” *Studi Storici*, vol. 52, núm. 2 (2011): 465-489

<sup>45</sup> “Artist in action steal the show at San Francisco World Fair”, *LIFE*, Vol. 6, No.7, 13 de Febrero de 1939, 41. La traducción es del autor.

trabajando<sup>46</sup>. Habría que pensar que si existen registros como el antes mencionado fue porque la WPA pensó este ejercicio como un modo de propaganda acerca del trabajo.<sup>47</sup> Sin embargo, esa neutralidad desapareció tras la Segunda Guerra Mundial y dicho concepto se orientó a la manipulación y control de la opinión pública, sobre todo en los estados unipartidistas.<sup>48</sup>

Otra connotación conveniente para este análisis es la que formuló Edward Bernays a finales de los años veinte. El autor señala que el valor de la propaganda radica en su capacidad de abstraer la complejidad de que se compone la sociedad, es decir construir un imaginario común para mantenerla “ordenada” y “focalizada” a los principios que la rigen, pero también para “manipular” y “orientar” la opinión pública y guiar los procesos políticos.<sup>49</sup>

Las exposiciones en Estados Unidos fueron relevantes en tanto que se articularon desde una de las “máquinas exportadoras de ideología” y en ese sentido “propagandísticas” más importantes de esos años: el MoMA de Nueva York.<sup>50</sup> Charity Mewburn ha retomado el discurso de Roosevelt durante la inauguración del nuevo edificio del MoMA en 1939. En él se destacaba el papel del arte como garante de la civilización y la democracia, asegurando que “Las artes no pueden prosperar excepto donde los hombres son libres de ser ellos mismos y de estar a cargo de la disciplina de sus propias energías y ardores. Las condiciones para la democracia y para el arte son las mismas”, esto muestra el papel que las élites otorgaban al

---

<sup>46</sup> Orville C. Goldner, [Art in Action exhibition](#), (San Francisco California, 1940) 11:25. Consultado por última vez el 7 de enero de 2023.

<sup>47</sup> La palabra *Propaganda*, como lo argumenta Toby Clark, se usó durante los siglos XVIII y XIX como concepto, más o menos neutro, referido a la difusión de anuncios comerciales así como del credo religioso e ideas políticas. Toby Clark “Introducción”, *Arte y propaganda en el siglo XX*, (Madrid: Akal, 2000), 7-15.

<sup>48</sup> En sus ensayos sobre la propaganda Theodor Adorno hace énfasis en la importancia de la dimensión psicológica que tiene la propaganda (especialmente la antisemita y fascista), pues en este tipo de propaganda se construye un “yo ideal” que implica el ofrecimiento a la audiencia de las condiciones de posibilidad de *ser* como el sujeto o grupo de sujetos representados, es decir, la propaganda actúa de manera aspiracional que ofrece una forma de satisfacción del deseo. Ver: Theodor W. Adorno, *Ensayos sobre la propaganda fascista*, (Buenos Aires: Paradiso, 2005).

<sup>49</sup> Edward Bernays, *Propaganda*, (Barcelona: Melusina, 2008).

<sup>50</sup> Véase: Rusell Lyness, *Good Old Modern, Apud*, Charity Mewburn, “Oil, Art and Politics. The Feminization of México” en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Vo. 80, No 72, (1998): nota 11.

arte para establecer y reforzar valores morales en la sociedad, con un uso plenamente político y aleccionador notablemente central.

Aunque la instrumentación política de las exposiciones no es novedoso, y en cierta manera es intrínseco al surgimiento de la práctica exhibitiva, en este caso es relevante remarcar el papel político de esta feria en específico porque tanto las élites económicas como políticas buscaban flanquear ambas costas del territorio estadounidense. Habría que señalar siguiendo a Lorenzo Carletti y Cristiano Giometti que la organización de la feria implicó una serie de negociaciones y tensiones políticas entre los comités organizadores y los países participantes.<sup>51</sup> Los organizadores italianos insistieron en la realización de la feria y en el despliegue de obras artísticas relevantes. Aunque la muestra fue descrita como “mediocre” por la *intelligentsia* italiana, tuvo la oportunidad de remarcar la presencia italiana entre los países del océano índico y pacífico, como lo comentó el embajador Italiano en Washington, Felice Guarneri.<sup>52</sup> Además, el coleccionismo y el público estadounidense tenían cierta afinidad por el arte italiano temprano,<sup>53</sup> lo cual hacía mucho más conveniente la presentación de este tipo de trabajos artísticos en la feria, pues con ello la exposición contaría con ejemplos que no todos los espectadores tendrían la oportunidad de observar en los Estados Unidos, por más que las caudalosas colecciones privadas contarán con excepcionales ejemplos del periodo que no hacían sombra a sus semejantes europeas.

---

<sup>51</sup> Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti. “«SAN FRANCISCO WILL SEE OLD MASTERS». LA FIERA DELLE VANITÀ DEL REGIME NEL 1939.” *Studi Storici*, vol. 52, núm. 2 (2011): 465–489.

<sup>52</sup> Cito a continuación in extenso el documento referido en el artículo de Carletti y Giometti: “pur dovendo confermare che si tratta di esposizione di importanza generale piuttosto mediocre, debbo dire, alla stregua di quanto ho veduto sul posto, che essa acquista valore dal fatto che è stato concentrato lo sforzo su uno scacchiere mondiale ben caratterizzato, dando luogo ad una manifestazione dei paesi rivieraschi dell'oceano Pacifico ed Indiano, che è l'unica del genere a tutt'oggi verificatasi [...] Per quanto concerne l'Italia, si può dire da un punto di vista generale, che la manifestazione ci offre un'occasione molto adatta, forse unica per carattere, tempo e luogo, ad affermare il nostro impero coloniale ed a ricordare, cosa finora poco sentita, la nostra presenza sull'Oceano Indiano.” Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti. “«SAN FRANCISCO WILL SEE OLD MASTERS». LA FIERA DELLE VANITÀ DEL REGIME NEL 1939.” *Studi Storici*, vol. 52, núm. 2 (2011): 474.

<sup>53</sup> René Brimo y Kenneth Haltman. *The Evolution of Taste in American Collecting*, (Pennsylvania: Penn State University Press, 2016), 163.



Es menester comentar que en la exposición de Chicago de 1933 se ejecutó una muestra que podríamos pensar como antecesora al Palacio de Bellas artes de 1939 en San Francisco, pues tal exposición buscó replicar una fórmula exhibitiva empleada en la exposición de Chicago llamada “A Century of Progress”. Ambos proyectos guardan similitudes no solo por la intención de reunir importantes piezas de arte europeo en un solo espacio, sino por el carácter propagandístico y la intención de generar ganancias económicas que permitieran “rescartar” a la feria del fracaso, así como por el hecho de que la exposición sirvió para exaltar el carácter benéfico de coleccionistas como Henry Clay Frick, John Pierpont Morgan y Henry Huntington y así ponderar la capacidad constructora o civilizatoria del capitalismo norteamericano.<sup>54</sup>

También es importante remarcar que a diferencia de la exposición realizada en Chicago, donde los funcionarios estadounidenses tuvieron la intención de reunir grandes tesoros del arte europeo (provenientes de colecciones y museos europeos) para exhibirlos dentro del programa de la feria, en la exposición de San Francisco la insistencia en la realización de este proyecto se dio por parte del gobierno italiano. Para la primera, lo recaudado sería utilizado para ampliar el edificio del Chicago Art Institute. Sin embargo, como lo comenta Neil Harris, no fue posible trasladar las obras europeas debido a problemas logísticos y de seguridad.<sup>55</sup> A diferencia de la exposición de Chicago, en que los trabajos de *Old masters* expuestos provenían de museos y colecciones estadounidenses, en la exposición de 1939-40 en la costa oeste, el despliegue fue “más espectacular” debido a que las obras

---

<sup>54</sup>Neil Harris, “Old Wine in new bottles: Master pieces come to the fairs”, *Designing Tomorrow, America’s World’s Fairs of the 1930s*, (New Heaven, London: Yale University Press, 2010), 41-55.

<sup>55</sup> Al respecto, Neil Harris comenta: “En 1932, -el comité organizador- todavía anticipaba algunos préstamos europeos, los fideicomisarios rechazaron la solicitud de la autoridad de la feria de construir un pequeño edificio de arte a prueba de fuego en el mismo recinto ferial.” Nota 14; “Despite the futuristic orientation, their modernistic appearance, and their technological sloganeering, the 1930’s fairs would be deeply cherished by large numbers of visitors because of their historic art treasures. This presence simultaneously reassured and reproved the champions of modernist progress, providing some unexpected tension in the aims and accomplishments of the exhibitions. Véase: Neil Harris “Old Wine in New Bottles: Master pieces come to the fairs” en: *Designing Tomorrow, America’s World’s Fairs of the 1930s*, (New Heaven, London: Yale University Press, 2010), 49.

viajaron desde Europa (como ya se ha visto anteriormente, el traslado de las obras se cubrió en medios impresos) y eran piezas nunca antes vistas por el público norteamericano. Vale la pena mencionar, a manera de preámbulo sobre la presentación de Rivera en la feria, que una vez finalizada la primera temporada de la GGIE en San Francisco, la selección de obras de pintores renacentistas italianos se detuvo en Nueva York para ser exhibida en el MoMA, entre enero y marzo de 1940. El catálogo de la exposición señaló:

El arte renacentista y barroco de Italia se encuentra en el corazón mismo de la gran tradición del arte europeo y sus ramas americanas, la tradición que se remonta a Grecia y avanza a través de El Greco, Poussin, Rubens, Rembrandt hasta Ingres, Delacroix, Manet, Renoir y luego a maestros de nuestros días tan separados como Picasso y Diego Rivera..<sup>56</sup>

Esta apreciación nos permite observar un elemento que sigo de cerca y es la presentación de Diego Rivera como parte del canon occidental. Como lo han señalado una gran variedad de autores,<sup>57</sup> el régimen de Mussolini echó mano de la revisión de la tradición para presentarse bajo un estandarte de modernidad mediante un discurso que enarbolaba la renovación artística como parte de una tercera etapa de grandeza “nacional” ligada a “gloriosas realizaciones del pasado”, en palabras de Raffaele Bédarida.<sup>58</sup> Por otra parte, los Estados Unidos utilizaron una estrategia similar, no sin adaptar a sus propias estrategias e intereses políticos sobre todo de orden propagandístico, con Diego Rivera<sup>59</sup> de la que doy cuenta en el

---

<sup>56</sup> *Italian masters lent by the royal italian government*, (Nueva York: MoMA, 1940), 6.

<sup>57</sup> Ver: Francis Haskell “Botticelli al servicio del Fascismo” en: *El museo efímero: los antiguos maestros y el auge de las exposiciones artísticas*, (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 161-188; Raffaele Bedarida, “Operation Renaissance: Italian art at MoMA”, *Oxford art journal*, Vol 35, No.2, (2012): 147-169. En su libro sobre las exposiciones de arte italiano en los Estados Unidos, Bedarida da cuenta de las diferentes revisiones que se realizaron al arte producido en ese país. Dichos ejercicios exhibitivos no solo abarcaron el renacimiento, también se llevaron a cabo revisiones del Futurismo y arte moderno bajo la intención de “demostrar la validez política de la nueva república italiana y la vitalidad de la cultura italiana en los procesos de reacomodo económico y político después de la Segunda Guerra Mundial” aunque previamente el gobierno italiano se había esforzado en “enfatar una modernidad especialmente mediterránea” y desplegar una imagen de “continuidad entre el periodo moderno de Italia y su gloriosa herencia histórica. Ver: Raffaele Bedarida, *Exhibiting italian art in the United States from futurism to arte in povera*, (Nueva York: Routledge, 2022).

