



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Instituto de Investigaciones Históricas

Programa de Maestría en Historia
Opción Historia de América

*La obra mural de Marion y Grace Greenwood en
México y Estados Unidos*

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HISTORIA DE
AMÉRICA

PRESENTA
DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE

Asesoras
Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía
Dra. María del Rosario Rodríguez Díaz

Morelia, Michoacán, Diciembre, 2014



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS
UMSNH

La presente tesis está dedicada a mi esposo
Fernando y a mi madre Antonia, por todo el
amor, el cariño, el apoyo y la comprensión que
me han brindado.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis asesoras la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía y a la Dra. Rosario Rodríguez Díaz por su apoyo y orientación que me brindaron en todo momento para la realización del presente trabajo y por la confianza que depositaron en mí.

A la Dra. Catherine Ettinger, al Mtro. Gabriel Silva Mandujano y al Dr. Eugenio Mercado López por sus amables lecturas y atinadas correcciones hacia mi trabajo, además de los material bibliográfico que me proporcionaron; al Dr. Ignacio Ruiz Rodríguez y a la Dra. Martha Raquel Fernández García quienes me brindaron su apoyo en las estancias de investigación que realice en España y en la ciudad de México, respectivamente; al Dr. James Oles por la información que me proporcionó que fue importante para la realización del presente trabajo.

Al Dr. Agustín Sánchez, que me brindo todo su apoyo y amistad en los momentos buenos y malos en Madrid; a los doctores con los que tomé clase durante el programa de maestría, que permitieron fortalecer mi formación académica; a todos los trabajadores administrativos del Instituto de Investigaciones Históricas.

Al Archives of American Art, Smithsonian Institution y National Archives de Estados Unidos, que me proporcionaron documentos fundamentales para la presente tesis; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por el apoyo económico proporcionado para la realización de la presente investigación; al Programa Internacional de Fortalecimiento Institucional (PIFI), por el recurso económico que me brindo para realizar mi estancia de investigación en Madrid.

A mis compañeros y amigos Guillermo, Bárbara, Ponce, Eréndira, Diego, Federico, Carlos, Leonardo, Miriam, Mixel, Eusebio, Rafa, Correa, Julián, Frida Orozco y Frida Monroy... por la convivencia, el apoyo y las risas que nunca hicieron falta. A mi esposo Fernando y mi madre Antonia, que han estado en todo momento a mi lado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: EL MURALISMO MEXICANO	24
I.1.- Un acercamiento al muralismo mexicano	25
a) Antecedentes	25
b) El muralismo mexicano: un arte público y monumental	28
I.2.- El muralismo mexicano ante el extranjero	36
I.3.- La participación femenina en el muralismo mexicano	39
CAPÍTULO II: MARION Y GRACE GREENWOOD: ESTADOS UNIDOS, FRANCIA Y MÉXICO	43
II.1.- La incursión de las hermanas Greenwood en el arte: una formación entre las vanguardias europeas y americanas	44
a) Los primeros años de las vanguardias en Estados Unidos	44
b) Las hermanas Grace y Marion Greenwood en Estados Unidos en la década de 1920	49
c) Isamu Noguchi y las hermanas Greenwood en París	53
II.2.- Marion y Grace Greenwood en México: 1933-1934	55
a) La artista Marion Greenwood llega a México	55
b) Las hermanas Marion y Grace Greenwood visitan Morelia	57

II.3.- Grace y Marion Greenwood en México, 1935-1936: Los murales del Mercado Abelardo L Rodríguez	61
--	----

CAPÍTULO III: LA OBRA MURALÍSTICA DE MARION Y GRACE GREENWOOD EN MÉXICO (1933-1936)

III.1.- Experimentando al fresco: el primer mural de Marion Greenwood en México	72
---	----

III.2.- Los primeros murales de artistas estadounidenses en tierra moreliana	77
--	----

a) Un mural de los Tarascos del Lago de Pátzcuaro en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo	77
---	----

b) El primer mural en el Museo Regional Michoacano	87
--	----

III.4.- Las últimas obras pictóricas de las hermanas Greenwood en tierras mexicanas	92
---	----

a) Los frescos de Marion Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez	92
--	----

b) La obra muralística de Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez	100
---	-----

c) Las hermanas Greenwood concluyen los frescos del Mercado Abelardo L. Rodríguez	106
---	-----

CAPÍTULO IV: EL REGRESO DE MARION Y GRACE GREENWOOD A ESTADOS UNIDOS

IV.1.- El retorno de las hermanas Greenwood a su país y su participación en el <i>New Deal</i> (1934-1940)	112
--	-----

a) El muralismo en Estados Unidos en la década de los treinta	112
b) Los murales de Marion y Grace Greenwood en los proyectos del <i>New Deal</i>	116
IV.2.- Las hermanas Greenwood toman caminos diferentes	126
CONCLUSIONES	134
IMÁGENES DE LOS CAPÍTULO	147
Imágenes de capítulos I	148
Imágenes de capítulos II	155
Imágenes de capítulos III	165
Imágenes de capítulos IV	186
FUENTES CONSULTADAS	198

...en México, más que en otros países, las artistas plásticas han logrado una muy amplia y diversa participación profesional. Hay que saludar esta presencia ascendente en número y calidad, pues hasta la primera mitad del siglo XX el arte era un terreno mayoritariamente servido por varones.

Raquel Tibol

Resumen

La presente investigación aborda la obra muralística de las artistas estadounidenses Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos, durante la década de los treinta del siglo pasado. El objetivo central consiste en realizar un análisis de los murales que realizaron las hermanas Greenwood en nuestro país, para identificar los aspectos que compartieron del muralismo y conocer las pinturas que realizaron posteriormente en los programas federales del *New Deal*, para advertir las semejanzas o bien, las diferencias entre las pinturas mexicanas y estadounidenses. Además de contextualizar el ambiente artístico e histórico en el que crecieron y se desarrollaron artísticamente.

El texto está conformado por cuatro capítulos, los cuales van de lo general a lo particular. En el primero se expone qué fue la vanguardia del muralismo en México, así como la participación femenina y extranjera en esta corriente pictórica. En el segundo se contextualiza el periodo artístico e histórico en México y Estados Unidos entre 1920 y 1930, periodo en el que crecieron y comenzaron su introducción en el mundo del arte, esto con la finalidad de un primer acercamiento a la obra mural de las hermanas Greenwood. En el tercero se realiza una interpretación de la obra muralística de Marion y Grace Greenwood en nuestro país, donde se identifican los aspectos que compartieron del muralismo. En el cuarto, se advierten las semejanzas y diferencias que se encuentran entre las pinturas mexicanas y estadounidenses que ejecutaron las hermanas Greenwood.

Palabras clave: Muralismo, historia, interpretación, arte, vanguardia, mujeres

Summary

The following work addresses the mural work of Marion and Grace Greenwood in Mexico and United States during the thirties decade of the past century. The main objective is to analyze the murals made by the Greenwood sisters in our country to identify the aspects they shared with muralism and getting to know the paintings they made after in the federal program New Deal, also to acknowledge similarities or differences between the mexican and american paintings. In addition to contextualize the artistic and historical environment in which they grew and developed artistically.

The text consists of four chapters, which go from the general to the particular. In the first chapter the forefront of mural painting in Mexico is exposed, as well as the female and foreign participation in the development of this artistic trend. In the second the artistic and historical period is contextualized in Mexico and the United States between 1920 and 1930, a period in which they grew up and began their introduction into the world of art, this with the purpose of a first approach to the mural work of the Greenwood sisters. The third is the interpretation of the work of muralists Marion and Grace Greenwood in our country, where the aspects they shared with muralism are identified. The fourth chapter warns the similarities and differences between the mexican and american paintings made by the Greenwood sisters.

Keywords: Mural painting, history, interpretation, art, vanguard, women.

INTRODUCCIÓN

En la década de 1920 surgió en México una vanguardia pictórica que tuvo un impacto a nivel nacional e internacional, nos referimos al movimiento muralista mexicano. Esta corriente artística dio un giro en el arte mexicano, ya que rompió con las normas académicas, irrumpió en espacios públicos, desarrolló una variada gama de técnicas y tuvo una función social, pedagógica, política, ideológica y cultural. Esta corriente artística tuvo entre sus principales objetivos: educar a la población mexicana a través de un programa didáctico; reafirmar y legitimar al gobierno posrevolucionario y, representar las ideologías nacionalistas que surgieron de la lucha armada de 1910.

El muralismo fue la expresión de un arte hecho para el pueblo, mediante el cual se podían plasmar las reivindicaciones logradas por el movimiento revolucionario y los héroes nacionales, todo esto como un recuento histórico enriquecido por personajes y acontecimientos que ofrecían una imagen positiva de la nación mexicana, además se representaban aspectos del folklor y de la riqueza cultural de México.¹ Es decir, la pintura mural buscó fortalecer la nacionalidad mexicana; la heroicidad de su pueblo; los rasgos culturales e históricos de su patria; mostró las contradicciones de la sociedad mexicana y denunció ideológicamente a los grupos del poder.²

El muralismo mexicano se puede considerar como la corriente artística más trascendental que haya existido en México por haber sido un arte público y monumental con una función social, política, ideológica y cultural; debido también a las técnicas que se desarrollaron; las temáticas que escenificaron respecto a la lucha de las clases, los lemas antimperialistas y antifascistas, críticas a la sociedad burguesa, entre otros asuntos. Estos aspectos fueron algunas de las características que atrajeron la atención de artistas extranjeros durante la primera mitad del siglo XX como: Pablo O'Higgins, Isamu Noguchi, Holis Hoolbrook, Lundins Phipil, Robert Hansen, Angélica Beloff, Marion y Grace Greenwood, Arnold Belkin, Sheldon C.

¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, "Representaciones y expresiones...", pp. 69-70.

² JAIMES, *Filosofía del muralismo...* pp. 30-31.

Schöneberg, Guilia Cardinali, Reuber Kadish, Ryah Ludins, Ion Robinson, Howard Cook, por mencionar algunos.

Entre los artistas estadounidenses que pintaron en México en la década de 1930, encontramos a Marion y Grace Greenwood, quienes además, fueron las primeras mujeres extranjeras en realizar una pintura al fresco en el país. La obra de las hermanas Greenwood se encuentra inmersa en el lenguaje del muralismo donde la técnica, los elementos de composición y las temáticas exhibieron la habilidad artística de estas neoyorkinas. Por otro lado, las pinturas que realizaron posteriormente las Greenwood en Estados Unidos son el reflejo de la influencia que tuvieron del muralismo mexicano.

A partir de lo anterior, la presente investigación tiene como tema central estudiar la obra mural de las neoyorkinas Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos, este interés surgió cuando estaba realizando mi tesis de licenciatura, al darme cuenta de que eran artistas poco estudiadas. Además, los trabajos que se han realizado al respecto de estas pintoras han girado en una misma dirección: vida y obra en México. La importancia de este trabajo, radica en que no se ha realizado un estudio que planteara resolver las siguientes preguntas: ¿Cuál fue el contexto en el que crecieron y se formaron artísticamente Marion y Grace Greenwood y cómo fue su introducción en el muralismo mexicano?, ¿para quién realizaron murales y cómo fueron valoradas sus obras por la sociedad y los artistas varones?, las temáticas que plasmaron las hermanas Greenwood en sus murales mexicanos ¿fueron afines con los ideales del muralismo o solamente expusieron la visión que ellas tenían de México?, al ser las primeras mujeres extranjeras en pintar murales ¿qué tipo de hostilidades tuvieron que afrontar?, ¿cuál fue la contribución de las obras muralística de las Greenwood?, finalmente, las temáticas de las obras mexicanas de las hermanas Greenwood, ¿realmente experimentaron un cambio o alguna continuidad con respecto de sus pinturas en Estados Unidos?, y ¿cuál fue la influencia del muralismo en estas últimas?