<sup>58</sup> Raffaele Bedarida, “Operation Renaissance: Italian art at MoMA”, *Oxford art journal*, Vol 35, No.2, (2012): 150,151.

<sup>59</sup> Creo que esta idea ameritaría un debate mucho más profundo y a conciencia del mural, algo que ya he emprendido en otro espacio. Sin embargo, la lectura de este se vuelve problemática cuando se piensa en perspectiva no sólo como parte del dispositivo de exhibición, que es el análisis que este texto tiene por objetivo, aunque lo tomo así porque resulta conveniente pensar en la dimensión propagandística de la presentación.

siguiente apartado. En relación con la exposición italiana habría que añadir, que la contraparte americana, en este caso el artista guanajuatense contribuyó a generar un discurso de unidad de los trabajadores y la construcción de una cierta concordia continental, pues como cité líneas atrás, la feria de San Francisco tuvo como corolario exaltar el arte y la paz, objetivo en el que el arte italiano jugó un papel relevante, pues se presentó como un “peso determinante” en la balanza de la paz mundial.<sup>60</sup> Aunque en este caso, la presencia del “Antiguo maestro” en la feria de San Francisco también tuvo una dimensión mucho más orientada a la exaltación de la unidad hemisférica, es importante resaltar la propia construcción de la figura del artista en relación con la del obrero/artesano/productor. Sobre todo pensando que en *Art in Action* el trabajo artístico era lo que se pretendía mostrar y no tanto la obra concluída en sí. Por último habría que señalar que la construcción de tal representación no fue una invención de los años 40 sino que se fraguó paulatinamente durante los años de tránsito de Rivera en territorio norteamericano.

---

<sup>60</sup> Leland W. Cutler, ‘World Peace Day Set on Treasure Isle’, in *Golden Gate International Exposition*, *Apud*. Raffaele Bedarida, “Operation Renaissance: Italian art at MoMA”, *Oxford art journal*, Vol 35, No.2, (2012):151.

### III. El dispositivo como propaganda

Rivera fue uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Como lo comenta Julio Ramos “Rivera contribuyó a crear los nuevos paradigmas de la cultura visual del New Deal”.<sup>61</sup> Cosa que no es fortuita ni a nivel artístico ni a nivel administrativo en términos de política internacional. La gran depresión fue un punto de quiebre para los gobiernos latinoamericanos, especialmente los de corte populista que impulsaron y engrosaron su representación popular y con ello se exaltó el papel obrero y trabajador para fortalecer su relación con el Estado.<sup>62</sup> Como lo sugiere Paulo Drinot, América Latina encontró mejores estrategias para sobreponerse a la gran depresión.<sup>63</sup> Un ejemplo de ello es el caso mexicano, en dónde el estado se encargó de implementar políticas culturales que unificaban la opinión pública a la vez que la orientaban hacia la exaltación del trabajo y los grupos obreros para estrechar los lazos entre las alianzas de trabajadores y los sindicatos.<sup>64</sup> Por ello, en este apartado propongo que la presencia de Diego Rivera y su caracterización ambivalente como *Old master* ligado a la propia imagen obrera construida a lo largo de sus años de trayectoria artística fue instrumentada dentro del programa *Art in Action* para otorgar validez al problema de la representación obrera en los Estados Unidos.

La imagen de Rivera, al igual que la de muchos artistas mexicanos, fue relevante en los Estados Unidos no solo por la propia caracterización como obrero sino por la inclusión de éstos personajes en sus temas pictóricos y tendencias como parte de su compromiso u oposición al régimen revolucionario. Además, la imagen del obrero conectaba, de alguna

---

<sup>61</sup> Julio Ramos, “Alegoría californiana”. *Estudios*, vol.18, Núm. 35,(2010): 15.

<sup>62</sup> John Lear, “5. El cardenismo, el Frente Popular y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios” en: *Imaginar el proletariado, artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, (México: Grano de sal, 2019), 188.

<sup>63</sup> Ver: Paulo Drinot, “Introducción”, *La gran depresión en América Latina*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 15.

<sup>64</sup> Ver: Dafne Cruz Porchini “Capítulo I. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) como política cultural en el cardenismo. Estrategias artísticas y visuales.”, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo*, (México: Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2014), 38-105.

manera, “la cultura internacional de izquierda” de México a la unión soviética pasando por Nueva York y la república española de los años treinta.<sup>65</sup>

De tal manera, el catálogo del pabellón en San Francisco enfatizaba la injerencia de Orozco, Rivera y Siqueiros como punta de lanza del arte mexicano contemporáneo. Al respecto el texto de Thomas Carr Howe, encargado de la sección de arte mexicano en el evento, comentaba:

Es bastante natural que se considere a Orozco, Rivera y Siqueiros como los maestros clásicos de la Escuela Mexicana moderna. Pero a estos "viejos maestros", que continúan trabajando con fervor y distinción no disminuidos, deben agregarse los nombres de una generación más joven de pintores que están dando al variado patrón del arte mexicano mucho de su originalidad y color.<sup>66</sup>

Si bien en esta segunda temporada de la feria, el dispositivo se esforzó por subsanar ausencias del arte europeo. La presencia mayoritaria de artistas latinoamericanos abrió una nueva sección en la muestra titulada “Paintings of Latin American Countries Bordering the Pacific” misma que resultó central, pues presumiblemente, allende la ausencia de colecciones europeas, esta “nueva temporada” la exposición de arte europeo se presentó como “una digna sucesora de la gran exposición del año pasado” y con la aparición de los países de América Latina se logró una representación mucho más equilibrada y equitativa del pacífico. No obstante, una vez más, como en la exposición de 1933, se destacó el papel de las colecciones norteamericanas señalando que “la riqueza del gran arte en nuestro país es tal que todavía pudimos asegurar una exposición que, en su conjunto, puede resistir la comparación con la del año pasado. En varios aspectos, el presente programa es en realidad más rico y completo que el anterior.”<sup>67</sup>

Aunque hasta este momento he citado los textos de manera anacrónica, pues en el catálogo aparece primero el arte europeo y en segunda instancia el arte de los “Países

---

<sup>65</sup> John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México posrevolucionario 1908-1940*, (México: Grano de Sal, 2019), 32.

<sup>66</sup> Thomas Carr Howe Jr., “México”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 105.

<sup>67</sup> Timothy Pflueger, “In appreciation”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 5.

latinoamericanos que rodean el Pacífico”, en la introducción el mismo Rivera aparece como un validador importante del discurso general del pabellón:

Debe expresarse un agradecimiento especial a los numerosos artistas, cuyos nombres se mencionan en otras partes de este catálogo, que han ofrecido sus servicios para dar significado a la sección Arte en acción y, en particular, a Diego Rivera, quien generosamente ha prestado sus grandes talentos como expresión de su **cariño por nuestro país y con el interés de fomentar la buena voluntad entre su México natal y Estados Unidos**. Para él, "el arte en acción" no es nuevo. Innumerables miles de años lo han visto trabajar en sus frescos en los edificios públicos de México.<sup>68</sup>

De tal manera, la presencia de estas obras, y en especial del muralista como punta de lanza del arte en acción venía a afianzar el sentido del pabellón: mostrar la creación artística como algo cercano a la cotidianidad de los visitantes y esencial para el entendimiento del mundo moderno, no solo en perspectiva cronológica sino desde la contemporaneidad.

Ahora me quiero referir al problema del artista representado en el Pabellón. Las gestiones de la presentación de Rivera en la feria comenzaron muy tempranamente. En una carta que Diego Rivera envió al arquitecto californiano Timothy Pflueger, se tiene noticia de los primeros pasos del acuerdo, en que El muralista señalaba la idea de pintar una obra alusiva al sincretismo producto de la fusión entre el maquinismo del norte ligado al poder creativo del sur, que hoy conocemos como *Unidad Panamericana* o *Panamerican Unity* en inglés (Fig. 4).<sup>69</sup> La idea, entonces, constituyó una alegoría al trabajo, cosa que venía muy a tono con la intención del evento. Desde luego, la presencia del muralista y otros artistas en el espacio provocó un nuevo orden espacial del pabellón en dónde los talleres tomaron el papel central.<sup>70</sup>

Mientras en el primer año la feria exhibió escuetamente el espacio creativo del artesano-artista, como se observa en este plano (Fig. 5), para 1940 gozó de un papel mayor y

---

<sup>68</sup> Timothy Pflueger, "In appreciation" *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 5.

<sup>69</sup> Diego Rivera Mural Project (En adelante DRMP), *Letters*, Diego Rivera, "Carta de Rivera a Pflueger aceptación de Rivera para participar en la Golden Gate International Exposition y pintar un fresco", 15 de abril de 1940. <https://riveramural.org/letters/> (consultado el 9 de diciembre de 2022).

<sup>70</sup> Es posible observar detalladas ilustraciones del mural que es bastante complejo, incluso en línea, aquí inserto la dirección electrónica del sitio en internet donde la obra puede ser vista con mayor detalle. Diego Rivera Mural Project/ Full mural: <https://riveramural.org/fullmural/> Tal como apareció el 14 de septiembre de 2022.

protagónico, debido a que las obras italianas ya no formaban parte del *display*, pero también gracias a la presencia del muralista. Como lo apunta Carol Duncan “a ambos lados del atlántico se esperaba que un museo debidamente organizado mostrara al visitante los orígenes y evolución de las distintas escuelas, concediendo siempre que fuera posible un lugar especial a sus maestros. Como hemos visto se suponía que caminando a lo largo de la historia del arte, los visitantes podrían ver el desarrollo espiritual de la civilización”.<sup>71</sup> En consecuencia, la ubicación de *Art in Action* en el centro del espacio de exposición colocaba simbólicamente la creación como el punto de partida y llegada de la producción artística. De alguna manera, la presencia del muralista se convertía en el corolario de ese recorrido en sentido evolutivo o de progresión temporal, pues el pabellón en general incluía demostraciones de grabado, dibujo, escultura en madera y también se acompañaba del trabajo de algunos ceramistas.

Aunque en un primer momento ya se había mostrado una buena parte de los artistas del renacimiento, en esta segunda fase lo que el pabellón buscó fue enfatizar la presencia de los artistas y artesanos locales y del hemisferio americano, especialmente de artistas estadounidenses, no sobraría decir que los ayudantes de Rivera eran todos americanos. Por ello es que se engrosó la presencia de obras de arte de los “países que rodean el pacífico” y del arte californiano contemporáneo teniendo como corolario la presencia de Rivera en el evento. Siguiendo el argumento de Duncan tanto en los Estados Unidos como en Europa, el arte clásico y el arte Italiano disponían de un “emplazamiento” privilegiado como el momento definitorio de un principio de civilización universalmente alcanzable”.<sup>72</sup> En otras palabras, esto es el principio de un “canon”. Si durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX el arte europeo había engrosado y ocupado el caudal de colecciones estadounidenses, era momento de impulsar y reafirmar la construcción de un paradigma

---

<sup>71</sup> Carol Duncan, “Espacios públicos intereses privados”, *Rituales de civilización*, (Murcia: Nausícaä, 2007), 88.

<sup>72</sup> Carol Duncan, “Espacios públicos intereses privados” en: *Rituales de civilización*, (Murcia: Nausícaä, 2007), 88.

artístico hemisférico que tenía como punta de lanza del discurso a los artistas educados en Europa pero cuyo trabajo estaba fuertemente fincado en la tradición, y para ello el trabajo y presencia del muralista fue central.

El montaje de los talleres de artista en el espacio expositivo tuvo la intención de regresar la potencia del momento creativo y acercarlo a las masas, pero con una intención propagandística (Fig 5).<sup>73</sup> Aquí quiero recordar lo que comenta Daniel Buren sobre el estudio del artista, lo caracteriza como “un lugar de múltiples actividades: producción, almacenamiento, y finalmente, si todo sale bien, de distribución. Es una especie de depósito comercial”, esta apreciación sobre el taller es utópica para este caso. Pues, si bien el espacio en que se mostró a Rivera estaba pensado para operar como una suerte de espacio de creación, sirvió casi como lugar único de distribución de mercancías y de consumo de capital simbólico, no sólo para el muralista sino para los que participaron en *Art in Action*. Es decir, la experiencia capitalizable era la de poder observar el trabajo artístico, pero también de consumirlo, aunque logró enfatizar la centralidad del trabajo tanto para Rivera como el gran maestro americano como para los obreros que trabajaban a la par de él.

Dawn Ades comenta que la entrada al pabellón para observar a Rivera trabajar valía 5 centavos (para tener un punto de referencia, en 1940 el costo de la revista *Life* era de 10 centavos),<sup>74</sup> aunque dicho precio fuera engañoso si se toma en consideración que Rivera pintaba en las horas menos concurridas de la feria, por lo cual era difícil observar sus labores.<sup>75</sup> No obstante, el objetivo no era solo capitalizar la presencia del maestro, sino que se pretendía generar expectativa respecto a su ejercicio y al mismo tiempo establecer una línea

---

<sup>73</sup> Aquí se toma indistintamente el concepto de taller y estudio porque la diferencia entre estos dos conceptos requeriría un estudio aparte, aunque ambos se entiendan como el espacio de trabajo del artista tienen connotaciones distintas sobre todo si se mira en perspectiva histórica.

<sup>74</sup> Dawn Ades, “Art as a monument”, *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1935*, (Londres: Thames and Hudson in socation Hayward Gallery, 1996), 50-56.

<sup>75</sup> Esto ha sido consignado en el Blog de las hermanas Burton. Véase: “Hellen Burton and Art in Action” disponible en: <https://brutonsisters.blogspot.com/2019/07/helen-bruton-and-art-in-action.html> consultado por última vez el 3 de junio de 2021.



narrativa que otorgaba cierta continuidad entre su trabajo y la presencia de las obras de *Old masters* previamente mostradas.

Líneas atrás cité una frase en la que se hace énfasis en el trabajo manual/artístico/ en oposición al trabajo técnico y mecánico. Este montaje tuvo un potencial político porque se construyó una especie de dispositivo ritual en el que el espectador no solo podía presenciar la creación, también podía llevarse a casa la obra u objeto de su elección, podía apropiársela y poseer, comprar, el trabajo mismo. En ese sentido, estaba orientado a generar una cierta sacralización de la experiencia que implicaba presenciar el trabajo en sí mismo. Lo anterior es para nada fortuito para el caso de la presentación de Rivera en el acto, aún menos si se toma en cuenta la intención de presentar su trabajo como corolario de un canon.

Como lo relata el mismo Beltram Wolfe, para la feria de Chicago de 1933 existió un proyecto para que Rivera apareciera pintando en vivo. Probablemente, este se ejecutaría en el edificio de la General Motors. Más allá de lo emocionante de esta anécdota, advierte que era extraño que el artista gozara de numerosas comisiones en Estados Unidos, cuando Moscú no había cedido ni siquiera un muro para su trabajo. Enseguida el artista cierra su comentario con una provocación al lector, en la que señala “Had Michelangelo, “pricked on by your popes and kings,” been more favored?”.<sup>76</sup>

De nueva cuenta se hacen presentes aquí los dos elementos que he seguido a lo largo del texto. El primero, la relación de Rivera con el trabajo y la exaltación de la vida industrial en su propia obra, que se manifiestan cuando Wolfe se cuestiona la importancia de que a los hijos de los magnates (en este caso Rockefeller) les agradara el trabajo del muralista. En segundo lugar compara explícitamente la obra de Rivera y el auspicio de la misma por parte de los “billionaire sons of the ‘yankees robber barons’”, con la del renacimiento, dando así el lugar de un maestro renacentista italiano en la propia narración biográfica de Rivera,

---

<sup>76</sup> Beltram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, (Nueva York: Stein and Day publishers, 1963), 303-304.

remarcando así la intención de los magnates como benefactores de las masas, mientras que, aún cuando Rivera apoyó y siguió de cerca los ideales de la revolución Rusa, no tuvo ninguna oportunidad para desenvolverse artísticamente allá.<sup>77</sup>

Sin duda lo anterior cambió para la realización de la feria de San Francisco en dónde, si bien Rivera fue la pieza central de la exposición, no optó por presentarse como un único productor, pues no estaba del todo de acuerdo con la labor del artista que trabaja en solitario y expone su obra en museos.<sup>78</sup> Esta posición permitió a Rivera conjuntar diversas aristas de su autorrepresentación: la obrera, la artística y la indígena también siguiendo sus principios de operación y ejecución artística, que además fue medular para el dispositivo de exhibición ya que permitía exaltar el trabajo conjunto como corolario de la creación artística, sobre todo en un proyecto como *Art in Action*.<sup>79</sup>

Guilbaut comenta el esfuerzo que hubo por generar una idea de apoyo al arte de los Estados Unidos, en vías de establecer una autonomía política y estética del arte norteamericano, sobre todo en el periodo que antecedió el estallido de la guerra.<sup>80</sup> Si bien esto fue posterior, para el caso de esta feria se logró cuestionando la reproducibilidad técnica y rodeando el *atelier* del artista de obras ya consagradas, trabajos de grandes maestros de todas

---

<sup>77</sup> Si bien, este episodio es largo de contar y requiere especial atención, al respecto se puede revisar el siguiente artículo: Richardson, William. "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol.3, Núm. 1 (1987): 49–69.

<sup>78</sup> Durante su estancia en la unión soviética a finales de los años 20, Rivera señaló en una serie de entrevistas con Alfred Kurella que en el pasado los artistas pintaban de manera solitaria para un mecenas o en su defecto la obra producida por ellos era adquirida y no estaba al alcance del público, lo cual sería impensable en la sociedad socialista; De igual manera, pero muy recientemente y para un caso mucho más temprano, Sandra Zetina ha notado la importancia que la noción de taller tuvo en los primeros ejercicios murales de Rivera, que veía la ejecución mural como un ejercicio de aprendizaje y un espacio pedagógico de experimentación. La experiencia de realizar el mural *La creación* (1922) devendría en la fundación del Sindicato Técnico de Obreros técnicos pintores y escultores. Véase: Richardson, William. "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 3, Núm. 1, (1987): 58; Sandra Zetina, "Capítulo 6. Pintar la creación" en: *Pintura mural y vanguardia: "La Creación" de Diego Rivera*, México: Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, (2019), 312-455.

<sup>79</sup> Aunque no me ocupo de la arista de su representación como indígena, al respecto James Oles ha comentado que dicha imagen autoconstruida, que se materializó cuando Rivera se pintó en el mural al lado de obreros y artesanos trabajando en su pintura, también sirvió para ponderar el trabajo artístico y equipararse a un trabajo cotidiano. Ver: James Oles (ed), *Diego Rivera's America*, (California: San Francisco Museum of Art/California university press, 2022), 14.

<sup>80</sup> Véase: Serge Guilbaut, "Nueva York, 1935-1941: La desmarxización de la «intelligentsia»", *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, (Madrid: Mondadori, 1990), 31-68.

las épocas que antecedieron la creación del mural. Por ello, este evento adquirió una centralidad notoria en el transcurrir artístico en los Estados Unidos, sobre todo después de la guerra. En esta producción transformada en ritual, se devolvió el valor sacro al producto del trabajo artístico, pero se puso al alcance de los espectadores bajo una intención muy parecida al del *Buy american art*, en la que lo que se podía consumir era el trabajo.<sup>81</sup> Esta operación sería muy relevante en los años posteriores a esta feria, sobre todo cuando el despliegue propagandístico del MoMA y los medios norteamericanos promocionaron el *Action Painting* como el pilar central del arte en *America*.<sup>82</sup>

En este contexto la presentación del artista como *Old master* fue parte de un aparato ideológico que buscó promover el trabajo y así convirtió al artista en obra, es decir, exhibió la labor del artista, el gesto y el proceso de creación como la “vida que las obras arrastraban tras de sí” y de esta manera la obra obtenía una especie de “valor agregado”.<sup>83</sup> Es en este ejercicio de presentar la relación artística y artesanal como parte esencial de la comprensión del trabajo, como modo de maximización de la ganancia, y una alternativa para ofrecer al público un acercamiento mucho más eficaz y directo al objeto artístico. En todo caso, es el momento en que comienza a revelarse el papel del trabajo artístico como parte de un aparato publicitario de dominio que hacía de la separación, de la incoherencia entre el proceso de trabajo y el consumo de la obra, algo útil, bello y verdadero. Por ello, no resultó fortuita la idea del *Old master* como punta de lanza en el arte del hemisferio.

Dicha expresión es un concepto usado por la historia del arte europeo, sobre todo la más conservadora, para referirse a los maestros del renacimiento. Francis Haskell, quien dedicó un libro completo al problema, identifica distintos usos del término a través del

---

<sup>81</sup> Serge Gilbert, “La Segunda Guerra Mundial y el intento por establecer un arte norteamericano independiente”, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, (Madrid: Mondadori, 1990), 77.

<sup>82</sup> Véase: Rosalind Krauss, “La fotografía como texto” *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, (Barcelona: Editorial Gustavo Hill, 2002), 97.

<sup>83</sup> Tomo esta última frase del texto de Rosalind Krauss sobre Pollock y la fotografía de Namuth; Rosalind Krauss, “La fotografía como texto” *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, (Barcelona: Editorial Gustavo Hill, 2002), 97.

tiempo. El autor comenta que su origen puede rastrearse hasta la Italia de finales del siglo XVI en el que sirvió para referirse a dieciocho pintores que enriquecieron la edad dorada del renacimiento y que de alguna manera ejemplifican la *Terza Maniera de Vassari*. Aunque también, y esto es lo que nos conviene para redondear nuestro argumento, el historiador inglés sugiere que “Por encima de todo, una exposición de maestros antiguos es un acontecimiento importante porque reúne, en un espacio claramente definido, un número de obras de arte (a veces de las clases más diversas) que originalmente habían sido concebidas para ser contempladas en emplazamientos totalmente distintos”.<sup>84</sup> Habría que tener en cuenta, que las exposiciones de *Old masters* fueron acontecimientos cotidianos en las primeras décadas del siglo XX en Europa y los Estados Unidos,<sup>85</sup> y el coleccionismo de obras elaboradas por los artistas así llamados fue una constante que contribuyó a forjar las más importantes colecciones de arte en los Estados Unidos desde el siglo XIX.

De tal suerte, la utilización del término para designar a los artistas mexicanos como a Orozco, Rivera y Siqueiros para nada es fortuita si se toma en cuenta que en los Estados Unidos se utilizaron estrategias y programas culturales para validar una cierta superioridad hemisférica frente a la amenaza de los totalitarismos europeos y las disidencias latinoamericanas de corte más radical, especialmente en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Aquí cabría matizar que los llamados “tres grandes” estaban lejos de ser “Antiguos Maestros” u *Old masters*. En 1940 Orozco tenía 57 años, Rivera 54 y Siqueiros 44 de manera que aunque contaban con amplias trayectorias eran bastante jóvenes y aquí habría que anotar que si se les categorizó como tal, era por su capacidad creativa y por estar a la vanguardia del

---

<sup>84</sup> Francis Haskell, *El museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 20-21.