Para dar respuesta a las interrogantes planteadas, la presente investigación tiene como objetivo analizar, desde la óptica de la historia del arte, particularmente

en la pintura de la primera mitad del siglo XX, las obras murales que ejecutaron Marion y Grace Greenwood en México, con objetivo de identificar los aspectos que compartieron con el muralismo mexicano y saber cómo percibieron nuestro país además de advertir la influencia que esta corriente artística tuvo en sus obras posteriores en Estados Unidos en los proyectos del *New Deal*; de ahí la importancia de advertir las semejanzas o bien, las diferencias entre las pinturas mexicanas y estadounidenses. A partir de lo anterior, atendí los siguientes objetivos particulares:

- Conocer el muralismo mexicano, así como la participación femenina y extranjera en esta corriente, para advertir el ambiente artístico del que formaron parte las hermanas Greenwood.
- Examinar el ambiente artístico, social e histórico de Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX, periodo en el que crecieron y se formaron Marion y Grace Greenwood, así como sus estudios en París y su introducción en el muralismo mexicano en la década de los treinta. Esto con la finalidad de tener un primer acercamiento a la vida y obra de las neoyorkinas.
- Analizar los murales que realizaron las hermanas Greenwood en México, con la finalidad de identificar los elementos que son afines al muralismo así como aquellos que muestran la visión que tenían del país.
- Indagar la valoración que recibieron los murales de las Greenwood en México por la sociedad y por sus colegas pintores, además de conocer para quiénes iban dirigidas y qué finalidad tenían las obras.
- Conocer el motivo de las hostilidades que enfrentaron las neoyorkinas Marion y Grace Greenwood en México; si fueron sus obras o su condición de mujeres muralistas.
- Estudiar las contribuciones que aportaron las obras de las hermanas Greenwood al muralismo mexicano.

- Comprobar si las temáticas que escenificaron Marion y Grace Greenwood en los murales de México y Estados Unidos realmente cambiaron o tuvieron una continuidad que reflejara la influencia que tuvo el muralismo mexicano en sus obras.

A partir de lo anterior, la hipótesis central de la investigación se divide en dos partes, la primera consiste en comprobar que a pesar de que Marion y Grace Greenwood crecieron en un periodo artístico lleno de cambios en Estados Unidos, ellas no formaron parte de estos cambios representados por las vanguardias en boga en su país, sino que se interesaron por viajar a México, debido a que sentían una cierta atracción por nuestro país, que respondía a una curiosidad por conocer de forma más cercana la cultura, el arte y las tradiciones. Asimismo, creemos que su introducción en el movimiento muralista mexicano se dio a partir de sus relaciones con pintores reconocidos, como Pablo O'Higgins y Diego Rivera. En este sentido, las obras que realizaron las hermanas Greenwood en nuestro país se engloban dentro del nacionalismo de la posrevolución, de la raíz indígena y de lo que se entendía como socialismo, de este modo, para nosotros sus obras son el reflejo de la época y de los proyectos en los que colaboraron.

La segunda hipótesis consiste en comprobar que la obra muralística de las hermanas Greenwood fue bien recibida por la sociedad mexicana, lo que les dio reconocimiento internacional, permitiéndoles continuar pintando en Estados Unidos. De este modo, las temáticas de las obras que realizaron Marion y Grace Greenwood en los programas federales del *New Deal*, muestran una continuidad a causa de la influencia del muralismo mexicano pero al mismo tiempo un cambio, debido a que el gobierno mexicano y estadounidense tenían mensajes diferentes que transmitir a su población. Es decir, la obra de Marion y Grace fue el reflejo de los programas gubernamentales de México y de Estados Unidos pues debían pintar lo que les era solicitado. El fin de la Segunda Guerra Mundial provocó cambios significativos en el arte, los cuales, sin embargo, no afectaron el lenguaje estético y temático de la obra de las hermanas Greenwood.

Para cumplir con lo propuesto, en el presente trabajo se abordó el tema tratando la información de lo general a lo particular, lo cual permitió conocer los objetivos que caracterizaron al muralismo mexicano así como los aspectos temáticos, técnicos y la participación extranjera y femenina en esta corriente artística. Lo que dio pauta para continuar con la llegada de Marion y Grace a México, su introducción en el muralismo, las hostilidades que afrontaron, los asuntos que escenificaron en sus obras, las cuales fueron afines al muralismo y daban cuenta de la visión que tenían del país, entre otros aspectos que permitieron dirigir la investigación hacia las obras que posteriormente ejecutaron en Estados Unidos dentro de los programas federales del *New Deal*, donde se identificaron las continuidades y los cambios que se experimentaron entre las pinturas de ambos países. Con ellos advertimos la influencia del muralismo en la formación artística de las neoyorkinas. Esto se logró realizar a partir de la información obtenida en archivos,³ hemerotecas⁴ y fuentes bibliográficas⁵ nacionales y extranjeras.

El análisis que llevo a cabo mediante este trabajo, acerca de los murales que ejecutaron Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos, parte del método de Erwin Panofsky, que consiste en tres niveles: el *pre-iconográfico*, que se encarga de identificar los elementos que conforman el mural; el *iconográfico*, que identifica y describe, de acuerdo al conocimiento cultural del intérprete, las escenas

³ *Archives of American Art, Smithsonian Institution; Documents of 20th-century Latin American and Latino Art a Digital Archive and Publication Project at the Museum of Fine Arts, Houston; National Archives; Archivo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el Archivo General de la Nación.*

⁴ "Marion Greenwood terminó su obra mural en Morelia. La mencionada artista norteamericana ejecutó admirable fresco en el antiguo Colegio de San Nicolás de Morelia", *El Corresponsal*, Ciudad de México, 07 de Febrero de 1934. MORENO SÁNCHEZ, Manuel, "Notas para Marion Greenwood", *Juventud. Órgano del Consejo Estudiantil Nicolaita*, Juan Sepúlveda director, Morelia, Michoacán, N° 2, abril de 1934. RIVAS, Guillermo, "The murals of Grace Greenwood" en *Mexican Life*, Ciudad de México, núm. 6, junio, 1936. RIVAS, Guillermo. "Mexican murals by Marion Greenwood." *Mexican Life*, Ciudad de México, núm.12, junio, 1936.

⁵ Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; La Biblioteca Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Luis Chávez Orozco del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Bosch-Vargaslugo del Palacio Clavijero; Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México; Biblioteca Autónoma de Zacatecas. Además de las bibliotecas de Madrid como: Biblioteca Nacional de Madrid; Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo; Biblioteca del Instituto de Filosofía del Centro de ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigación Científica.

históricas que se desarrollan en la obra y el *Iconológico*, donde el mural presenta escenas de las clases sociales, creencias religiosas o filosóficas así como las ideologías, las tradiciones y costumbres que se suscitaron en la época.

El método de Panofsky me permite contextualizar las obras a partir de los acontecimientos que se estaban suscitando en la época, para identificar las ideologías nacionalistas posrevolucionarias y la raíz indígena, entre otros aspectos que caracterizaron las pinturas de las hermanas Greenwood como parte del movimiento muralista, además de advertir los cambios y las continuidades entre sus obras mexicanas y estadounidenses, lo cual, como ya dijimos, expone la influencia del muralismo en estas últimas.

Ahora bien, dentro de las investigaciones que se han realizado respecto de la vida y obra de Marion y Grace Greenwood, se encuentra la tesis doctoral de James Oles⁶ *Wall to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*,⁷ la cual es uno de los trabajos más completos, debido a que expone aspectos familiares y de la infancia de las hermanas, así como su formación artística en Estados Unidos y Francia; las experiencias que vivieron en México durante 1933 y 1936, además de describir los murales y contextualizarlos para identificar las semejanzas con otras obras de artistas mexicanos como Diego Rivera y Saturnino Herrán. También señala cronológicamente las pinturas que realizaron en Estados Unidos, para los programas federales del *New Deal*, pero no las analiza ya que no es su objeto de estudio.⁸ Así pues, James Oles fue el primer especialista que estudió la obra

⁶ La investigación que James Oles realizó en su tesis doctoral, no dio cuenta únicamente de Marion y Grace Greenwood, sino también de la vida y obra de Ryah Ludins, Philip Guston, Reuben Kadish, Pablo O'Higgins e Isamu Noguchi.

⁷ OLES, *Wall to Paint On: American...*

⁸ El libro *Las hermanas Greenwood en México* de James Oles, es un breve resumen de su tesis de doctorado. En esta pequeña obra, Oles enfoca su atención, a *grosso modo*, en la participación femenina en el muralismo para después abordar la vida y obra de las hermanas Marion y Grace Greenwood en México durante 1933 y 1936, así como la correspondencia de Marion en donde se mencionan algunas críticas que recibió por dedicarse al muralismo, concluyendo con una breve descripción de su participación en los programas federales del *New Deal*. En el artículo "The Mexican Experience of Marion and Grace Greenwood", James Oles, nuevamente expone un resumen de su tesis doctoral. En este texto, Oles retoma la vida y obra de las hermanas Greenwood en México, así como la correspondencia de Marion, la cual permite advertir cómo veía el país, entre otros aspectos. También profundiza en el análisis de los murales y señala la participación de

muralística de Marion y Grace Greenwood, dando la pauta para el desarrollo de más estudios referentes a ellas.

Entre los trabajos que han abordado la vida y obra de las hermanas Greenwood entre 1933 y 1934 en Morelia, se encuentra la investigación de Eugenio Mercado López en la ponencia “Entre el recuerdo y el olvido: la aventura de muralistas estadounidenses en la provincia mexicana”,⁹ donde expuso la participación de las neoyorkinas en la decoración del Colegio de San Nicolás y en el Museo Regional Michoacano. En el libro *Catálogo de pintura mural en Michoacán. Legado de nuestro patrimonio cultural*,¹⁰ el cual se encuentra en proceso de edición, el mismo Mercado López analizará el mural de Grace Greenwood *Hombre y máquina* mientras Sofía Velarde Cruz dará cuenta de la obra *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. En el libro *Entre historias y murales: las obras ejecutadas en Morelia* de Sofía Velarde Cruz,¹¹ se contextualiza el movimiento muralista para después abordar la vida y obra mural de los artistas que pintaron en esta ciudad, obra que dedica unas cuartillas a la pintura de Marion y Grace Greenwood.

En la revista *Identidad Nicolaita*,¹² se encuentra un artículo anónimo sobre Marion y su mural *Paisaje y economía de Michoacán*, el cual aborda la estancia de la artista en Pátzcuaro, los incidentes que se suscitaron entre los estudiantes nicolaítas además de otros aspectos que permiten conocer el periodo que pasó la pintora en Michoacán mientras pintaba en el Colegio de San Nicolás. Los libros, ponencias y artículos que se acaban de mencionar, se han centrado únicamente en el periodo en el que estuvieron pintando las hermanas Greenwood en Morelia.

Entre los estudios que han centrado su interés en los murales que realizaron Marion y Grace Greenwood en el “Mercado Abelardo L. Rodríguez” entre 1935 y

Marion y Grace Greenwood en los programas federales de arte del *New Deal*, sin embargo, no aborda qué obras realizaron.

⁹ MERCADO LÓPEZ, “Entre el recuerdo y el olvido...”.

¹⁰ *Catálogo de pintura mural en Michoacán...*

¹¹ VELARDE CRUZ, *Entre historias y murales...*

¹² “‘Paisaje y economía de Michoacán’, Mural de Greenwood en el Colegio de San Nicolás”.

1936, se encuentra el artículo “Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto popular: el Mercado Abelardo L. Rodríguez” de Esther Acevedo,¹³ en este texto se aborda, desde la perspectiva de la historia del arte, la colaboración de estas pintoras en el proyecto muralístico en dicho mercado, también contiene una interpretación de las obras, mientras en la *Guía de los murales del centro histórico de la Ciudad de México*¹⁴ de la misma autora, se presentan algunos datos biográficos de las hermanas Greenwood y un breve análisis de las obras que realizaron en el mercado. También se han realizado traducciones de la correspondencia entre las hermanas Greenwood con Pablo O’Higgins, a cargo de Dafne Cruz Porchini y James Oles,¹⁵ donde se exponen algunas sugerencias que O’Higgins hizo a los bocetos de las Greenwood.