<sup>85</sup> Al respecto puede revisarse los siguientes textos: Barbara Pezzini, “(Inter)National Art: The London Old Masters Market and Modern British Painting (1900–14).”, Jan Dirk Baetens, Dries Lyna (eds), *Art Crossing Borders: The Internationalization of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Vol. 6, (2019), 127–163; Katz, Wendy Jean. “Old Masters versus Young America.” In *Humbug!: The Politics of Art Criticism in New York City’s Penny Press*, (Nueva York: Fordham University Press, 2020), 91–123; Charles Dellheim, *Belonging and Betrayal: How Jews Made the Art World Modern*, (Boston: Brandeis University Press, 2021)

movimiento muralista, que el gobierno mexicano ayudó a construir aunque dicho canon también dependió de los artistas norteamericanos, especialmente los de San Francisco, que realizaron agudas observaciones de las obras de los artistas mexicanos. Ricardo Ibarlucia, quién ha teorizado sobre la importancia que las “obras maestras” tienen en la construcción de un panorama artístico, señala que dicho concepto abrevia de la tradición artesanal, en la que las corporaciones exigían la fabricación de una obra excepcional en la que demostrara la excelencia en la ejecución de su oficio para adquirir el estatuto de maestro.<sup>86</sup>

Como recientemente lo ha demostrado Maria Castro, varios artistas californianos quienes viajaron de la costa oeste hasta la ciudad de México para observar los ciclos murales que había compuesto en los edificios públicos y así aprender de Rivera, algunos de estos artistas incluso fungieron como sus asistentes. En este mismo tenor, el muralista tuvo varias comisiones murales en San Francisco, pues colaboró en el programa decorativo de edificios públicos como el Pacific Stock Exchange Building. Por ello no sorprende que al artista se le otorgara un papel tan prominente en la zona.<sup>87</sup> Pues sus obras, en concordancia con lo que señala Ibarlucia, habían sentado un paradigma y legitimaban discursividades, intenciones e intereses comunes.

Como bien lo comenta Catha Paquette, México fue de especial interés para los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. No sólo en términos estratégicos militares, sino también económicos. La circulación de materias primas como el caucho, el petróleo y mano de obra barata proveniente de México permitieron a la economía norteamericana mantenerse a flote.<sup>88</sup> Aunque la presencia de Rivera no fue producto de

---

<sup>86</sup> Ricardo Ibarlucia, *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre Arte y Filosofía*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022), 17-18.

<sup>87</sup> Maria Castro, “Diego Rivera’s new american art: San Francisco, 1930-1931”, *Diego Rivera’s America*, (California: California University Press, 2022), 110-121.

<sup>88</sup> Catha Paquette señala en su texto “Soft Power”... que, además de incentivar la circulación económica con la región para abastecerse de materias primas, los Estados Unidos establecieron varios acuerdos militares con México para proteger la costa del pacífico después de 1940. Catha Paquette, “Chapter 4. Soft Power: The Art of Diplomacy in US-Mexican Relations, 1940-1946” en: *¡Américas unidas.* Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940–46), (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2012), 145.

gestiones diplomáticas “oficiales”, o al menos no hasta dónde sabemos, la estrategia permitía acercar simbólicamente ambos países. Además, los programas de Bellas Artes estaban orientados a fortalecer la relación hemisférica con los vecinos de Sudamérica. Lo cual, en consonancia con la prosperidad económica, permitiría a los Estados Unidos mantener el liderazgo en la región.

Algunos otros términos asociados son el de *Mexican Renaissance* o *Buon Fresco*, que sirven de manera análoga para equiparar la producción de los pintores mexicanos con la de los maestros italianos, pues los primeros ejecutaban sus más notables y difundidas obras en técnicas como el fresco, en buena medida producto de investigaciones y experimentaciones técnicas, pero también gracias a las observaciones y experiencias con el arte europeo.<sup>89</sup> Tal fue el caso de Diego Rivera cuya producción era bien conocida en Estados Unidos gracias a su circulación y descripción en medios impresos y la cuantiosa exhibición de sus obras. En este sentido el término antes citado se utilizó por una cierta élite académica/artística e intelectual para construir un imaginario en torno a la vanguardia mexicana. No es fortuito que en los años ochenta, Ellen Sharp recuperara y estableciera un parangón del trabajo de Rivera con el de los maestros italianos “al crear sus composiciones hacía uso del dibujo a la manera clásica: primeras ideas, bocetos, estudios de composición, estudios de figuras individuales y los cartones de tamaño natural”.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Clara Bargellini ha realizado un seguimiento del viaje que Rivera realizó antes de su regreso a México a inicios de la década de los veinte. Tal viaje, según narra el propio pintor, fue de gran relevancia para su trabajo y su trayectoria, pues reunió una amplia cantidad de dibujos de obras del renacimiento y otros periodos, observó y copió a conciencia obras muy relevantes de la historia del arte realizando esquemas, croquis, mapas y diagramas de la composición de muchas obras. Destaca entre esa producción que la autora califica como “privada” y “transitoria”, varios dibujos de pintura mural italiana, siendo el de la Capilla Ovetari en Padua el único estudio completo de un mural italiano. Producto de dicho recorrido, tal como lo ha señalado Sandra Zetina en su investigación doctoral, Rivera acrecentó su interés por la experimentación con técnicas, materiales y con formas y temáticas del arte italiano. Dicho ejercicio de síntesis, confrontación y experimentación es patente en su mural *La creación* de 1923. Véase: Clara Bargellini, “Diego Rivera en Italia”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, núm 66 (1995): 85-136. Sandra Zetina, *Pintura mural y vanguardia: La Creación de Diego Rivera*, tesis de Doctorado en Historia del arte (México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2019).

<sup>90</sup> Ver: Ellen Sharp, “Rivera dibujante” *apud*. “Alicia Azuela, “Historia de una muerte anunciada: El hombre en la encrucijada”, *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de*

Si bien dicha caracterización ha sido notada a lo largo de la historiografía, la construcción de la imagen de Rivera como un *Old master* inició desde 1931, en la costa este de los Estados Unidos cuando se realizó la exhibición de su obra en el museo de Arte moderno de Nueva York (MoMA). En el catálogo, fechado en el mismo año que la exposición, Jere Abbott quien fuera curador asociado del MoMA en esos años señala que el viaje de Rivera a Italia en 1920 fue:

quizás el evento más importante de su carrera. En Italia vio los frescos de los viejos maestros y en ellos un arte que sintió simple y directo, un arte comprensible para la gente. Fue la primera pintura europea que le recordó en su franqueza sus años de infancia. A partir de ahí su estilo se simplifica, aclara. Hizo dibujos según los maestros —Tres estudios de caballos (después de Uccello), 1921 (núm. 86)— y los frescos de Giotto y los mosaicos bizantinos llamaron su atención.<sup>91</sup>

Líneas adelante, el autor hace énfasis en la labor de Rivera y exalta el vínculo que su obra guarda con la tradición del siglo XVI “Porque si bien esta (su) obra está seguramente en la tradición del siglo XIV, continúa, no la sigue. Diego da a estos frescos la vitalidad de un gran artista que siente con tanta intensidad los problemas de su México natal”,<sup>92</sup> en la cita anterior podemos apreciar el fuerte vínculo y la manera en que se liga al pintor guanajuatense con el imaginario italiano aunque el autor aún no se atreve a otorgar a Rivera el calificativo de *Old master*, pero está plenamente consciente de la cercanía y relevancia de la experiencia riveriana.

Quizás no es la primera vez en que se le vinculó con un ejercicio similar al de los pintores italianos del renacimiento, pero sí se puede pensar este momento como el primero en que públicamente se le observa así en los Estados Unidos. La biografía de Diego Rivera de la

---

*Investigaciones Estéticas*, (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020), 237. Revisar la nota 1

<sup>91</sup> “He went to Italy in 1920, perhaps the most important event in his career. In Italy he saw the frescoes of the old masters and in these an art that he felt to be simple and direct, an art understandable to the people. It was the first European painting that reminded him in its directness of his boyhood years. From then on his style simplifies, clarifies. He made drawings after the masters — Three Studies of Horses (after Uccello), 1921 (No. 86)—and the frescoes of Giotto and the Byzantine mosaics claimed his close attention. Jere Abbot, “Notes on style of Diego Rivera” ver: “*Diego Rivera*, (Nueva York: MoMA, 1931), 38. La traducción es del autor.

<sup>92</sup> Jere Abbott, “Notes on style of Diego Rivera”, *Diego Rivera*, (Nueva York: MoMA, 1931), 39. Traducción del autor.

pluma de Beltram Wolfe contiene múltiples alusiones y comparaciones con Miguel Ángel Bunonarotti, una de ellas ya se señaló líneas atrás.<sup>93</sup> Además, si revisamos algunos escritos referentes al surgimiento de los artistas del renacimiento encontramos que se trata de un periodo de tránsito, en el que el artista pasa de ser una mano de obra calificada dedicada a un “oficio” a convertirse en una persona detentora del conocimiento y de la capacidad de involucrar el trabajo intelectual en consonancia con la manipulación técnica y material como parte de la creación de sus obras. Esto responde a un cambio en la división del trabajo en que el artista logra ascender socialmente gracias al perfeccionamiento de su labor.<sup>94</sup>

Diego Rivera fue un artista que se autorepresentó como obrero y que años atrás había impulsado la unión entre arte y trabajo. En ese sentido, su representación ligada a la causa obrera fue crucial para la construcción de un discurso exhibitivo en el que el obrar artístico era la propaganda misma, por ello su figura resultó idónea. Apenas habría que aludir la propia aparición de Rivera en el mural que se encontraba pintando, para constatar la centralidad de esa imagen cotidiana (Figura 6).

Por lo anterior, la instalación del taller de Rivera en la exposición generó una especie de museificación del trabajo. Esta museificación implica "la transformación de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea centro de actividades humanas o sitio natural".<sup>95</sup> Así

---

<sup>93</sup> Beltram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, (Nueva York: Stein and Day publishers, 1963), 304.

<sup>94</sup> Acudo una vez más al texto de Larry Shiner en el que se señala el renacimiento como un periodo de transición necesario para la consolidación de un concepto artístico que distara del "arte liberal" y fundamental para la construcción de un gusto estético. El modelo anterior al renacimiento suponía la representación del artista como una especie de artesano especializado que realiza objetos con una gran destreza, por lo cual las artes visuales como la pintura, la escultura y la arquitectura no se encontraban en el mismo cajón conceptual que la poesía y la música. No es sino hasta que se inventa el concepto de Bellas Artes y la apreciación estética se vuelve el elemento de referencia para juzgar una producción artística, cuando ésta toma relevancia y la figura del artista se exalta. Ver: Larry Shiner, "El inicio de las artes liberales", "El cambio en la condición de Artesanos/artistas", "Las cualidades ideales del artesano/artista" en: *La invención del arte, una historia cultural*, (Barcelona: Paidós, 2004), 69-82.

<sup>95</sup> "Desde un punto de vista estrictamente museológico, la musealización es la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un status museal, transformándola en musealium o musealia, "objeto de museo", al hacerla entrar en el campo de lo museal." Véase: "Musealización" en: André Desvallées, François Mairesse, (eds), *Conceptos claves de Museología*, (Paris: Armand Colin, 2010), 50.



funcionó para mostrar la realidad de la fabricación de las obras de arte. A este respecto, nos conviene traer a cuento la crítica que hicieron Adorno y Horkheimer sobre la experiencia estética en el libro *Dialéctica de la ilustración* (1944) en el que el mito del progreso se entrelaza con el trabajo y la dominación en una triada que compone la forma de proceder y vivir el mito. No tomo lo dicho por los autores como un absoluto, más bien lo tomo como un fenómeno cotidiano, complejo e intrínseco a la fabricación de un panorama cultural en los Estados Unidos.

De tal manera, la intención de presentar a Rivera como un maestro clásico, global y contemporáneo, otorgó una cierta cualidad mítica al trabajo que permitía al espectador posicionarse frente a un fenómeno estético que rompía la barrera del tiempo y conectaba la experiencia contemporánea (para la época) de la técnica pictórica con el antiguo acontecimiento de ver a los antiguos maestros pintar. Para pensar este suceso puede aplicarse lo que comentan Adorno y Horkheimer en el pasaje de Odiseo y las sirenas: “La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida.”<sup>96</sup> Para sumar al argumento anterior, es menester comentar que dentro del análisis realizado por William McDonald a finales de la década del 60. El autor comenta que el mural fue un elemento artístico, yo diría un *dispositivo*, que permitió conjugar tanto los intereses del artista como los del mecenas sin que necesariamente existiera una relación de responsabilidad mutua respecto a los acuerdos y propuestas visuales elaboradas en él, además de que funcionó como una alternativa artística y económica al dilema de la posición del artista en *America*, el problema de la libertad creativa contra la responsabilidad política.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, “introducción”, *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*, (Madrid: Editorial Trotta, 2018), 88.

<sup>97</sup> Ver: William McDonald, “The Mexican Influence”, *Federal relief administration and the arts; the origins and administrative history of the arts projects of the Works Progress Administration*, (Columbus: Ohio State University Press, 1969), 354-357. Disponible en línea:

Como consecuencia de esto, el trabajo se puso al alcance del visitante pero se anuló la capacidad de existir como *praxis*, pues la factura de objetos sólo podía ser observada y no ejercida. Pienso en el caso de Rivera, porque en su labor confluyen distintos elementos: al ser el artista estelar del programa, la división de su espacio exhibitivo incluía un *display* de los bocetos y a uno de sus ayudantes preparando los pigmentos *in situ* (Fig. 7). La marquesina donde se anunciaba su aparición presentaba su nombre junto al de otros grandes como Van Dyck, Velázquez o Rubens. En ese sentido su aparición, así como la temática de su mural fueron centrales para la promoción de la cultura obrera en los Estados Unidos.

#### IV. Diego Rivera “La sensación” .

La laguna historiográfica de la que el mural es objeto tiene, en mi opinión, dos causantes: en primer lugar, se debe a que para los primeros días del año 1940 el muralista mantenía una relación bastante compleja con la IV Internacional y con el Gobierno Mexicano. El 7 de enero de 1939 Diego Rivera había presentado su renuncia que se produjo, por diferencias ideológicas con León Trotsky.<sup>98</sup> Además, por lo visto, en las páginas de los diarios, Rivera era acusado de conspirar contra México, de salir hacia Estados Unidos para unirse al comité Dies, un organismo que dependía de la cámara de los representantes de Estado Unidos y que se implementó para investigar y dar seguimiento a actividades comunistas en el país.<sup>99</sup> A su vez se le vinculaba con la candidatura de Juan Andreu Almazan, el candidato de derecha a las elecciones presidenciales de 1940. A tal acusación el pintor respondió reproduciendo la carta de invitación que recibió para participar en la Feria de San Francisco.<sup>100</sup>

En medio de esa polémica, Rivera escribió una carta sin fecha a Timothy Pflueger, en donde expresaba que le urgía salir de la Ciudad de México y estar en San Francisco entre el 25 de mayo y el 3 de junio “por razones importantes”.<sup>101</sup> En la misiva se mencionaba que el muralista adjuntaba “una carta que recibí. Hasta que no sepa su opinión, no deseo actuar. La carta probablemente no tenga importancia, pero ciertamente es una “provocación”. Aunque no conocemos el contenido de dicho documento, las fechas que se mencionan nos hace pensar que quizás el guanajuatense estuvo enterado del atentado contra Trotsky desde antes que ocurriera, el 24 de mayo de ese mismo año, o habría recibido alguna amenaza el mismo. Según narra el mismo Rivera, La actriz Paulette Godard le ayudó a esconderse y a salir de

---

<sup>98</sup> León Trotsky, “El caso Diego Rivera (VII)”, *Escritos de León Trotsky, 1929-1970*, <https://ceip.org.ar/El-caso-Diego-Rivera-VII> (consultado el 6 de enero de 2023)

<sup>99</sup> El Comité Dies fue además un organismo organizado y promovido por la cámara de representantes del gobierno de los Estados Unidos. La gran relevancia de este organismo es que en 1939, Trotsky fue llamado a comparecer ante él, tal como lo narra en una de sus cartas.

<sup>100</sup> “Diego Rivera rechaza con energía un rumor”, 12 de mayo de 1940, núm. 8404, *Excelsior*, 1a. sección, p.15.

<sup>101</sup> Diego Rivera, “Carta sin fecha (2) de Rivera a Pflueger”, *Letters* (consultado el 3 de enero de 2023).

México para llegar hasta San Francisco donde pintaría el mural, además permaneció en compañía del pintor hasta que terminó la realización de la obra en el evento.<sup>102</sup>

Este episodio nos hace pensar que los medios mexicanos no otorgaron la cobertura al evento donde participaba el pintor por el escándalo internacional derivado del intento de asesinato y posterior homicidio del revolucionario soviético. El nombre del pintor estuvo tan involucrado en el suceso que su casa fue cateada. Frida Kahlo y su hermana fueron arrestadas y algunos de los empleados de Rivera fueron golpeados. En consecuencia, el 30 de mayo el artista publicó una carta en el periódico *La Prensa* dirigida al Presidente de la República en la que denunciaba los hechos bajo el argumento de que se había caído en un acto ilegal, pero sobre todo defendía los intereses de la clase obrera al denunciar las agresiones a sus obreros.

Con cierto tono de heroicidad, el pintor comentaba:

Estoy, naturalmente, como buen ciudadano del Continente Americano que soy, tanto de México, como por la amistad realista y efectiva entre todas nuestras naciones, es decir, todos nuestros hombres de trabajo y, en consecuencia, estoy por la amistad y colaboración lo más cercanas posibles, ya que la historia ha ligado nuestros destinos, entre el pueblo de los Estados Unidos y el nuestro.<sup>103</sup>

Con dicha declaración el pintor justificaba su cercanía con los Estados Unidos a la vez que preparaba el terreno para su estancia allá y constataba la lejanía con el totalitarismo.

Además de deslindarse del atentado contra el revolucionario, la publicación le permitió consolidar su compromiso con el panamericanismo. No sorprende que también sirviera de sustento ideológico para el contenido de la obra. Rivera concluyó así su defensa y toma de posición frente al panamericanismo “es preciso que nuestros pueblos de América se unan inmediatamente para defender las pocas libertades que tienen contra la esclavitud totalitaria”.<sup>104</sup> Aunque esto es algo que ya había comentado en las primeras cartas con

---

<sup>102</sup> Elizabeth Fuentes, “Mural en San Francisco College”, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, (Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato: 1991), 57, 58.

<sup>103</sup> Diego Rivera, “Protesta por el cateo de su casa, comunicado a la prensa de México” *Textos polémicos 1921-1949*, vol.II, (México: El Colegio Nacional, 2006), 247-248.

<sup>104</sup> Diego Rivera, “Protesta por el cateo de su casa, comunicado a la prensa de México”, *Textos polémicos 1921-1949*, vol.II, (México: El Colegio Nacional, 2006), 248.

Pflueger, es importante volver a este problema y prestar atención al mural, especialmente en el tablero donde aparecen Francisco Franco, Adolf Hitler y Benito Mussolini. Me referiré a este detalle más adelante.

En segundo lugar, habría que anotar que en la costa este se realizaron dos eventos importantes: el pabellón mexicano en la New York World's Fair y la legendaria exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de la misma ciudad. Las notas periodísticas comentan los triunfos de Rivera y Orozco en San Francisco y Nueva York, pero se concentran en reseñar el éxito de *Veinte siglos de arte mexicano*. Podría decirse que ambos eventos acapararon completamente las miradas de la prensa. Cabría resaltar que en los años 40, la connotación y dimensión política de lo que significaba un mural, no era casual ni desconocida. Tres años antes de que Rivera recibiera la comisión de San Francisco, Picasso presentó el *Guernica* en la feria mundial de París, dicha obra significó una toma de posicionamiento, por parte del artista, a los horrores del franquismo y las tendencias políticas totalitarias, a la vez que comprometía y hacía visible la capacidad del arte moderno de sobreponerse al totalitario que prefería el clasicismo sobre la innovación y la libertad creativa del moderno.<sup>105</sup>

No obstante, entre las pocas opiniones y comentarios respecto a la empresa del muralista en San Francisco, llama la atención especialmente la del poeta José Juan Tablada. Quizás el único que se atrevió a defender al guanajuatense como ya lo había hecho años atrás cuando enfrentó el escándalo del Rockefeller Center. Aunque en esta ocasión, Tablada no era ya la figura crítica que había promovido a artistas como Miguel Covarrubias, sí expresaba la misma sagacidad de aquel escritor comprometido con la columna “Nueva York de día y de noche”.<sup>106</sup> En ella el poeta escribió un texto titulado “Diego Rivera y su odisea”, fechado en

---

<sup>105</sup> Carlo Ginzburg, “Capítulo 5. La espada y el foco. Una lectura del *Guernica*”, *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*, (México, Editorial Contrahistorias, 2014), 151-182.

<sup>106</sup> Esta fue una columna escrita por Tablada y publicada en las páginas del diario *El Universal: el gran diario de México*, durante la estancia del poeta en Nueva York.

1934, en el que además de reseñar y opinar sobre el escándalo del mural del Rockefeller center, comparaba el trabajo de su autor con el de artistas renacentistas como Leonardo, Miguel Angel, Giotto, Uccello o Tiépolo. Quizás siguiendo la tendencia crítica de la época, pero también respondiendo a sus convicciones como crítico de arte, poeta y conocedor del trabajo de Rivera y los artistas mexicanos en los Estados Unidos.<sup>107</sup> En ese momento, también señaló que para encontrar parangón al trabajo de Rivera habría que buscar en “el Vasari las empresas consumadas por los maestros más ilustres en los fastos de la pintura mundial”.<sup>108</sup>

El texto que el autor de “Misa negra” publicó en ocasión de la participación de Rivera en la feria de San Francisco reincide en una comparación no explícita entre la labor y el ingenio del muralista y los artistas del renacimiento y épocas posteriores, lo cual no sorprende dado el antecedente plasmado en el texto antes citado. Acudo a las reflexiones de Keith Moxey quién en su texto sobre “La creación del genio”, destaca que fue justamente la capacidad inventiva e imaginativa de narrar visualmente la realidad, valiéndose de la fantasía, la que permitió enaltecer la labor del artista para “apartarse de la naturaleza en el sentido de reproducirla o crearla, no en el de negarla o desafiarla”.<sup>109</sup> Esta última idea nos permite ejemplificar muy bien el tono en que Tablada escribió sobre Rivera. En las líneas que le dedicó nos revela que prestó bastante atención y por ello encomió al comentar su labor, esto nos deja ver que supo leer muy bien el nivel de ironía y fantasía en la obra en curso, pues el elogio a las habilidades pictóricas “inventivas” fue el eje conductual del escrito.