Entre los trabajos que han abordado la obra mural de Marion y Grace Greenwood desde 1933 hasta 1936, se encuentra el artículo de Leticia López Orozco “Los murales de las hermanas Grace y Marion Greenwood”,¹⁶ cuyo texto expone la vida y obra de estas artistas en México durante dicho periodo. Mientras Elizabeth Vázquez Gómez en “Las mujeres en el renacimiento mexicano”,¹⁷ abordó la participación femenina en el muralismo, el rol que desempeñaban las mujeres en México en la época y las hostilidades que tuvieron que afrontar algunas pintoras como Marion Greenwood además de realizar un análisis de la obra de esta. En el libro *Inventario del Muralismo Mexicano, (siglos VII a. de c/1968)*,¹⁸ Orlando Suárez hace un registro cronológico de los murales y sus autores, tanto mexicanos como extranjeros, así como de las diferentes técnicas para elaborar un mural, además, rescata la obra de algunas mujeres, entre las que se encuentran las de Marion y Grace Greenwood.

¹³ ACEVEDO, “Jóvenes muralistas apuntan...”.

¹⁴ ACEVEDO, *Guía de los murales...*

¹⁵ CRUZ PORCHINI y OLES “Carta de Pablo O’Higgins...”.

¹⁶ López Orozco, “Los murales de las hermanas...”.

¹⁷ VÁZQUEZ GÓMEZ, Elizabeth, “Las mujeres en el renacimiento mexicano”, *Revista virtual de Investigación en Historia. Arte y Humanidades*, 2010, Vol. 1, núm. 1, noviembre-febrero, México. www.revistahistorik.com/descargas/las_mujeres_del_renacimiento_mexicano.pdf.

¹⁸ SUÁREZ, *Inventario del Muralismo Mexicano...*

Por otro lado, la tesis de licenciatura *Marion y Grace Greenwood: mujeres muralistas en el México posrevolucionario (1933-1936)*¹⁹ de Elizabeth Vázquez Gómez, nos presenta una revisión de los elementos que justifican la construcción de lo nacional en el arte y la ideología del México posrevolucionario, los cuales corresponden a los temas que representaron los pintores de la época; también aborda la situación de las mujeres mexicanas, para finalizar con el análisis de la vida y obra de Marion y Grace Greenwood. En esta tesis, a pesar de que el objeto de estudio son las hermanas Greenwood, no se advierte la presencia de ellas sino en una parte breve al final de la investigación.

Entre los estudios que han prestado atención a las mujeres muralistas, se encuentra el artículo "Pinturas murales en el Museo Michoacano"²⁰ en la cual se aborda el mural de Ryah Ludins en el Museo Regional en 1934, mientras en "*Painting Murals in Michoacán*",²¹ la pintora Ludins narró su experiencia muralística en Morelia. Entre las aportaciones más relevantes destacan los artículos de la revista *Crónicas* de la Universidad Nacional Autónoma de México, los cuales, entre otros aspectos, han analizado los problemas que tuvieron que enfrentar las mujeres para poder realizar pinturas murales.²² Estas revistas abordan la temática de las mujeres mexicanas y extranjeras que pintaron en México, por ejemplo, Leonora Carrington, Aurora Reyes, Olga Costa y Elena Huerto, entre otras, así como los murales que se ejecutaron en el transcurso del siglo XX en México.

También se han realizado investigaciones que analizan la participación tanto de mujeres mexicanas como extranjeras que se han dedicado a las artes visuales en nuestro país. Raquel Tibol en el libro *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*,²³ rescató el trabajo artístico de las mujeres en México durante el siglo XX, Elena

¹⁹ VÁZQUEZ GÓMEZ, *Marion y Grace Greenwood...*

²⁰ LUDINS, "Painting Murals in Michoacán".

²¹ "Pinturas murales en el Museo Michoacano," *Revista de revistas*, Ciudad de México, 25, no.1335, diciembre de 1935.

²² GUADARRAMA PEÑA, "Sirena y naturaleza. Los murales..."; DÁVILA JIMÉNEZ, "¿Por qué las mujeres no se subieron..."; GUADARRAMA PEÑA, "Pese a todo... Elena Huerta fue muralista"; QUIJANO FERRER, "Evolución de la mujer en el arte..."; AGUILAR URBÁN, "Los murales de Aurora Reyes...".

²³ Tibol, *Ser y ver. Mujeres en las artes...*

Poniatowska en *Las siete cabritas*,²⁴ aborda la vida de siete mujeres que sobresalieron en la cultura mexicana tales como Frida Kahlo, Nahui Olin y María Izquierdo, por mencionar algunas; Rita Eder en el artículo “Las mujeres artistas en México”,²⁵ hace un recuento histórico de la participación femenina en la pintura mural y de caballete así como en la escultura y fotografía.

Ahora bien, en las investigaciones que se han realizado acerca de los muralistas masculinos, es decir, de la vida y obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Pablo O’Higgins e Isamu Noguchi,²⁶ se encuentran los trabajos de Héctor Jaimes y su libro *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*;²⁷ Raquel Tibol en *Los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco: una vida para el arte*;²⁸ José Juárez Sánchez en el libro *Pablo O’Higgins un compromiso plástico*;²⁹ Lupina Lara Elizondo en *Van Gogh, Atl, Pablo O’Higgins. Expresión humana, esencia del paisaje*;³⁰ Hurlburt Laurance *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*;³¹ Justino Fernández en *Arte Moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*;³² Dore Ashton en *Noguchi East and West*;³³ Marcela González Cruz Manjarrez, “Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez”;³⁴ Bonnie Rychlak en *Noguchi and the figure*³⁵ y James Oles en “El discurso antifascista en los Murales Mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936)”,³⁶ sólo por mencionar algunos.

La historiografía referente al muralismo mexicano del siglo XX es muy amplia, entre los trabajos sobresalientes se encuentran los que tiene que ver con los

²⁴ PONIATOWSKA, *Las siete cabritas*.

²⁵ EDER, “Las mujeres artistas en México”.

²⁶ Los estudios de los muralistas mexicanos son abundantes, pero en esta ocasión seleccione estos pintores debido a que tuvieron un relación con Marion y Grace Greenwood.

²⁷ JAIMES, *La filosofía del muralismo...*

²⁸ TIBOL, *Los murales de Diego Rivera*; TIBOL, *José Clemente Orozco...*

²⁹ JUÁREZ SÁNCHEZ, *Pablo O’Higgins un compromiso plástico*.

³⁰ LARA ELIZONDO, “Pablo O’Higgins”.

³¹ HURLBURT, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos...*

³² FERNÁNDEZ, *El arte moderno contemporáneo de México...*

³³ ASHTON, *Noguchi East and west...*

³⁴ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, “Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo...”.

³⁵ BONNIE, “Noguchi y la figura”.

³⁶ OLES, “El discurso antifascista en los Murales...”.

antecedentes de dicho movimiento artístico, de los murales que se realizaron en el antiguo Colegio de San Ildefonso así como de los artistas, los mitos y la influencia ideológica marxista y comunista en los murales de Orozco, Siqueiros y Rivera, además de los que dan cuenta de los temas relacionados con la Revolución mexicana, aspectos que han sido trabajados por Julieta Ortiz Gaitán en *El muralismo mexicano otros maestros*;³⁷ Raquel Tibol en “El arte contemporáneo y la revolución cultural”;³⁸ Fausto Ramírez en “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”;³⁹ Esther Acevedo y Pilar García en “Proceso de quiebre en la política visual del México Posrevolucionario”;⁴⁰ Jean Charlot en *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*;⁴¹ Enrique Florescano en *Imágenes de la patria a través de los signos*;⁴² Laura Collin Harguindeguy en “Mito e historia del muralismo mexicano”;⁴³ Leticia López Orozco en *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*;⁴⁴ Julieta Ortiz Gaitán en *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*;⁴⁵ Ida Rodríguez Prampolini en *Muralismo Mexicano 1920-1940*;⁴⁶ Jorge Alberto Manrique en “Los primeros años del muralismo”⁴⁷ y Alicia Azuela de la Cueva en *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, entre otros.

A partir de lo anterior, se puede advertir que se han realizado estudios sobresalientes que han abordan el tema del movimiento muralista mexicano, así como de los artistas masculinos nacionales y extranjeros que formaron parte de este movimiento artístico, mientras que la participación femenina no ha sido muy estudiada. Es por ello que la presente investigación dará una aportación significativa

³⁷ ORTIZ GAITÁN, *El muralismo mexicano otros maestros*.

³⁸ TIBOL, “El arte contemporáneo y la revolución cultural”.

³⁹ RAMÍREZ, “tradición y modernidad en la Escuela...”.

⁴⁰ ACEVEDO y GARCÍA, “Proceso de quiebre en la política visual...”.

⁴¹ CHARLOT, *El Renacimiento del muralismo...*

⁴² FLORESCANO, *Imágenes de la patria a través...*

⁴³ COLLI HARGUINDEGUY, “Mito e historia del muralismo mexicano”.

⁴⁴ LÓPEZ OROZCO, *Escenas de la Independencia...*

⁴⁵ ORTIZ GAITÁN, *Entre dos mundos: Los murales...*

⁴⁶ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *Muralismo...*

⁴⁷ MANRIQUE, “Los primeros años del muralismo”.

a la historiografía del muralismo mexicano, ya que ha sido poco estudiada la obra mural, tanto mexicana como estadounidense, de las hermanas Greenwood.

En otro aspecto de la presente investigación, el espacio y la temporalidad que se aborda se encuentra dividida en tres etapas: la primera va de 1920 a 1930, época en la que Marion y Grace Greenwood comenzaron su formación artística en Nueva York y París, para después viajar a México. La segunda va de 1933 a 1936, periodo en el que pintaron en tierras mexicanas, ya que fue durante este lapso que aprendieron la técnica al fresco, se relacionaron con pintores como Pablo O'Higgins y formaron parte del muralismo, entre otros aspectos que les dieron fama internacional. La tercera va de 1936 a 1950, años en los que laboraron en los programas federales del *New Deal* en Estados Unidos y periodo en el que las hermanas Greenwood tomaron caminos diferentes, es decir, dejaron de colaborar en los mismos proyectos de arte y se enfocaron en actividades artísticas diferentes.

Para cumplir con los objetivos y comprobar la hipótesis que se ha planteado en la presente investigación, se ha dividido la tesis en cuatro capítulos. En el capítulo I, denominado *El Muralismo Mexicano*, da cuenta, *grosso modo*, lo que fue el muralismo mexicano, es decir, identificar cuáles fueron sus objetivos, características, cómo surgió y cómo fue percibido por la sociedad mexicana conservadora, así como la participación de artistas femeninas y extranjeros en dicho movimiento artístico.

En el capítulo II: *Marion y Grace Greenwood: Estados Unidos, Francia y México*, se aborda el ambiente social, histórico y artístico de Nueva York y París durante las primeras décadas del siglo XX, periodo en el que las hermanas Greenwood crecieron y se formaron artísticamente. Además, se contextualiza México entre 1933 y 1936, época en la que pintaron sus primeros murales en Taxco -en el caso de Marion-, en Morelia y en la capital del país, con la finalidad de tener un primer acercamiento a la vida y obra de las neoyorkinas.

En el capítulo III: *La obra muralística de Marion y Grace Greenwood en México (1933-1936)*, se analizan los murales que pintaron en este país desde 1933

hasta 1936, para identificar los elementos que son afines con el muralismo mexicano como la figura del indígena, el obrero y el campesino así como la visión que tenían del país. También se advierte la aprobación o bien, el rechazo que recibieron sus pinturas, así como las hostilidades que enfrentaron por ser las primeras mujeres extranjeras muralistas, además de advertir para quiénes iban dirigidas sus obras y qué finalidad tenían así como la contribución que hicieron al muralismo mexicano.