Por lo anterior, es posible que Tablada tuviera en mente el *Ut pictura poiesis*, igual que en el texto de 1934. Dicho concepto proviene de los tratados artísticos escritos entre

---

<sup>107</sup> Tablada fue uno de los intelectuales mexicanos en Estados Unidos que más promovió el arte mexicano moderno de manera temprana ya que dedicó varios estudios. En 1921 el poeta abrió una librería que llevaba por nombre “Los latinos, José Juan Tablada & co”. Ver: Dafne Cruz Porchini, “Mexican/Modern: Early promotion of Mexican Art in the United States”, *Vida Americana: Mexican Muralist Remake American Art, 1925-1945*, (New Heaven And London: Yale University Press, 2020), 202-207.

<sup>108</sup> José Juan Tablada, “Diego Rivera y su odisea” *Obras completas, VI*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1971), 625.

<sup>109</sup> Keith Moxey, “La creación del genio” en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, (España: Ediciones del Serbal, 2004), 57.

mediados del siglo XVI y XVIII, que retomaron dos textos importantes sobre el arte: el tratado sobre la *Poética* de Aristóteles y el *Ars Poetica* de Horacio. En ellos la pintura y la poesía aparecen como artes hermanas en donde la poesía es una pintura muda y la pintura una poesía ciega.<sup>110</sup> Dicha cualidad fue destacada más tarde por el autor en otro escrito dedicado a la obra del muralista. El 13 de junio de 1940 vio la luz en las páginas del *Excelsior* un artículo de la pluma de Tablada titulado “Diego Rivera, la bomba”, habría que anotar que para ese momento el pintor ya se encontraba en San Francisco. Dicho escrito fue una especie de defensa al trabajo de Rivera y de alguna manera también es un argumento de consagración de lo que su labor artística significaba para la historia del arte en México, en el que nuevamente resaltaba las cualidades poéticas de Rivera. Llama la atención que retomó, de manera notable, el episodio en que la actriz Paulette Goddard ayudó al muralista a salir del país algo que, según Elizabeth Fuentes, el mismo Rivera inventó y dramatizó.<sup>111</sup>

Además, en tono lírico, Tablada expresa el descontento que le produce que el arte de mexicano siempre fuera apreciado por ojos ajenos, antes que por los propios y el de Rivera, que en sus palabras es “Víctima de ese menosprecio hacia lo propio”. No obstante el tono poético del autor, el texto es contundente al declarar:

Lo cierto es que Diego va al palacio de *Fine Arts* de San Francisco contratado, no para pintar murales sino para que el público lo vea sobre los andamios, rotundo y fecundo, pinta que te pinta, a yarda cuadrada por día, esgrimando el célebre pincel que a veces es batuta de director de orquesta, a veces asta de bandera, a veces espada de combate.

Nuestro Diego *Bomshell*, Diego la Bomba, como le dicen por allá sus admiradores generosos.<sup>112</sup>

Esta defensa es relevante porque no pasa por alto el clima político y satiriza los conflictos que rodeaban la imagen de Rivera, sino por venir de la pluma de uno de los defensores de su obra en los Estados Unidos y por contribuir a engrandecer la imagen heroica del personaje, que a

---

<sup>110</sup> Rensselaer W. Lee, “Introduction”, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, (Nueva York: The Norton Library, 1967), 3-9.

<sup>111</sup> Elizabeth Fuentes, “Mural en San Francisco College”, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, (Guanajuato: Gobierno del estado de Guanajuato, 1991), 57-58.

<sup>112</sup> José Juan Tablada, “Diego “la Bomba””, *Obras completas, VI*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1971), 668-669.

la vez artista, era defensor de “la verdad”, aunque para ello tuviera que valerse de la “mentira”, el poeta lo expresó de la siguiente manera:

Puede la tesis en boca del pintor parecer un monstruo fabuloso asomado en una caverna, mas no bien sale de ella cuando se desprende de sus escamas, pierde su olor a azufre y toma la inofensiva figura de una gacela con grandes ojos inocentes. Diego, el beluario de fieros embustes, se vuelve pastor de antílopes y nos los pasa al costo que en verdad no es mucho.<sup>113</sup>

Con esta declaración, Tablada exaltó la habilidad pictórica y poética del pintor que radica en la capacidad de hacer visible la situación política pero presentarla en un tono satírico, me atrevería a decir, a la manera de un caballo de Troya.

Sin duda, las polémicas antes citadas marcaron el contenido del mural de manera importante. En primer lugar porque muestran a un Diego Rivera que trató de anclarse políticamente a los Estados Unidos ante el difícil y estrepitoso clima político mexicano e internacional, buscando una alternativa como sustento de su obra pero también de su filiación intelectual. En segundo lugar muestra la oposición del artista ante cualquier veta política totalitaria, tratando de escapar de todo lo que le asocie con dicha tendencia.

Por otra parte, habría que señalar las posibilidades de lectura del fresco. Quizás la más importante es que el muralista muestra un amplio arco temporal en las actividades artísticas ligadas intrínsecamente a la producción a través de los siglos y la latitud continental. Dicho arco temporal abarca desde el arte prehispánico hasta el arte moderno, aunque el arte virreinal está ausente en el mural. La inclusión de referencias visuales a varias épocas confluyendo en la composición son la clave para mostrarse como heredero de un cierto “canon” occidental. Al tiempo que en un extremo de la obra, Rivera inventa un Nezahualcóyotl con ideas muy parecidas a las del renacimiento al representarlo examinando un modelo de máquina voladora muy parecida a la de Leonardo Da Vinci, en otro de los paneles alude a la expresión artística “más americana” que existe: el cine. En esta composición se incluyó una visión estruendosa de la guerra enmarcada y ambientada entre cámaras de filmación (Figura 8).

---

<sup>113</sup> José Juan Tablada, *Obras completas*, VI, “Diego “la Bomba””, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1971), 669.



Esta última escena está en diálogo y se apoya en la relevancia que Hollywood adquirió, como la meca de la producción cinematográfica en donde estrellas como Charles Chaplin, cuya figura aparece en el mural, realizaban sus producciones. La presencia del “séptimo arte” no podía pasar desapercibida, ya que el mismo catálogo del pabellón remarcó su relevancia “De todas las artes presentes en este edificio, el arte del cine, representado en esta sección, es la más verdaderamente californiana en su origen y asociaciones” y lo acentuaba al presentar una amplia variedad de cortos y películas provenientes de la filmoteca del MoMA de Nueva York así como su proceso de factura.<sup>114</sup>

Este fragmento del mural no solo sirve para legitimar el arco temporal del arte en América continental, sino para manifestar su posición política en torno a la guerra en Europa y a la situación de los obreros en el continente, algo que ya había hecho público en la carta que dirigió al presidente de México ante el allanamiento de su casa en San Angel Inn, el artista expresó claramente:

Quando me refiero a fuerzas internacionales en acción capaces de luchar por los intereses del pueblo de México, hago referencia a la organización de los productores de toda América en escala continental, a la mutua comprensión de los diferentes grupos intelectuales nacionales amenazadas desde el exterior y el interior por el mismo enemigo.<sup>115</sup>

El “mismo enemigo” era el totalitarismo, evidentemente Rivera no dejó de hacer visible su posición en la comisión. En uno de los paneles del mural (Figura 8) el pintor ejerce cierta crítica en tono satírico y hace visible su oposición a esta tendencia. En el centro de la composición y en medio de bombardeos, aviones de guerra y paracaidistas, flanqueada por cámaras y proyectores de cine es posible observar a Stalin, Hitler y Mussolini, que emergen de una especie de luz cinematográfica, más bien parecida a energía emanada de una instalación eléctrica. Esta visión es distante a la que había elaborado en su mural *Portrait of América* de 1933, en el que, como lo comenta James Oles, los dictadores hacen uso del

---

<sup>114</sup> “The motion pictures”, *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, (California: The Recorder Print. and Pub. Co., 1940), 172.

<sup>115</sup> Diego Rivera, “Protesta por el cateo de su casa, comunicado a la prensa de México” *Textos polémicos 1921-1949*, vol.II, (México: El Colegio Nacional, 2006), 248.

micrófono dirigiéndose a las masas.<sup>116</sup> Considerando lo anterior, coincido con el autor en la apreciación de que Rivera tenía la intención de degradar y ridiculizar a estos personajes para atenuar su presencia en el mural.

Para octubre de 1940, cuando se estaba pintando ese panel, varios acontecimientos importantes habían tenido lugar en Europa: París había caído ante Hitler, la Unión Soviética y los alemanes tenían importantes territorios y ciudades europeas importantes tomadas. La fuerza aérea alemana bombardeó a diestra y siniestra las ciudades que oponían resistencia al ejército. Muchos gobiernos europeos habían trasladado su administración a Londres, para mantener el control de sus colonias ultramarinas en el exilio, que aún no había caído pero había sido víctima de varios bombardeos por parte de la *Luftwaffe*. La magnitud del conflicto era muy notable. Por doquiera se publicaban noticias de la guerra y sus estragos. Quizás en ese momento, los Estados Unidos se comenzaban a perfilar como una alternativa política. Aunque no entrarían a la guerra hasta 1941, tras el bombardeo de su base aérea en Pearl Harbor. Además, en este punto cabría añadir que las imágenes de la guerra eran atractivas para los espectadores en México, porque esta se percibía como una posibilidad de generar recursos y crecimiento económico.<sup>117</sup>

Si regresamos a la composición, a la izquierda observaremos que un puño envuelto en la bandera norteamericana detiene otro, de menor tamaño, tatuado con la esvástica nazi que empuña un cuchillo y se prepara para atacar. Este es el único panel que alude a imágenes de destrucción o conflicto. Al observarlo como parte integral de la composición salta a la

---

<sup>116</sup> El investigador ha notado la utilización de una composición muy parecida al cubismo sintético, mediante la descomposición de planos operando en una misma escena, estrategia que el pintor había experimentado alrededor de 1915. La mezcla de perspectivas y la fragmentación de la escena enfatiza la confusión generado por la guerra al destruir un espacio “coherente” y al volverlo, de alguna manera visualmente “degenerado”, lo que permitiría una “ridiculización” de Hitler. James Oles, “Military conflicts and modernist strategies: Mexican muralism and the second cold war”, Cuauhtémoc Medina (ed), *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 437.

<sup>117</sup> James Oles, “Military conflicts and modernist strategies: Mexican muralism and the second cold war”, Cuauhtémoc Medina (Ed), *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 429-443.

vista por ser un pequeño fragmento discordante con la concordia entre los pueblos de América. Esta sección del mural adquiere cierto tono satírico otorgado por la inclusión de escenas de *El gran dictador* (1940), película que el pintor seguramente miró con atención. Pues, el filme se estrenó en los Estados Unidos en octubre de 1940 y resalta lo absurdo e irracional de la guerra que había estallado en septiembre del año anterior, al tiempo que hace una crítica bastante directa a Hitler y Mussolini.<sup>118</sup>

Las cámaras cinematográficas y el tono ficcional de la escena sugieren que el artista estaba pensando en la guerra como una gran farsa que solo podría ser redimida y resistida por la clase obrera, por ello la centralidad de los trabajadores en el mural. Además, la aparición de aquellas herramientas filmicas coloca el fragmento en una posición aislada dentro de la totalidad de la composición. Nadie dentro del mural mira hacia el panel o se sorprende con su contenido, sin embargo el estruendo es real, está ocurriendo, no es una proyección y quienes están dentro de él lo saben, pero el resto de los “habitantes” del mural, ven el mundo transcurrir de manera aislada, tienen sus ojos puestos en las maravillas que ofrece la feria y el mundo a su alrededor.

El artista comentó esta estrategia en diarios norteamericanos, en parte porque la inclusión de los líderes en el mural causó una gran controversia debido a que la obra debía ser respaldada por 2 organismos: la Comisión de Arte y el ministerio de educación, quienes no llegaron a un acuerdo sobre el mural y su ejecución, pero debieron atender a la polémica, temor y descontento que se generó cuando los bocetos de la obra se dieron a conocer y los miembros del Country club cuestionaron su contenido.<sup>119</sup>

Al respecto el artista señaló: “aquellos que dicen que mi mural es subversivo, son más bien los subversivos. Juegan en las manos Nazis y comunistas...”, es relevante recordar que

---

<sup>118</sup>Bosley Crowtherwallace, “The screen in review; 'The Great Dictator,' by and with Charlie Chaplin, Tragi-Comic Fable of the Unhappy Lot of Decent Folk in a Totalitarian Land, at the Astor and Capitol CHAPLIN AT THE PREMIERE”, *New York Times*, 16 de octubre de 1940.

<sup>119</sup> Elizabeth Fuentes, “Mural en San Francisco College”, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, (Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato: 1991), 61.

Rivera tenía cierto distanciamiento con la política mexicana y por ello tuvo que salir del país de manera urgente, por lo que la comisión de San Francisco cayó como anillo al dedo en su itinerario. Estas problemáticas tuvieron que ver con las acusaciones que realizó en contra de Vicente Lombardo Toledano, Adolfo León Osorio y Hernan Laborde, a quienes señalaba de nazis y almanistas y de estar “preparando el terreno para convertirlo en colonias de ese mismo imperialismo totalitario stalin-nazi”.<sup>120</sup> Sobre el mural y su tono irrisorio, el muralista continúa.

El panel en el que pinto a Stalin y a Mussolini proviene de la película *El gran dictador*. Representa no tanto a los dictadores en sí, sino a los imperativos de la vida moderna como son reflejados en la cinematografía. El cine es el último desarrollo de la pintura mural y es la aportación más importante al arte que haya hecho la cultura norteamericana.<sup>121</sup>

Este fragmento en el mural es, en mi opinión, el más relevante y el que viene de alguna manera a dar sentido al fresco entero, pues caracteriza la razón de ser de la *Unidad Panamericana*, no solo por la dimensión política y feroz que le otorga a una escena celebratoria de la unidad obrera continental, pues es una porción muy pequeña del mural pero al final amenazadora, apenas una décima parte de la composición. Como lo comenta Adorno en su libro sobre la propaganda, toda ideología totalitaria necesita construir su propio antagonista, y los Estados Unidos no estuvieron alejados de ello, en especial cuando se vislumbraba el peligro de entrar a la guerra.<sup>122</sup> De tal manera, este fragmento se convierte en un refrendo de esa posición, aunque siempre, el puño poderoso y notablemente musculado, mayor en tamaño de los Estados Unidos, hace frente al peligro totalitario.

A la vez, resalta el interés que Rivera tenía por la cinematografía. Si pensamos que la propuesta en el pabellón era presentar al muralista como un *Antiguo maestro*, pero en su versión más moderna, hemisférica y global (como última fase de la construcción de un

---

<sup>120</sup> Diego Rivera, “José Stalin y sus lacayos impresionistas criollos, se preparan para sacrificar al pueblo mexicano”, *Textos polémicos 1921-1949*, vol.II, (México: El Colegio Nacional, 2006), 245.

<sup>121</sup> Elizabeth Fuentes, “Mural en San Francisco College”, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, (Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato: 1991), 62.

<sup>122</sup> Theodor W. Adorno, *Ensayos sobre la propaganda fascista*, (Buenos Aires: Paradiso, 2005), 12.

canon), quizás la aportación y reflexión crítica mediante una alusión a la cinematografía permitía constatar dicho estatus. Por ello, tampoco es casual que el artista incluyera de manera satírica personajes extraídos de una secuencia cinematográfica pues él mismo había sido anunciado algunos meses atrás como el posible director artístico de un largometraje, con lo cual añadiría a su trayectoria una disciplina más del universo artístico, quizás la más moderna y accesible a las masas.<sup>123</sup> De tal manera su figura y trayectoria crecería de manera significativa, pero esto es simple especulación de mi parte.

Lo que no es especulación es que el cine era para los muralistas, especialmente para Siqueiros, una manera de llevar el arte a las masas, por ello es que a Rivera le entusiasmó incluir una escena cinematográfica con tal ambigüedad.<sup>124</sup> Es ambigua porque logra representar un panorama verdadero que apenas se ve tocado y amenazado por la ficcionalidad del filme, de alguna manera, la inocencia del fresco lo coloca en una posición contundente pero atenuada, otorga cierta licencia artística, pero a la vez le da un tono de heroicidad y denuncia al fenómeno de la guerra. Cómo Tablada lo caracterizó, logró convertir “dragones” en “gacelas”. Si bien esta no fue la primera vez que el artista utilizaba una estrategia vinculada a la cinematografía, fue urgente añadir esta ilustración dado que la película gozó de una visibilidad bastante notoria y, como el mural, también generó polémica. Era una alusión demasiado obvia que solo quienes estuvieran muy ajenos a la cultura de masas mundial habrían pasado por alto.

En este punto sería importante mencionar un acontecimiento que tuvo lugar hacia el final de la feria, un poco porque es el que termina de amalgamar la relevancia de la imagen

---

<sup>123</sup> Aquí hay que señalar que esta posibilidad no se relaciona directamente con la película autobiográfica que se le planteó durante la década siguiente.

<sup>124</sup> Una buena cantidad de autores han señalado la importancia de la obra de los muralistas en relación con el cine. Sin embargo, quizás el más contundente fue Siqueiros, quien expresó de manera contundente su interés por el cine y la necesidad de usarlo como herramienta para llevar el arte a las masas. Ver: David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, (México: Talleres gráficos de la nación, 1945); Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción dramática, trucaje cinemático y construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, (México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2016).

del pintor y es, un momento álgido de la espectacularización de la presencia de su presencia en la feria. El 23 de septiembre se celebró una fiesta en el interior del *Palace of Fine Arts* que, con una intención lúdica y divertida, invitaba a los asistentes a acudir caracterizados como alguna de las obras exhibidas. La invitación era un grabado sobre madera en el que se observa a dos personas que tomadas de la mano entran velozmente al marco de una pintura. La premura con la que los personajes entran en el marco permite pensar que estaba destinada a ocasionar sorpresa y hacer atractivo el evento. La propia imagen decía todo: la feria está a punto de terminar, los artistas deben acudir a celebrar el fin del proyecto, y la fiesta se realizaría en el interior del propio pabellón. De tal manera, dicho acontecimiento presentaba el arte como parte de la vida, pero también como una celebración de la misma. La velocidad con la que los personajes irrumpen en el cuadro también advierte una suerte de carrera contrareloj para admirar la labor de los participantes en *Art in action*.

No obstante, la imagen no es lo único relevante para entender la dimensión del acontecimiento. Unos días después de celebrada la fiesta, la revista *Life* dedicó varias páginas al evento y publicó una buena cantidad de fotografías en torno al mismo. Quizás parte de la información relevante que se puede hallar en el reportaje es la reproducción de la rima que incluía la invitación:

Come as a picture from the Fine Arts show,  
An apple by Cézanne — a potato by Van Gogh  
An **Old Master in Action**, a Thigh bone by Dali,  
But there'll be no Sanity in art by Golly.<sup>125</sup>

Esta forma de activar y cerrar la exhibición se convirtió en la materialización de lo que anteriormente expuse: hacer concreta la relación entre la vida y el arte, exaltar el trabajo artístico y consagrar al pintor como una figura de gran relevancia en la historia del arte.

---

<sup>125</sup> "Artist in action at the San Francisco fair throw to kid art", *Life*, 14 de octubre de 1940, 67. Las negritas son del autor.

Si continuamos con atención la lectura del artículo, podremos advertir que se destacan dos aspectos para sostener la hipótesis aquí planteada. En primer lugar, la fiesta giró en torno a Rivera y el ejercicio de su oficio. Por otra parte, la provocación de la rima en la invitación fue atendida nada más y nada menos que por el arquitecto Timothy Pflueger, pues el también presidente del departamento de Bellas Artes en la feria acudió caracterizado como el mismo Diego Rivera, en una especie de “chiste visual” que generó bastante interés y captó de inmediato la atención de los asistentes y de la prensa. En la fotografía que se publicó en *Life* y que cierra el artículo puede observarse a ambos personajes con cierta actitud de diversión y complicidad (Figura 9). Rivera viste de camisa y corbata, mientras que Pflueger aparece con una peluca rizada, vistiendo camisa y pantalones de mezclilla, como si fuera uno de los uniformes con los que el artista solía pintar. Esto nos hace pensar que el gesto de organizar la fiesta y escribir “an Old Master in Action” en la invitación fue una estrategia premeditada y propuesta por el mismo Pflueger con toda la intención de hacer de ese momento algo memorable y lograr que todos los asistentes presenciarán el trabajo del muralista pues la fiesta “carried on below him”, lo cual nos permite constatar que fue pieza central para el funcionamiento de la exposición.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> “Artist in action at the San Francisco fair throw to kid art”, *Life*, 14 de octubre de 1940 ,69.

### **Reflexiones finales.**

La muestra *Art in Action* tuvo la particularidad de fungir como una exhibición de propaganda haciendo uso de un *display* que centraba la atención del espectador en el concepto del trabajo confrontando la centralidad que éste tenía para la acción y creación artística con las obras “completadas” sobre los muros. Algo que parece poco común para la época pero que fue una fórmula bastante visitada al momento de exhibir el trabajo de artistas como los residentes en la feria. Esta exposición fue exitosa en su cometido, que fue promover el trabajo y generar derrama económica mediante el consumo de trabajo artístico. La GGIE se vió como un sinónimo de progreso y al final de la feria, los informes destacaron la benevolencia económica que el evento generó para los habitantes de San Francisco. La derrama económica y el crecimiento de la economía californiana se reseñó de la siguiente manera en el informe final de la feria:

Los viajes turísticos, contabilizados por encuestas precisas, mostraron un aumento del 33% con respecto al año anterior de 1938. Los gastos de esta afluencia alcanzaron la cifra del 22% en dólares y centavos. La prosperidad del estado en su conjunto aumentó definitivamente y miles y miles de hombres y mujeres obtuvieron empleo, directa o indirectamente atribuible a las épocas de construcción y funcionamiento de la Exposición Internacional Golden Gate.<sup>127</sup>

El análisis aquí formulado obliga a plantear una serie de interrogantes que para este autor son difíciles de evaluar en este corto ensayo y tienen que ver con la manera en que se entendía el trabajo en los Estados Unidos durante los años 30-40. De ahí que el desdibujamiento de los márgenes entre creación artística y creación artesanal se hayan vuelto centrales para el ejercicio de exhibición que en *Art in Action* se ejecutó. Aunque evité a toda costa de hacer una lectura o referencia directa a los temas del mural realizado por Rivera para la feria, cabría plantear que la manera en que las tensiones aquí analizadas fueron trabajadas por el artista en su realización pictórica, pues esta continuó el trabajo manual e industrial mostrándolo como

---

<sup>127</sup> Joseph H. Clark (comp.), *California at the Golden Gate International Exposition...: Being the Official Report of the California Commission Covering Its Participation in the International Celebration Held in 1939-1940 to Commemorate the Completion of the Two Great Bridges Spanning San Francisco Bay*, (California: California Commission, Golden Gate International Exposition, 1941), 26. Consultado por última vez tal como apareció el 1 de Junio de 2022 en Google books.



un elemento redentor de la sociedad americana (panamericana, con todo su ideologema detrás).<sup>128</sup> Es muy probable que al leer este artículo se piense que el gobierno mexicano tomó una posición pasiva frente al encargo del muralista, lo cual no fue del todo así. Lo cierto es que, el mural desataba más polémicas que las que el régimen necesitaba y podía solventar, por ello se ocultó su factura.