Finalmente, en el capítulo IV: *El regreso de Marion y Grace Greenwood a Estados Unidos*, se analizan las pinturas que estas realizaron en los proyectos federales del *New Deal*. En esta parte final de la investigación se advierten los cambios y las continuidades entre sus obras mexicanas y estadounidenses, para conocer la influencia que tuvo el muralismo en su formación artística concluyendo el trabajo dando cuenta de las actividades que realizaron después de 1940.

CAPÍTULO I

EL MURALISMO MEXICANO

I.1.- Un acercamiento al muralismo mexicano

“...el muralismo mexicano es el testimonio del cambio en la pintura en México, en cuanto a la forma, los contenidos, las técnicas, los símbolos, la iconografía, y de lo que debía ser la función del arte y del artista comprometido con su sociedad y su tiempo...”

Abril Trujillo

a) Antecedentes

La primera mitad del siglo XIX fue un periodo de cambios significativos para México, ya que como país recién independizado debió definirse a sí mismo, es decir, se planteó el problema de la identidad nacional. De este modo se inició un proceso discursivo sobre la nación mexicana, la cual se apoyó mediante las producciones artísticas de imágenes históricas y culturales, con la finalidad de que los habitantes se identificarán entre ellos mismos y a la vez, que los distinguiera del resto de las naciones.¹ Para comienzos del siglo XX, sin embargo, en lo que se refiere a la enseñanza de las artes en su conjunto, los estilos, las técnicas y la formación de los estudiantes continuaron respondiendo a un modelo importado, el cual no se separaba de los patrones neoclásicos y del romanticismo de la academia; en ese sentido, las obras de los artistas mexicanos de los albores del siglo pasado no representaban un arte totalmente mexicano.

La necesidad de hacer una revolución en el arte en México, en el sentido de alejarse de los estilos y técnicas europeas, así como del reconocimiento de la labor de los artistas nacionales, surgió de entre los estudiantes de pintura de Gerardo Murillo -cuyo seudónimo era Dr. Atl-, pues tal como lo recordó José Clemente Orozco:

...[El Dr.] Atl en la Academia... [en] los talleres de dibujo y pintura nocturno... en esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el

¹ PÉREZ SALAS, “Nación e imagen. La litografía...”, p. 167.

mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero debía de ser como pintaban en París y debían ser los críticos parisienses los que juzgaran las obras y dieran su fallo definitivo. Imposible que un mexicano soñara con igualarse con un extranjero.²

A partir de las clases del Dr. Atl, los jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes fueron tomando consciencia de su posición como artistas mexicanos, lo que los motivó para buscar una valoración de sus producciones artísticas, esto se vio reflejado en los festejos del centenario de la Independencia de 1910.

Las celebraciones del centenario de la Independencia le correspondieron al gobierno de Porfirio Díaz, en ellas se llevaron a cabo una serie de eventos culturales, dentro de los cuales se encontró una exposición de pintura de artistas españoles. Exposición con la que sus homólogos mexicanos estuvieron en desacuerdo. Para manifestar su inconformidad, el Dr. Atl, con el apoyo de Joaquín Claussel y José Clemente Orozco, agruparon a pintores y escultores, todos alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quienes solicitaron al ministro de la Secretaría de Instrucción Pública,³ Justo Sierra, recursos económicos para la presentación de una exposición colectiva de artistas nacionales, cuya petición fue aprobada.

Huelga decir que la exposición organizada por el Dr. Atl fue un éxito rotundo, a partir del cual surgió la inquietud entre los jóvenes estudiantes de crear un Centro Artístico integrado por artistas mexicanos y como primera acción, decidieron llevar a cabo un proyecto cuyo objetivo era conseguir muros en los edificios públicos para pintar, así que solicitaron a Justo Sierra el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, que se localizaba en el antiguo Colegio de San Ildefonso, el cual les fue concedido.⁴ Los andamios ya estaban preparados para comenzar la decoración muralística cuando el estallido de la Revolución mexicana provocó que el proyecto de la decoración de los muros quedara suspendido⁵ hasta 1922, cuando José

² CLEMENTE OROZCO, *Autobiografía*, pp. 30-32.

³ TIBOL, *José Clemente Orozco...* p. 33.

⁴ CLEMENTE OROZCO, *Autobiografía*, p. 36; TIBOL, *José Clemente Orozco...* p. 34.

⁵ CLEMENTE OROZCO, *Autobiografía*, p. 36; TIBOL, *José Clemente Orozco...* pp.34-35.

Vasconcelos, llevó a cabo en el mismo conjunto arquitectónico un nuevo proyecto muralístico.⁶

Así pues, en el marco de la Revolución mexicana surgió, entre los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el anhelo por un cambio en el personal docente y en la enseñanza; esta situación fue potenciada debido a un conflicto que tuvieron algunos alumnos con el profesor Vergara López,⁷ al momento que presentaron los inconvenientes al director Antonio Rivas Mercado, éste apoyó al maestro y se negó al dialogo cuando los jóvenes solicitaron la separación de la carrera de arquitectura, pintura y escultura de la Universidad Nacional. Estos acontecimiento aunados a otros que se habían suscitado con anterioridad, ocasionaron que el 28 de julio de 1911 estallara la huelga que solicitaba la destitución de Rivas Mercado.⁸

Para finales de 1911, la Secretaría de Instrucción Pública intentó solucionar los conflictos que se estaban suscitando en la Escuela Nacional de Bellas Artes, para lo cual nombró como subdirector al pintor Alfredo Ramos Martínez -quien había regresado de Europa influenciado por el impresionismo-, y tuvo bajo su cargo el Departamento de Pintura, Grabado, Escultura y Dibujo, sin embargo, la huelga continuó. La presión que ejercieron los estudiantes ocasionó la renuncia de Rivas Mercado en abril de 1912 y fue nombrado como nuevo director Alfredo Ramos

⁶ Entre 1908 y 1910 Justo Sierra comisionó a Saturnino Herrán para pintar unos tableros en la Escuela de Artes y Oficios, en los cuales escenificó una temática relacionada con los obreros y la clase trabajadora que fue novedoso para la época en México, al igual que la decoración en espacios públicos. Véase en: TIBOL, *José Clemente Orozco...* p. 35.

⁷ El maestro Vergara López les vendía la traducción de textos a los alumnos y mandó quitar de la biblioteca todos los libros con la finalidad que los estudiantes compraran las traducciones que él hacía, así que los estudiantes se quejaron con el director, Rivas Mercado, quien convocó a un careo entre el maestro y los alumnos, el profesor se dirigió con insultos a los jóvenes y cuando les tocó el turno a éstos para defenderse, el director los calló. Véase en: TIBOL, *José Clemente Orozco...* p. 35.

⁸ TIBOL, *José Clemente Orozco...* pp. 35-36.

Martínez, quien en una de sus primeras acciones fundó la Escuela al Aire Libre en Santa Anita,⁹ en el Distrito Federal.¹⁰

La fundación de la Escuela al Aire Libre¹¹ representó la primera separación que se efectuó respecto de la enseñanza académica en el arte en México, ya que los métodos pedagógicos de esta institución así como las temáticas de las obras que allí se realizaron, mostraron un nacionalismo enfocado en el folklor, debido a que Alfredo Ramón Martínez tenía la convicción de que el arte constituía uno de los componentes de la identidad, además de que podía ser un instrumento para conseguir unidad y armonía entre los mexicanos.¹² Así, algunos de los jóvenes que estudiaron en esta escuela fueron Federico Cantú, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Fernando Leal, entre otros, los cuales posteriormente formaron parte del llamado muralismo mexicano, movimiento artístico que fue uno de los más representativos en el arte de la primera mitad del siglo XX, tema que nos ocupa a continuación.

b) El muralismo mexicano: un arte público y monumental

En 1910 estalló la Revolución mexicana, la cual tuvo entre sus principales detonantes: la necesidad de contar con un sistema político democrático; la pobreza en la que vivía la mayor parte de la sociedad mexicana; las pocas oportunidades de

⁹ Respecto a Alfredo Martínez, José Clemente Orozco señaló: “Nos habló largamente de Renoir, de Matisse, de Claude Monet, de Pizarro y, en fin, de todos los impresionistas franceses y de Iadea que hicieron famosa: Barbizón. Los muchachos pintores cayeron definitivamente, para no levantarse más, en el embrujo parisiense. Ramón Martínez fue director; lo primero que hizo fue fundar en Santa Anita, D.F., una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente <<Barbizón>>, que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, una Santa Anita con trajineras, pulque charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas. A dos pasos de la Torre Eiffel”. Véase en: TIBOL, *Historia general del arte...* p. 134.

¹⁰ RAMÍREZ, “Tradición y modernidad en la Escuela...”, p. 134.

¹¹ Sin embargo, la Escuela al Aire Libre no fue la única que pretendió desarrollar un nacionalismo a través del arte, sino que también la configuración de un estilo nacional se comenzó a desarrollar mediante el método de dibujo de Best Maugard, el cual ayudó a fincar el discurso nacionalista revolucionario durante el obregonismo. Dicho método fue desarrollado por Adolfo Best Maugard entre 1911 y 1920, por medio de una gramática gráfica, la cual consistió en escenificar las imágenes del México mestizo, cultural y racial. De este modo, el nacionalismo mexicano retomó a las antiguas culturas precolombinas, tal como lo señaló David Alfaro Siqueiros en 1921: “Debemos acercarnos a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera)... Nuestra identidad climatológica con ellos nos ayudará a asimilar el vigor constructivo de su obra...”. Véase en: AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder. Renacimiento...* p. 105; ALFAROS SIQUEIROS, “Tres llamamientos de orientación...”, p. 1.

¹² AZUELA DE LA CUEVA, “Educación artística...”, pp. 221-222.

educación; el trabajo mal pagado, entre otros aspectos. De este modo, el movimiento armado, en distintas etapas, se enfocó a la lucha por la justicia social, la reivindicación de la raíz indígena y el mejoramiento de las condiciones de los obreros y de los campesinos. La Revolución trajo cambios significativos con la inauguración de nuevos y diferentes tipos de nacionalismos, sustentados por diversos grupos sociales. Así pues, entre las principales ideologías nacionalistas posrevolucionarias, de acuerdo con Alberto Villegas, encontramos:

...[las] etnológicas o indigenistas y la ideología política de los regímenes de la Revolución, pretenden establecer una cohesión nacional en torno a ciertos símbolos y ciertas ideas. [Partiendo] de la heterogeneidad mexicana, racial, geográfica, cultural. Se quiere que todos los mexicanos, por muy diferentes que sean, se puedan identificar con esos símbolos e ideas, y, a su vez, entre ellos mismos... [Es decir] el mensaje indigenista pretende que los mexicanos [sientan] como propia la cultura prehispánica, los problemas económicos y culturales del indio contemporáneo... [y] no como los problemas de una comunidad extraña... La ideología política pretende que el mexicano sienta al gobierno como un gobierno propio... un gobierno que piense como ellos, que pueda reflejar la heterogeneidad popular y atender los diversos intereses aunque sean contrarios entre sí... la ideología intimista y la culturalista... desempeñan una función preponderantemente crítica. Pretenden abrirse paso a través de los símbolos y las creencias colectivas para desentrañar la verdad...parten de una idea más o menos explícita en el sentido de que la verdad es más integrativa y cohesionada por el mito histórico...¹³

Estos nacionalismos posrevolucionarios se reflejaron en las temáticas del muralismo mexicano, por ejemplo: el indigenista, lo escenificó Marion Greenwood en *Paisaje y economía de Michoacán* (imagen 1), donde expuso una cohesión nacional en torno a ciertas ideas y símbolos partiendo del rescate de la raíz indígena, con la finalidad de que la sociedad mexicana se sintiera identificada con esos elementos y a su vez, con ellos mismos. El nacionalismo político se representó a través de imágenes de personajes asociados a gestas heroicas que protagonizaron las guerras de Independencia y la Revolución, así como de emblemas patrios logrando una unificación nacional, como lo mostró Alfredo Zalce en *La independencia nacional* (imagen 2). El intimista o culturalista, pretendió rescatar acontecimientos históricos desde una perspectiva crítica alejada del mito, de tal modo se plantearon temas alusivos a la Conquista, la Independencia o la

¹³ VILLEGAS, "El sustento ideológico...", pp. 389 y 398-400.

lucha revolucionaria, tal como lo escenificó Juan O'Gorman en *Historia de Michoacán* (imagen 3).