Por otra parte, la caracterización del artista y de lo que significaba su imagen sirvió como estrategia plástica y estética para flanquear al país en vísperas de la guerra. Como lo ha comentado Hans Belting para el caso de lo que Arthur Danto llama las “obras maestras”, el arte moderno se construyó y sostuvo bajo esta narrativa, pues la idea de modernidad en el arte radicó en la capacidad que los artistas tuvieron para cuestionar la continuidad de un “canon artístico”, con lo cual los diálogos siempre se anclaron a figuras grandes y, por decirlo de alguna manera, totémicas de la producción artística.<sup>129</sup> Para el caso de Rivera esto aplica de manera total, pues logró levantar paradigmas y cuestionar el transcurrir artístico, al tiempo que su obra se insertaba en la construcción de una corriente americana de la que no solo era referente sino uno de los más relevantes representantes.

Aquí acudo de nuevo a Belting, porque señala que el canon cultural de occidente necesitó de *America* y Europa para poder subsistir. El ejemplo de esta feria y el dispositivo construido alrededor de la obra de Rivera, tanto para su ejecución como para alentar su dimensión de estrategia política, da cuenta de ello. Pues vemos a una gran potencia validando dos corrientes artísticas, juntandolas en un solo dispositivo por una parte el artista mexicano y por otro el concepto europeo del *Old master*, para permitir que subsista el referente de la

---

<sup>128</sup>Esto lo planteo pensando en las cualidades simbólicas y rituales de los murales de Rivera en una propuesta cercana a la que ha elaborado Leonard Folgarait en su artículo sobre las cualidades rituales del mural de Rivera en palacio nacional o la más reciente lectura ofrecida por Mary Coffey sobre los murales de Orozco en la biblioteca Baker del Darmouth College; Véase: Leonard Folgarait, “Revolution as Ritual: Diego Rivera 's National Palace Mural”, *Oxford Art Journal*, Vol. 14, no. 1 (1991), 18–33.

<sup>129</sup> Hans Belting “ III. El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra”, *¿Qué es una obra maestra?*, (Barcelona: Crítica, 2000), 47-62.

cultura occidental mediante la dimensión aurática que conlleva ser y presentar un “Antiguo maestro”.

En este sentido, la investigación nos ha permitido ver que el mural se fabricó en un momento de trepidación política internacional y que al mismo tiempo fue utilizado para solventar una serie de conflictos mediáticos que no eran tan fácilmente controlables en términos de prensa. Contrario a otras comisiones murales de artistas mexicanos en Estados Unidos, este mural sirvió a los intereses del pintor y estuvo cuidadosamente construido para converger con el aparato expositivo al mismo tiempo que permitía al artista tomar una posición política radical y contundente.

También sería pertinente, y con esto espero señalar un área de oportunidad para continuar con esta reflexión, pensar en la tensión que genera exhibir a un(os) artista(s) y artesanos modernos creando obras de arte, cuando el aparato museístico y el concepto de Bellas Artes buscaba distanciar la experiencia del espectador del acto creativo (pues el mismo concepto de trabajo individualizado y de aporte económico individual en los Estados Unidos lo sugiere), incluso en un momento en el que el mismo montaje buscaba generar experiencias individualizadas entre el espectador y la obra.

## Bibliografía

- Ades, Dawn. *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1935*, Londres. Thames and Hudson in sociation Hayward Gallery, 1996.
- Adorno, Theodor W. *Ensayos sobre la propaganda fascista*, Buenos Aires, Paradiso, 2005.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 2018.
- Adorno, Theodor. *Prismas*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
- *Art, official catalog: Palace of Fine Arts*, California, The Recorder Print. and Pub. Co., 1940.
- Arthur Danto, et al. *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Bedarida, Raffaele. *Exhibiting Italian art in the United States from futurism to arte in povera*, Nueva York, Routledge, 2022.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.
- Bernays, Edward. *Propaganda*, Barcelona, Melusina, 2008.
- Brener, Annita. *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés, 1983.
- Brimo, René, Kenneth Haltman. *The Evolution of Taste in American Collecting*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2016.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.
- Cramer, Gisela, Ursula Prutsch. *"¡Américas unidas." Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940–46)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Cruz Porchini, Dafne. *Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo*, México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2014.
- Curiel, Gustavo (ed). *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM-IIIE, 1997.
- Desvallées, André, François Mairesse (eds). *Conceptos claves de Museología*, París, Armand Colin, 2010.
- Drinot, Paulo, Alan Knight (coords.). *La Gran Depresión en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*, Murcia, Nausicaä, 2007.
- Flynn Payne, Frances. *Diego Rivera*, Nueva York, MoMA, 1931.

- Fuentes, Elizabeth. *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato, 1991.
- Gilmore Holt, Elizabeth. *The art of all Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Ginzburg, Carlo. *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*, México, Editorial Contrahistorias, 2014.
- *Golden Gate International Exposition*, Washington, Government Printing Office, 1937.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Haskell, Barbara (ed), *Vida Americana, Mexican muralists Remake American Art*, Nueva York, Whitney Museum of American Art/Yale University Press, 2019.
- Haskell, Francis. *El museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.
- Ibarlucia, Ricardo. *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre Arte y Filosofía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Indyck López, Anna. *Muralism without Walls. Rivera, Orozco And Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, Pennsylvania, University of Pittsburgh press, 2009.
- Karp, Ivan (ed). *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian institution press, 1991.
- Kiesler, Friedrich. *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Nueva York Brentano's, 1930.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Hill, 2002.
- Lear, John. *Imaginar el proletariado, artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, México, Grano de sal, 2019.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Nueva York, The Norton Library, 1967.

- McDonald, William. *Federal relief administration and the arts; the origins and administrative history of the arts projects of the Works Progress Administration*, Columbus, Ohio State University Press, 1969.
- McLerran, Jennifer. *A New Deal for Native Arts: Indian Arts and Federal Policy, 1933-1943*, Arizona, The University of Arizona Press, 2009.
- Medina, Cuauhtémoc (ed), *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, España, Ediciones del Serbal, 2004.
- *Official Guide Book Golden Gate International Exposition*, San Francisco-California, Crocker Company, 1939.
- Oles, James (ed). *Diego Rivera's America*, California, San Francisco Museum of Art/California University Press, 2022.
- Rivera, Diego. *Textos polémicos 1921-1949*, vol.II, México, El Colegio Nacional, 2006.
- Rydell, Robert. *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*, New Heaven and London, Yale University Press, 2010.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Tablada, José Juan. *Obras completas, VI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1971.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Williams, Raymond. *Palabras Clave. Un Vocabulario de la Cultura y la Sociedad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Wolfe, Beltram. *The fabulous life of Diego Rivera*, Nueva York, Stein and Day Publishers, 1963.

**Lista de Ilustraciones:**



**Figura 1.** FINE ARTS BUILDING - GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION  
National Archives and Records Administration, P-3234



**Figura 2.** Esther Burton, *Art in Action*, San Francisco Art Association Newsletter, August 1940.

**\$20,000,000 SHIPMENT OF ITALIAN ART GOES TO SAN FRANCISCO FAIR WITH ARMED GUARDS**



FOUR TONS OF ART SAIL FROM GENOA

If all the gold in the U. S. Treasury were shipped to Zanzibar, it could hardly be sent with more caution than the \$20,000,000 cargo of Italian art loaned to the San Francisco World's Fair. First the weather experts made sure California's climate would not shrink or crack the paintings. Then the 40 old masterpieces were packed in three huge cases, loaded onto the *Itz* at Genoa. Arriving in New York, they were transferred to a special car. Four armed guards rode with them to San Francisco. Signor Morassi, of Milan's Brera Museum, superintended their unloading and hanging in the Palace of Art, a fireproof building which will later be converted into an airplane hangar.

Although the chance of theft is small, as the works are so famous no thief could dispose of them, guards will watch them night and day. Italy still recalls the sensational robbery of da Vinci's *Mona Lisa* from the Louvre in 1911. Here LIFE shows eight of these constantly guarded masterpieces.



Raphael's "Madonna of the Chair" is the world's most copied picture. Painted about 1510, this 82,000,000 canvas was taken from Italy by the French during the Napoleonic War. After Waterloo it was returned to Florence, where it stayed until shipped to San Francisco this year.

Figura 3. LIFE 13 DE Febrero de 1939 página 41.



Figura 4. Vista completa del mural Pan American Unity.

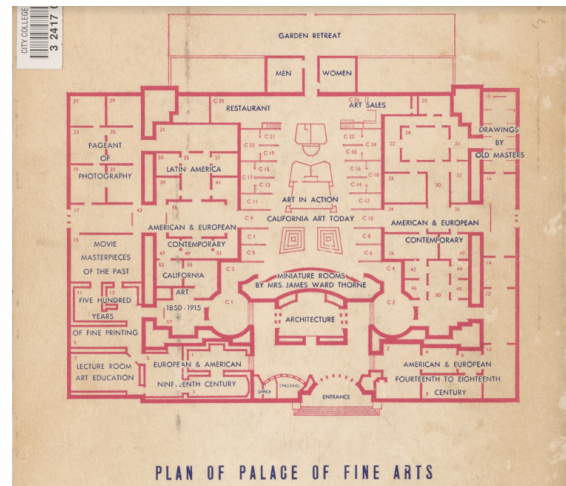
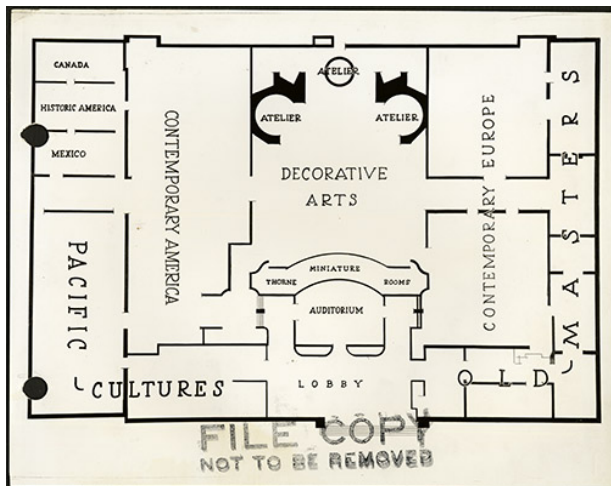


Fig 5. Planos del Palace of Fine Arts, el izquierdo "A)" corresponde a la primera temporada de la feria y fue elaborado en 1938 mientras que el segundo "B" apareció en la contraportada del catálogo de la exhibición.



**Figura 6.** Vista de la sección inferior del segundo panel del mural *Panamerican Unity*. En el extremo izquierdo, muy cerca del centro, se puede observar a Diego Rivera trabajar junto a otros artesanos. Fotografía tomada de: Diego Rivera Mural Project, tal como apareció el 15 de



**Figura 7.** Fotogramas del video *Art in Action exhibition*, 1940.



**Figura 8.** Detalle de la sección inferior del mural. Se aprecia la escena de guerra en la que aparecen los tres dictadores Hitler, Mussolini y Stalin. Charles Chaplin aparece 3 veces



en el panel: al centro como Charlot y a la derecha caracterizado como Adenoyd Hynkel y el barbero judío, ambos personajes extraídos de la película *El gran dictador* (1940)



**"Rivera" meets Rivera** when Timothy Pflueger (*left*), director of the art exhibit who came as **Diego Rivera**, confronts the real Rivera (*right*). During most of the night Diego perched on his scaffold painting murals while the party carried on below him.

**Figura 9.** Timothy Pflueger y Diego Rivera durante la fiesta en el pabellón *Art in Action*. Pflueger está caracterizado como Rivera. Revista *Life*, 14 de octubre de 1940.