Así que el muralismo mexicano buscó restablecer la nacionalidad mexicana, la heroicidad de su pueblo, así como los rasgos culturales e históricos de su patria, además, mostró las contradicciones de la sociedad mexicana y denunció ideológicamente a los grupos del poder.¹⁴ Este movimiento artístico tuvo entre sus principales objetivos: educar a la población mexicana a través de un programa didáctico sustentado en imágenes históricas, nacionales, filosóficas y revolucionarias; reafirmar y legitimar el gobierno revolucionario, así como representar las ideologías nacionalistas posrevolucionarias.

Entre los aspectos que caracterizaron al muralismo mexicano encontramos: la libertad que tuvieron los pintores para incluir imágenes que criticaban a la burguesía mexicana, que hacían alusión a la lucha de clases, lemas contra el imperialismo y el fascismo, la destrucción y la muerte a causa de la revolución, entre otros aspectos que no eran permitidos escenificar en otros países como Estados Unidos. De tal suerte que los artistas debían tener conocimiento de los temas que iban a representar, con la finalidad de mostrar la realidad del obrero, del campesino y del indígena en su vida cotidiana y en el trabajo; a su vez, debían estar al tanto de la innovación en las técnicas existentes las cuales, hasta donde se sabe, fueron alrededor de 147 diferentes,¹⁵ lo que demuestra el avance que se obtuvo en este campo de las artes pláticas en México durante la primera mitad del siglo XX. Otro de los aspectos característicos de este movimiento fue que los murales se pintaron, principalmente, en edificios públicos con la intención de llevar un mensaje que permitiera legitimar el gobierno posrevolucionario, alfabetizar a la población y coadyuvar así con la unificación nacional mediante el uso de imágenes indigenistas, históricas, nacionalistas y revolucionarias, a las cuales se fueron integrando temáticas de carácter marxistas, socialistas, antimperialistas y antifascistas. De este

¹⁴ JAIMES, *Filosofía del muralismo...* pp. 30-31.

¹⁵ SUÁREZ, *Inventario del muralismo...* p. 333.

modo, el muralismo se convirtió en una vanguardia de trascendencia en América, por ser un arte público, universal y monumental.

El movimiento muralista mexicano surgió durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), al nombrar a José Vasconcelos como ministro de la Secretaría de Educación Pública; este organizó un programa cultural y educativo para solucionar los problemas nacionales, entre los que se encontraban la pobreza y la ignorancia, ya que la población mexicana era mayoritariamente rural y analfabeta, debido a la falta de profesores y de planteles educativos. Para combatir esta situación, Vasconcelos creó un proyecto pedagógico en el que se fundaron escuelas rurales para extender la educación básica a toda la región del campo, además se crearon las misiones culturales, cuyo objetivo no era únicamente la alfabetización, sino también promover la enseñanza del civismo y el patriotismo en la población rural e indígena en los lugares más recónditos del país.¹⁶

El proyecto educativo de José Vasconcelos promovió una reforma en los sistemas de enseñanza y la formación de los profesores, lo que permitió llevar a cabo un cambio pedagógico en las escuelas normales donde puso en práctica nuevos métodos para capacitar a los maestros con la finalidad de que tuvieran una formación adecuada para el medio rural e impulsar a través de ellos, en las comunidades indígenas, vínculos de solidaridad que afirmaran una cultura nacional y a su vez fomentaran su integración.¹⁷

El proyecto cultural y educativo de José Vasconcelos tuvo un apoyo importante en la pintura mural, que fungió como un medio para consolidar la educación nacional a partir de la asimilación de valores universales, así como la construcción de la identidad mediante imágenes históricas y filosóficas y a su vez, fortalecer el gobierno posrevolucionario. Así pues, Vasconcelos “obtuvo los muros, el dinero para los materiales, los sueldos de los artistas y, lo más importante, la libertad estilística”,¹⁸ para decorar el antiguo colegio y templo de San Pedro y San

¹⁶ FLORES FLORES, “De la revolución armada...”, p. 112; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* p. 304.

¹⁷ FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* pp. 304-307.

¹⁸ CHARLOT, *El renacimiento del muralismo...* p. 21.

Pablo, el Anfiteatro Bolívar y la Escuela Nacional Preparatoria,¹⁹ dando inicio a lo que sería, propiamente dicho, el movimiento muralista mexicano.

Los artistas –entre pintores y asistentes- que participaron en el proyecto muralístico en el antiguo Colegio de San Ildefonso fueron: el Dr. Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerra, Jorge Encino, Eduardo Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos quienes pintaron en lo que fue el colegio y templo de San Pedro y San Pablo; Diego Rivera,²⁰ Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Cahero colaboraron en el Anfiteatro Bolívar; finalmente, en la Escuela Nacional Preparatoria trabajaron José Clemente Orozco,²¹ Juan Manuel Anaya, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Roberto Reyes Pérez, Fernando Leal y David Alfaro Siqueiros.²²

Estos artistas que formaron parte del proyecto de Vasconcelos, comenzaron a tomar conciencia de su labor como pintores muralistas y crearon el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Los ideales de éste quedaron redactados en un manifiesto dirigido a los indígenas, campesinos, obreros, soldados e

¹⁹ Los edificios públicos (escuelas, edificios de gobierno, museos, entre otros), han contribuido a fortalecer la nación mexicana y a su ideología liberal, la cual se instauró después de la Revolución. A pesar de provenir de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por ende, a formar parte de las instituciones ideológicas del Estado mexicano, así que no es casualidad que Vasconcelos haya comisionado a los artistas a pintar en las paredes de los edificios públicos. Estos representaban simbólicamente los espacios de la nación; una educación pública significaba una educación masiva. Véase en: JAIMES, *Filosofía del muralismo...* p. 31.

²⁰ El mural que realizó Diego Rivera fue *La Creación*, en él se muestra un lenguaje alegórico con una construcción cubista y un estilo bizantino, puesto que Rivera recién había llegado a México y estaba influenciado por las vanguardias europeas. Además, esta obra comparte las ideas clásicas, orientalistas y judeocristianas de José Vasconcelos. En lo ideológico, Rivera y Vasconcelos veían en el arte la expresión más elevada del espíritu humano. Véase en: AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder. Renacimiento...* p. 212-213.

²¹ Los primeros murales que pintó Orozco en el patio de la Escuela Nacional Preparatoria se realizaron en 1923, estos fueron: *La juventud*; *La primavera*; *La lucha del hombre y el gorila* o *Lucha del hombre contra la naturaleza*; *La nueva redención*; *Tzontemoc* u *Hombre cayendo* y *La maternidad*. Pero el contrato de Orozco fue anulado a causa de una caricatura que hizo del líder sindical Luis Napoleón Morones, así que Orozco consiguió el patrocinio privado de Francisco Sergio Iturbe para pintar el mural *Omnisciencia*, en la casa de los Azulejos. En 1926, Orozco regresó a terminar los murales en la Preparatoria, destruyendo las obras que había realizado en 1923, con excepción de *La maternidad*, además pintó sobre el mural de Emilio García Cahero. Véase en: CHARLOT, *El Renacimiento del muralismo...* pp. 189 y 268; ACEVEDO y GARCÍA, “Proceso de quiebre en la política...”, p. 42.

²² SUÁREZ, *Inventario del muralismo...* p. 39.

intelectuales no burgueses, donde expusieron el interés de un arte monumental y público, además rechazaron la pintura de caballete ya que la consideraron elitista. También debían escenificar una propaganda ideológica en beneficio del pueblo, de este modo, el arte mexicano sería una manifestación de la tradición indígena. Así pues, el manifiesto señalaba lo siguiente:

El Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores de las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no quieren a la burguesía. Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sindicato antiguo y cruel, dentro del cual, tú, trabajador del campo, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate hace siglos sobre tu raza... Su admirable y extraordinariamente peculiar talento *para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y la más sana expresión espiritual que hay en el mundo* y su tradición nuestra tradición más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es porque nuestra meta estética, es solamente la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués. *Repudiamos* la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultra intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del arte monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado el momento social de la transición entre un orden decrépito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea el arte para todos, de educación y de batalla.²³

El manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores determinó la dirección del muralismo como un arte público y monumental, por consiguiente accesible a los sectores sociales del proletariado, acorde a la realidad del país, con la intención de que transmitiera un mensaje nacionalista y de identidad, en el cual formara parte tanto el indígena, como el campesino y el obrero.

Sin embargo, la pintura mural no fue bien recibida por el sector conservador de la sociedad mexicana, por ejemplo, Nemesio García Naranjo mostró su inconformidad señalando que las pinturas murales eran una aberración que impuso el gobierno en turno y que no quedó más que aceptarlas, aunque propuso que lo

²³ TIBOL, *Historia General del Arte...* pp.147-148; MANRIQUE, “Los primeros años del muralismo”, p. 1854.

mejor sería eliminarlas.²⁴ La molestia y el desprecio por las pinturas no se hizo esperar por parte de algunos estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, quienes se cuestionaban: “¿Dónde está la belleza de estas pinturas que causan terror?”.²⁵

El descontento de los alumnos de la preparatoria provocó una serie de agresiones hacia los artistas y sus obras, por ejemplo, algunos estudiantes golpearon a Jean Charlot debido a que su andamio obstruía las escaleras.²⁶ En el caso de José Clemente Orozco, el mural *Maternidad* fue agredido por las damas de la Cruz Roja, quienes concibieron a la mujer del fresco como una virgen, tal como lo señaló el propio Orozco:

A los preparatorianos no les caía bien la pintura. Puede decirse que a nadie le gustaba y eran frecuentes las quejas y protestas que los estudiantes llevaban a la Secretaría de Educación... En otra ocasión se presentaron las damas de la Cruz Roja... que necesitaban el patio mayor de la Preparatoria para hacer una kermesse de caridad; pero en lugar de pedirme cordialmente que suspendiera el trabajo por unos días, me ordenaron con altanería que me retirara, mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavarón los adornos para la fiesta. Expresaban en voz alta su disgusto y desprecio por mi trabajo. Les desagradaba... la figura desnuda de una mujer con un niño, creyéndola una virgen; pero yo no había tenido la intención de pintar una virgen sino una madre.²⁷

A pesar de la oposición y crítica del sector conservador de la sociedad mexicana, el movimiento muralístico buscó la unificación y consolidación del gobierno posrevolucionario retomando la lucha por la tierra, la libertad, la igualdad, la justicia y contrarrestar el analfabetismo. Además, los indígenas fueron concebidos como la conexión directa con las tradiciones ancestrales y populares mexicanas, al mismo tiempo que se exaltaban los valores del mestizaje. Así pues, el muralismo continuó vigente durante la primera mitad del siglo XX, originando una historia de varias generaciones de pintores con diversos objetivos, contenidos, técnicas, significados y patrocinadores.²⁸

²⁴ “Imposiciones estéticas”, El Universal, ciudad de México, 16 de julio de 1924.

²⁵ “Las obras de Diego Rivera censuradas”, El Universal, ciudad de México, 26 de junio de 1924.

²⁶ CHARLOT, *El Renacimiento del muralismo...* p. 216.

²⁷ CLEMENTE OROZCO, *Autobiografía*, p. 74.

²⁸ LÓPEZ OROZCO, “Revolución, muralismo y artistas”, p. 26.

El principal patrocinador del muralismo mexicano fue el gobierno; durante los años del Callismo y del Maximato²⁹ la diversidad inicial del movimiento fue reprimido y casi todos los encargos gubernamentales de importancia fueron otorgados a Diego Rivera, quien pintó en Palacio Nacional y en la Secretaría de Educación Pública así como en Estados Unidos mediante las relaciones diplomáticas propiciadas por Dwight W. Morrow, convirtiendo su obra en un instrumento de la consolidación revolucionaria y de hegemonía artística.³⁰ Mientras tanto, la falta de patrocinio hacia algunos artistas se debió al desacuerdo de las posturas ideológicas, puesto que se orientaban hacia el socialismo y el marxismo, así como su adhesión al Partido Comunista Mexicano; esto origino que los artistas tuvieran que buscar proyectos muralísticos en la provincia y en el extranjero.

La situación de los muralistas cambió a partir de 1934 cuando Lázaro Cárdenas tomó posesión como presidente de México pues al romper cualquier relación con Calles y dando fin al Maximato, dio inicio a un gobierno que retomó los ideales de la Revolución, reforzó el nacionalismo, los derechos del trabajador y el reparto agrario mediante reformas. El periodo del cardenismo se caracterizó por ser popular debido al apoyo que brindó al sector obrero, campesino e indígena lo que propició un “clima favorable para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando asimismo nuevos impulsos a las artes pláticas”.³¹ Gracias a las políticas de Lázaro Cárdenas, los artistas tuvieron libertad de expresar temáticas

²⁹ Las Escuelas de Pintura al Aire Libre durante el Callismo y el Maximato, habían creado varias ramas y éstas adquirieron un carácter popular y populista como centro de actividad artística orientada hacia la población semirural de los alrededores de la Ciudad de México. Esta modificación era en parte una reacción a la radicalización de los estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre –algunos de los cuales participaron en los murales de la Escuela Preparatoria y en el Sindicato [¿cuál?]- y también al proyecto de educación de Manuel Puig Casauranc, secretario de Educación Pública bajo Calles, que buscaba integrar campesinos y obreros en una cultura nacional a través de actividades prácticas concretas en vez de hacerlo por la vía de la alta cultura y de lo espiritual como lo había trazado Vasconcelos. Las artes visuales ofrecerían a estos grupos un medio de valorización estética de sus alrededores y al mismo tiempo los integraría al proyecto político nacionalista, mientras el mestizaje, que había dominado el discurso nacionalista desde la década anterior, fue reemplazado en este período por la exaltación del indio como el mexicano quintaesencial, dotado con habilidades artísticas naturales las cuales se enlazaban persistentemente a los antecedentes prehispánicos. Véase en: OLES, *South of the Border...* p. 28.

³⁰ OLES, *South of the Border...* p. 28.

³¹ LOMBARDO, GUTIÉRREZ LOMBARDO y MORENO WONCHEE *Cárdenas y Lombardo en la obra...*

antimperialista, anticapitalista, antinazista y antifascista, tal como lo mostraron los murales del Mercado Abelardo L. Rodríguez.³²

1.2.- El muralismo mexicano ante el extranjero

A partir de 1910 llegaron a México periodistas, intelectuales, militantes políticos y artistas estadounidenses que se interesaron por la Revolución mexicana y mediante reportajes, creaciones culturales y artísticas dieron a conocer a sus compatriotas la trascendencia de dicho movimiento armado. Estas actividades fueron importantes debido a que informaron a los ciudadanos de Estados Unidos, de forma más adecuada lo que había acontecido en nuestro país durante la Revolución, pues se tenía una idea errónea respecto del movimiento, ya que se imaginaban a México como una república socialista.³³

En el transcurso de las décadas de los veinte y los treinta, los estadounidenses progresistas se enfocaron en dos áreas para la exploración de México: el arte y el análisis socio-cultural. En lo que respecta al arte, el movimiento muralista mexicano fue renovador de técnicas, de patrones estéticos, simbolismo e ideales políticos; además, el gobierno mexicano vio en el muralismo una herramienta que permitió legitimar al régimen que surgió de la Revolución mediante un discurso unificador de los diferentes sectores sociales y concibió esta corriente artística, como un arte didáctico referente al desarrollo social y cultural.³⁴

Los intelectuales y artistas, tanto extranjeros como mexicanos, comenzaron a formar grupos que realizaban tertulias que fomentaban la difusión del arte y las artesanías mediante conferencias, escritos y exposiciones en Estados Unidos; entre los que participaron en estas actividades se encontraban: Carleton Beals, Katherine Anne Porter, Anita Brenner, Frances Toor, Diego Rivera, Jean Charlot, Tina Modotti, Edward Weston, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y

³² El tema del proyecto muralístico en el Mercado Abelardo L. Rodríguez se aborda en el capítulo II: *Marion y Grace Greenwood: Estados Unidos, Francia y México*, apartado II.3.- Grace y Marion Greenwood en México, 1935-1936.

³³ RIGUZZI y DE LOS RÍOS, *Las Relaciones México-Estados Unidos...* 234 y 238; LÓPEZ TORRES, *Carleton Beals: Un intérprete...* pp. 24 y 26.

³⁴ LÓPEZ TORRES, *Carleton Beals: Un intérprete...* p. 29.

Roberto Montenegro, sólo por mencionar algunos. Los artistas que participaron en las exhibiciones de arte mexicano que se llegaron a presentar en los museos y galerías estadounidenses fueron José Clemente Orozco, María Izquierdo, Rufino Tamayo y Diego Rivera, entre otros, quienes tuvieron un respaldo oficial y fueron auspiciados por los consulados. En general, las exposiciones de antigüedades, artesanías y artes populares mexicanas aumentaron en esa época, logrando promover una imagen de un país sin violencia y con un desarrollo artístico y creativo.³⁵

El interés que tenían los artistas e intelectuales estadounidenses por visitar México, no fue únicamente generado por la reciente Revolución y el optimismo que produjo, sino también por la cultura mexicana, principalmente lo indígena,³⁶ aspecto que era visto como primitivo y que contrastaba con la modernidad de Estados Unidos, así como con el capitalismo individualista que había adquirido un carácter deshumanizado y el uso de la tecnología, que a su parecer había originado la primera guerra mundial.³⁷ Es decir, nuestro país fue percibido como poseedor de una tradición indigenista que atrajo la atención de pintores como Marion Greenwood, quien vio una inspiración y una oportunidad americana, en el sentido de un Nuevo Mundo que no estaba bajo las influencias europeas que saturaban la pintura de la época.³⁸

Los artistas estadounidenses que llegaron a México estuvieron interesados por el panorama artístico, por el económico costo de la vida y por la posibilidad de encontrar un paisaje primitivo y una cultura antigua que en Estados Unidos era más difícil de hallar. De cierta forma, nuestro país funcionó como un lugar para descubrir

³⁵ RIGUZZI y DE LOS RÍOS, *Las Relaciones México-Estados Unidos...* pp. 240-241; LÓPEZ TORRES, *Carleton Beals: Un intérprete...* p. 45.

³⁶ La imagen popular del indio durante la década de los años veinte y treinta estuvo íntimamente ligada al llamado nacionalismo cultural posrevolucionario, el cual identificó a las masas populares con la nación mexicana y buscó, una definición de lo mexicano en lo político y los discursos, en la economía y en los intentos por defender los recursos del país. Pero dicho nacionalismo se manifestó sobre todo en la cultura y sus diversas interpretaciones del país: históricas, filosóficas y artísticas. Véase en: PÉREZ MONTFORT, *Estampas de nacionalismo...* p. 161.

³⁷ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y Poder. Renacimiento...* p. 252.

³⁸ OLES, *Las hermanas Greenwood...* p. 12; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

las tradiciones y la historia de América, como otra opción de la cultural europea y en particular, de la Escuela de París. Las temáticas que los pintores escenificaron se enfocaron, principalmente en: la Revolución mexicana; los problemas rurales y el arte popular; el paisaje mexicano; el pasado prehispánico; la lucha por la justicia social y excluyeron de sus representaciones las imágenes que ofrecieran algún indicio de modernidad, de mecanización o de industrialización.³⁹

Muchos de los artistas estadounidenses que viajaron a México querían formar parte del movimiento artístico más sobresalientes, es decir, del muralismo mexicano. Algunos pintores tuvieron la oportunidad de aprender la fórmula del fresco hasta que cruzaron la frontera a nuestro país, como fue el caso de Marion y Grace Greenwood, mientras otros ya tenían un conocimiento previo de las técnicas y de los elementos de composición, como Ben Shahn que asistió a Rivera mientras pintaba en el *Rockefeller Center* y Reuben Kadish,⁴⁰ quien fue ayudante de David Alfaro Siqueiros en California, al respecto Kadish recuerda:

Yo trabajaba para Siqueiros durante bastante tiempo. Se encontraba en el sur de California durante la década de los años treinta. Trabajé con él como ayudante. Empecé cuando era estudiante y trabajaba hasta una posición en la que me dio un poco de responsabilidad, en el sentido de que empecé a pintar las cosas que eran suyas, ya sabes, a partir de sus diseños, que era una cosa muy simple de hacer con sus ideas en la pintura mural, la idea de una clase colectiva de esfuerzo. No hay demasiada complejidad en Siqueiros, cuando llegas a fin de cuentas... Él fue una influencia en mi vida, debo decir.⁴¹

Así pues, la influencia del muralismo mexicano tuvo impacto entre los artistas estadounidenses, ya que comenzaron a tener un contacto directo con el movimiento muralista ya fuera como asistentes de pintores mexicanos así como por los reportajes de las obras de éstos en las revistas, lo que provocó el interés por viajar a México como fue el caso de Pablo O'Higgins, Marion y Grace Greenwood, Philip Guston, Hollis Holbrook y Reuben Kadish, por señalar algunos.

³⁹ OLES, *South of the Border...* p. 4.

⁴⁰ Algunos otros pintores como Philip Guston, nunca trabajaron como asistentes de Siqueiros, pero eran amigos de sus ayudantes como Kadish, así que de algún modo tenían contacto con el muralismo mexicano.

⁴¹ *Oral history interview with Reuben Kadish, 1964 Oct. 22, Archives of American Art, Smithsonian Institution.*

Entre los artistas estadounidenses que llegaron a México y formaron parte del muralismo mexicano se encuentran las hermanas Marion y Grace Greenwood, quienes tuvieron una participación significativa dentro del movimiento debido a que los murales que pintaron expusieron el indigenismo y las actividades de los campesinos y obreros, así como una temática socialista, antimperialista y antifascista, interpretaciones y temáticas que fueron bien recibidas por otros artistas. Además, fueron las primeras mujeres extranjeras que pintaron un fresco en el país, ya que la participación femenina en el muralismo fue secundaria, un tema que nos ocupa a continuación.

I.3.- La participación femenina en el muralismo mexicano

El primer indicio que se tiene de la participación femenina en el muralismo mexicano, fue desempeñando labores como modelos y/o asistentes. Así pues, en el primer caso encontramos a la fotógrafa ítalo-estadounidense Tina Modotti, quien en 1924 posó para Diego Rivera en el fresco *La germinación* (imagen 4), en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo en la ciudad de México. En el segundo caso, las asistentes ayudaban a los pintores en distintas labores, este fue el caso de la estadounidense Ione Robinson (imagen 5), quien colaboró, con el mismo Rivera, en 1929 en los frescos de Palacio Nacional (imagen 6).

Por otro lado, la rusa-estadounidense Ryah Ludins⁴² fue una de las primeras mujeres que se dedicaron al muralismo como autora de la obra, al igual que sus compatriotas Marion y Grace Greenwood. Además, estas tres mujeres llegaron a Morelia en 1933 y fueron comisionadas por el rector de la Universidad Michoacana,

⁴² Ryah estudio en la *Art Students' League* y obtuvo el grado en arte en el *Teacher's College* y en 1925 viajó a Europa con un grupo de amigos visitando varios países, con un especial interés por los frescos de Giotto y Miguel Ángel, regresando a Estados Unidos con una nueva inspiración en el arte; en el verano siguiente volvió a Europa con su hermana Tima, pero al final de su viaje decidió quedarse a estudiar arte en París e Italia.⁴² En Francia estudio durante dos años con Andre L'Hote, centrando su interés en los frescos italianos, que veía como un reto que obliga al artista a resolver creativamente los problemas del espacio. En 1933 Ryah viajó a México, atraída igualmente por el muralismo, poniéndose a trabajar con Pablo O'Higgins, con quien ya había colaborado en los Estados Unidos anteriormente. Una vez en México fue igualmente invitada por la Universidad Michoacana para plasmar un mural en el Museo Michoacano. En el caso de Ryah Ludins, su vínculo con la ciudad de Morelia fue más allá, toda vez que en esta ciudad conoció y se casó con Juan de Fuentes, quien fue nombrado Jefe del Departamento de Trabajo e Industria del gobierno del estado. En 1935 Ludins regresó a los Estados Unidos. Véase en: MERCADO LÓPEZ, "Entre el recuerdo y el olvido...", pp. 5-7.

el Lic. Gustavo Corona Figueroa, para la decoración del Colegio de San Nicolás – en el caso de Marion- y del Museo Regional Michoacano. Al respecto Ludins recuerda:

...Yo fui comisionada por él [Gustavo Corona] para pintar una pared con la técnica al fresco verdadero, y él sugirió el tema de la “industria moderna”, aunque otorgándome la libertad de elegir cualquier cuestión y cualquier forma que juzgara conveniente para interpretarlo. “Tiene libertad”, me dijo, “de expresar como artista, una oportunidad que posiblemente no puedes disfrutar ni siquiera en tu propio país...”⁴³

El espacio que le fue asignado a Ryah Ludins para el fresco *La industria moderna* (imagen 7 y 8), donde comprendió diversos aspectos de la minería, la electricidad y las grandes fundiciones. Para la realización de este mural Ludins se documentó durante varios meses en las minas de plata de Pachuca y después fue a Necaxa, Puebla, donde el señor John W. Morgan la invitó a la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza, para explicarle las complejidades de la luz eléctrica.⁴⁴

A su regreso a Morelia, Ryah Ludins estaba lista para comenzar a pintar pero se demoró por algunos detalles que no se habían previsto, además trabajó en condiciones inseguras que ponían en peligro su vida, tal como lo señaló: “nunca estaba segura si ese día no sería el último”,⁴⁵ pero con la muerte del gobernador Benigno Serrato se suspendió la comisión del mural, el cual no se había concluido, tal como lo señaló Ludins:

...Cuando estaba completando la gran pared central un evento trágico acarreó la demora final. El gobernador del estado Benigno Serrano murió en un accidente de aviación. Con el nombramiento del nuevo gobernador, el cuerpo administrativo... cambio. Un nuevo grupo político llegó al poder. Mi comisión fue suspendida de forma indefinida, a pesar que para terminar el proyecto completo requería de uno o dos meses más...⁴⁶

⁴³ LUDINS, “Painting Murals in Michoacán”, p. 22.

⁴⁴ LUDINS, “Painting Murals in Michoacán”, pp. 22-23; “Pinturas murales en el Museo Michoacano” Revista de revistas, núm. 1335, ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.

⁴⁵ LUDINS, “Painting Murals in Michoacán”, p. 22.

⁴⁶ LUDINS, “Painting Murals in Michoacán”, p. 23.

A pesar de que el mural que realizó Ryah Ludins fue destruido⁴⁷ -en su lugar se pintó *Los jinetes del Apocalipsis* de Federico Cantú realizado en 1954-, podemos considerar a esta artista, junto con las hermanas Greenwood, como las primeras mujeres que ejecutaron murales tanto en la ciudad de Morelia como en México. Las obras que realizaron estas pintoras estadounidenses merecen reconocimiento por la calidad estética, simbólica y temática que contienen.

Por otro lado, la primera mexicana que pintó un mural en el país fue Isabel Villaseñor (imagen 9) en 1929, en colaboración con Alfredo Zalce en las paredes exteriores de la escuela rural de Ayatla, Hidalgo.⁴⁸ La segunda fue Aurora Reyes (imagen 10), quien formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, agrupación que en 1936 convocó a un concurso para obtener un espacio para la ejecución de un mural de 2 x 4 m en el Centro Escolar Revolución, el cual ganó Reyes, en donde realizó la obra *Atentando a las maestras rurales* (imagen 11).⁴⁹

El acceso a la pintura mural no fue fácil para las mujeres, ya que en muchas ocasiones les fueron negadas las oportunidades de pintar un fresco, tal como sucedió con María Izquierdo (imagen 12), quien en 1945 fue comisionada por jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, para realizar un mural (imagen 13). Pero Rojo Gómez cambió de opinión cuando consultó a Rivera y a Siqueiros para saber si Izquierdo era apta para el encargo muralístico que le asignó, estos consideraron que era excesivo para una artista que no tenía experiencia, así que le fue asignado a Izquierdo un espacio más pequeño, el cual rechazó.⁵⁰

Así pues, las mujeres que se dedicaron a la pintura en México debían enfrentar una serie de obstáculos, desde los críticos de arte, sus colegas y hasta de las mismas féminas que no se dedicaban al arte, tal como lo señaló María Izquierdo en 1942:

⁴⁷ Desafortunadamente no se tiene registro de los motivos por los cuales el nuevo gobierno suspendió el proyecto muralístico.

⁴⁸ TIBOL, *Ser y ver. Mujeres...* p. 107.

⁴⁹ AGUILAR URBÁN, "Los murales de Aurora...", pp. 33-34.

⁵⁰ TIBOL, *Ser y ver. Mujeres...* p. 103.

El primer obstáculo que tiene que vencer la mujer pintora es la vieja creencia de que la mujer sirve sólo para el hogar y sus obligaciones derivadas; cuando logra convencer a la sociedad que ella también puede crear, se encuentra con una gran muralla de incomprensión formada por la envidia o el complejo de superioridad de sus colegas; después vienen los eternos improvisados críticos de arte que al juzgar la obra de una pintora casi siempre exclaman: ¡Para ser pintura femenina... no está mal!, como si el color, la línea, los volúmenes, el paisaje o la geografía tuvieran sexo. Casi nunca los pintores ven en las mujeres que pintan una colega más, que se dedica con misma seriedad que ellos al mismo trabajo creador; no, por el contrario ven en ella a una competidora estorbosa e inferior que ataca venenosamente. También la mujer que pinta encuentra increíble incomprensión en la mujer que no es artista, ésta es una enemiga poderosa como el colega masculino, porque se imagina (enfermiza imaginación) que la mujer pintora necesita crearse una aureola de descuidada bohemia (para la mujer que no es artista, bohemia significa: pereza, desorden, anarquismo, libertinaje).⁵¹

Las mujeres que se dedicaron a la pintura en México durante la primera mitad del siglo XX, tuvieron que superar varios obstáculos como lo señaló María Izquierdo, pero esto no evitó que Olga Costa, Rina Lazo, Leonora Carrington, Elena Huerto y Angelina Beloff, por mencionar algunas, pintaran murales. Pero en la década de 1930 fueron las estadounidenses Marion y Grace Greenwood quienes decoraron más muros en el país, sus obras fueron: *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán*, *La distribución de los alimentos sobre el Canal de la Viga* y *La industrialización del campo* de Marion; *Hombre y máquina* y *La minería* de Grace.

De este modo, en el siguiente capítulo se abordará el ambiente social, histórico y artístico en Estados Unidos y Francia durante las primeras décadas del siglo XX, periodo en el que crecieron y se formaron artísticamente Marion y Grace Greenwood. También se contextualizará la estancia que las hermanas tuvieron en México durante 1933 y 1936, periodo en el que pintaron murales en Taxco -en el caso de Marion-, en Morelia y en la capital del país.

⁵¹ TIBOL, *Ser y ver. Mujeres...* pp. 89-90.

CAPÍTULO II

**MARION Y GRACE GREENWOOD:
ESTADOS UNIDOS, FRANCIA Y MÉXICO**

II.1.- La incursión de las hermanas Greenwood en el arte: una formación entre las vanguardias europeas y americanas

...El arte de los muralistas mexicanos abordaban directamente las inquietudes de los intelectuales y artistas de Estados Unidos durante la década de los treinta...

Hurlburt Laurance.

a) Los primeros años de las vanguardias en Estados Unidos

El desarrollo del arte en Europa en la primera mitad del siglo pasado, se caracterizó por ser innovador a partir de los cambios que produjeron un grupo de jóvenes artistas como Pablo Picasso, André Breton, Vasili Kandinsky, Marcel Duchamp, Henri Matisse y Giacomo Balla, entre otros, que crearon diversos estilos. Es decir, fragmentaron el arte en numerosos ismos que también se conocieron como vanguardias:¹ fauvismo, futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo y surrealismo.² Estas corrientes estuvieron en constantes redefiniciones de sus conceptos, además, algunos quedaron inmersos en temas abstractos o figurativos.³ No obstante, estas corrientes artísticas se enfrentaron entre sí, pasaron de un estilo

¹ Las Vanguardias llevaron a cabo una revolución en la vertiente estilística y formal de sus creencias, también determinaron una mutación del concepto de arte y del papel que se había atribuido a la burguesía. Para lograr sus fines, los protagonistas de estas revoluciones, se organizaron en grupos y desarrollaron estrategias de lucha contra el sistema, organizando eventos y exposiciones, publicando artículos, panfletos y manifiestos, además de tener contacto con artistas de otros países y tendencias. Véase en: FAERNA GARCÍA-BERMEJO y GÓMEZ CEDILLO, *Conceptos Fundamentales...*, pp. 187-188.

² Estas vanguardias tuvieron como antecedente el impresionismo, el cual fue un movimiento pictórico que surgió a finales del siglo XIX en Francia y fue una reacción en contra del arte académico. A partir de los impresionistas comenzaron a surgir estos estilos que buscaron su propia expresión para representar el mundo que vivían, los cuales tuvieron un manifiesto en el cual estipularon el objeto que tendrían, sin embargo, algunas vanguardias surgieron en contra posición de otras. En América también se desarrolló una corriente artística conocida como el muralismo mexicano.

³ Lo abstracto no pretende justificar la representación de la figura, sino que utiliza un lenguaje visual propio con un significado diverso. El figurativo, representa el modelo natural de las cosas, por ejemplo, si un artista pinta un caballo, el espectador sabe que es un caballo, es contrario al abstracto.

a otro creando una variedad⁴ que sin embargo, y a pesar de su diversidad, llegaron a compartir una serie de rasgos:

Uno de estos rasgos [que comparten] es la fascinación por la modernidad, por el dinamismo de los avances tecnológicos y de la industrialización. La ciudad moderna y cosmopolita con sus rascacielos, las nuevas formas de comunicación... las nuevas máquinas e inventos... todo contribuirá a instaurar nuevos modelos de inspiración artística. Todos los movimientos comparten también el irracionalismo, que se debe entender como un intento de expresión de las facetas más profundas y recónditas de la mente humana; y el rechazo a las normas, convencionalismos y principios de la creación estética: todo vale en el arte. Esto está en relación con el carácter provocador de las vanguardias, que trata de llamar la atención sobre ese nuevo arte. Todos parten del rechazo frontal de las manifestaciones artísticas anteriores... Hay un evidente interés por la experimentación, por la búsqueda de temáticas sorprendentes y de nuevas y llamativas formas de expresión...⁵

Las vanguardias que comenzaron a desarrollarse en Europa en las primeras décadas del siglo XX, tuvieron influencia entre los artistas estadounidenses quienes comenzaron a imitarlas. En este ambiente vanguardista se dio la primera fase del despertar artístico estadounidense (la segunda fue después de la Segunda Guerra Mundial)⁶ y se creó el grupo *The Eight*, también conocido como el *Ashcan School*, nombre de la escuela que Robert Henri y John Sloan fundaron en Nueva York, los cuales estaban en contra de la enseñanza académica de la *National Academy*, ellos buscaron un estilo propio y expusieron su obra fuera de estas normas académicas.⁷

En 1908 el grupo *The Eight* expuso en la galería *Macbeth* de Nueva York y en 1910, estos mismos organizaron la exhibición *Spring Independents Exhibition*, que ofreció la oportunidad de exponer las obras de jóvenes artistas sin que pasaran por un comité de selección. Esta exposición fue del agrado del público asistente, más no de los críticos, sin embargo, dicha exhibición sentó las bases para el surgimiento de un nuevo arte estadounidense.⁸

⁴ BUCHOLZ ELKE, *La Historia del Arte*, pp. 416-417.

⁵ "Las Vanguardias: tendencias y características. Ramón Gómez de la Serna", p. 2. <http://lclhorcajo.files.wordpress.com/2012/09/literatura-7-las-vanguardias-tendencias-y-aracterc3adsticas-ramc3b3n-gc3b3mez-de-la-serna.pdf>.

⁶ RESTANY, "Expresionismo abstracto", p. 87.

⁷ GUASCH FERRER, "Arte del Siglo XX...", p. 288.

⁸ GUASCH FERRER, "Arte del Siglo XX...", p.288.

El fotógrafo Alfred Stieglitz creó la galería 291, donde se presentó lo nuevo en el arte en Estados Unidos y en 1913, organizó la exposición *Armory Show* (imagen 1),⁹ en la cual se presentaron alrededor de 1,600 obras con una gama de autores que fueron desde Goya hasta el artista más reciente: Picasso. Entre las obras más destacadas figuraron *El Taller Rojo* (imagen 2) de Matisse, *Danza de la Primavera* (imagen 3) de Picabia y la más polémica, *Desnudo Descendiendo de la Escalera* (imagen 4) de Marcel Duchamp. También se presentaron algunas obras del escultor ruso Alexander Archipenko y ocho de Picasso, entre ellas la escultura de *Cabeza de Mujer* (imagen 5).¹⁰ La controversia y el escándalo que suscitó la exhibición, la convirtieron en un manifiesto de lo nuevo. Aunque la exposición fue objeto de burlas entre los principales medios, esto permitió que el arte moderno fuese notado y que adquiriera prestigio en un pequeño grupo de artistas liberales, que comenzaron a renovar sus propias concepciones sobre el arte.¹¹

En Estados Unidos, algunos de los artistas que comenzaron a sobresalir en las vanguardias fueron: Marsden Hartley, Preston Dickison, Georgia O'Keefe, Charles Demuth y Joseph Stella. Sin embargo, el arte nuevamente comenzó a cambiar a partir de 1914 a causa de la Primera Guerra Mundial, debido a que esta conmocionó a los artistas vanguardistas, puesto que los escultores, pintores y escritores que antes se habían unido para el surgimiento de una nueva cultura, ahora se encontraban luchando entre sí a causa de sus nacionalidades: los expresionistas alemanes, los futuristas italianos y los cubistas franceses.¹² En ese contexto surgió el Dadaísmo, que tuvo como punto de partida la negación ante los ismos de preguerra y mostró la necesidad de comenzar una reconstrucción en el arte. Los artistas dadaístas se unieron en la lucha contra la clase burguesa, el

⁹ GUASCH FERRER, "Arte del Siglo XX...", p.288.

¹⁰ Los autores de las obras que se presentaron en la exposición de *Armory Show*, no necesariamente se encontraban en Estados Unidos sino que muchos mandaron sus obras para la exposición, uno de esos casos fue el de Marce Duchamp.

¹¹ MARCHAN, *Historia General del Arte...*, p. 579; MENDELOWITZ, *A History of American Art...*, p. 555.

¹² Durante la Primera Guerra Mundial estalló la Revolución Rusa (1917), que originó una nueva corriente artística, el realismo, el cual tuvo semejanza con el movimiento muralista mexicano que surgiría en México por el año de 1922.

militarismo y el capitalismo, posteriormente estuvieron influenciados por la Revolución Rusa.¹³

El artista más representativo del dadaísmo fue Marcel Duchamp, quien llegó a Nueva York hasta el 15 de junio de 1915. En esta ciudad Duchamp tuvo la oportunidad de conocer al coleccionista de arte, crítico y poeta Walter Conrad Arensberg, y por medio de él tuvo contacto con artistas, intelectuales y escritores con quienes en 1917 fundaron la *Society of Independent Artists*. Este grupo realizó una exposición en la cual Duchamp fue nombrado responsable del comité de selección y expuso la escultura *La Fuente* (imagen 6), que era un urinario de porcelana que firmó como R. Mutt. Algunos miembros del grupo rechazaron la obra señalando que era inmoral, a lo que Duchamp respondió con un artículo anónimo en la revista *The Blind Man*.¹⁴

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1ª. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2ª. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera es inmoral. Se trata de un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista –creó un nuevo pensamiento para ese objeto.¹⁵

La escultura *La Fuente* fue la primera manifestación que reflejó un problema más complejo que el de la provocación: por un lado, se recuperó la apariencia formal del objeto por sí mismo, por el otro, el objeto se descontextualizó del espacio y la semántica creó un nuevo pensamiento para éste. Pero si la escultura recibió una reacción negativa por parte de algunos espectadores, se debió a la presentación del objeto como una obra de arte y no como un objeto en su función ordinaria, entrando en un conflicto entre las cosas cotidianas y las obras artísticas.¹⁶

A pesar de las críticas que recibió *La Fuente*, algunos artistas vieron en ella una nueva expresión artística y se comenzaron a interesar por el dadaísmo, el cual

¹³ GUASCH FERRER, *La Historia del Arte*, p. 420.

¹⁴ MUTT, *The Blind Man*, 1917.

¹⁵ MARCHAN, "El Dadaísmo, una vanguardia...", p. 116.

¹⁶ MARCHAN, "El Dadaísmo, una vanguardia...", p. 117.

continuó vigente hasta después de la Primera Guerra Mundial. Pero en 1924 un grupo de colegas de Duchamp fundaron el movimiento sucesor del dadaísmo: el surrealismo.¹⁷

...El surrealismo¹⁸ es el movimiento más autoconsciente de todas las vanguardias históricas, el que más preocupación tuvo por explicar las razones de su postura ética y de sus elecciones estéticas... Entre las premisas iniciales estaban el deseo de afirmar lo negado por la moral convencional, de buscar un punto de encuentro entre lo racional y lo irracional. En búsqueda de una conciencia superior descubrieron el papel liberador del erotismo, y de ahí las encuestas sobre el amor y el deseo que figuran en las revistas surrealistas. Como modo de hallar esa verdad al margen de la razón convencional, practicaron la “escritura automática”: sin control racional ni ideas preconcebidas, en un estado semihipnótico...¹⁹

Sin embargo, el arte en Estados Unidos dio un cambio en 1929, a causa de la crisis provocada por la Gran Depresión, así pues, las producciones artísticas dejaron de imitar a las vanguardias europeas y se enfocaron en dos líneas temáticas diferentes: por un lado el realismo social, que denunció la miseria causada por la crisis en el paisaje urbano y escenas de trabajo obrero; por otro lado, el regionalismo que se desarrolló lejos de las grandes ciudades, representando las regiones de la provincia estadounidense, sobre todo en el Medio Oeste.²⁰ Pero después de la Segunda Guerra Mundial, nuevamente se da un cambio artístico generado por un grupo conocido como “expresionistas abstractos”, que no sólo llegaron a definir un nuevo tipo de pintura, sino que impusieron una nueva imagen del país bajo el concepto de libertad de expresión.²¹

Dicho lo anterior como un contexto artístico en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo pasado, podemos ubicar a nuestras protagonistas, Marion y Grace Greenwood, en ese, su entorno más inmediato. Sin embargo, la carrera artística de las hermanas Greenwood comenzó en la década de los veinte, tema que a continuación se abordará.

¹⁷ MARCHAN, “El Dadaísmo, una vanguardia...”, p. 117; JANSON, *Historia General del Arte...*, p. 1132.

¹⁸ Entre los pintores surrealistas que sobresalieron se encuentran: Salvador Dalí, André Bretón, Marx Ernst, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo, Luis Buñuel y Víctor Brauner.

¹⁹ RAMÍREZ, “El Surrealismo”, p. 252.

²⁰ Realismo americano, APARECES, Categoría: Arte Moderno, <http://www.aparences.net/es/periodos/art-moderne/realisme-americaïn/>.

²¹ GUILBAUT, “Nueva York, capital del arte”, p. 63.

b) Las hermanas Grace y Marion Greenwood en Estados Unidos en la década de 1920

Durante la década de 1920, Estados Unidos experimentó un enorme crecimiento económico y se constituyó como la primera sociedad consumidora en masa. Esto fue causado por varios factores como los novedosos sistemas de producción y de comercialización, otra razón fue el hecho de que los productos de consumo eran abundantes, de bajo costo y ampliamente publicitados por los periódicos y la radio, algo novedoso para la época, mientras tanto, el cine popularizó una imagen estereotipada de la buena vida en cada rincón del país.²²

Es decir, la década de los veinte del siglo pasado significó para Estados Unidos un periodo de prosperidad, ya que la producción industrial y las tiendas departamentales permitieron que la sociedad estadounidense accediera a bienes de consumo que anteriormente eran considerados como lujos. De este modo, el sector social que antes de 1920 no tenía la posibilidad económica de adquirir ciertos productos como un aparato receptor de radio, por ejemplo, ahora podían tener uno en su hogar, lo cual en gran medida se debió a la producción en masa, al abaratamiento de estos productos y a la facilidad de comprar mediante pagos semanales o mensuales.

Además del consumo en masa durante la década de los veinte, surgieron en Estados Unidos nuevas modas como el charlestón y el jazz que cambiaron el baile y la música, mientras las teorías de Sigmund Freud permitieron concebir la sexualidad de un modo más libre. La arquitectura propició un cambio urbano con la construcción de rascacielos en Nueva York y en Chicago. En este contexto, como ya lo mencionamos antes, las vanguardias pictóricas europeas comenzaron a tener más presencia y un impacto más plausible entre los artistas y algunos sectores de la sociedad. En esa misma época se dictaron leyes que prohibían el consumo y producción de alcohol como bebida recreativa, esta situación creó grupos de traficantes, bares clandestinos y oleadas de violencia como asesinatos, además

²² ADAMS, *Historia Universal...*, p. 257.

resurgió el Ku Klux Klan, movimiento político-religioso el cual se desarrolló principalmente en el sur del país presentando hostilidad hacia los católicos, extranjeros y negros. El resurgimiento de este grupo provocó una producción artística en su contra como la de Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner Lehman²³ que realizaron en 1932, una serie de frescos transportables que hacían referencia a la opresión racista, en los cuales introdujeron referencias del juicio Scottsboro (imagen 7), en el que nueve jóvenes fueron falsamente acusados de violación.²⁴ Es importante mencionar que el artista mexicano David Alfaro Siqueiros retomó dicha temática en su obra en Estados Unidos y como lo señala Oles:

...había comprobado la carga de racismo de Los Ángeles, al incluir un negro en *Mitin callejero*, el mural de la Chouinard School of Art que causó gran polémica en la prensa local... Algunas fuentes mencionan también que Siqueiros pintó o, por lo menos, planteó, un mural para John Reed Club de Hollywood en 1932, cuyo tema sería el Ku Klux Klan. Así como Siqueiros –cuyos murales [*Mitin callejero* y *América tropical*] fueron cubiertos casi inmediatamente después de terminados- Guston padeció también la ira de los conservadores locales: todos los tableros del John Reed Club fueron destruidos por un grupo de “vigilantes” de la policía en febrero de 1933.²⁵

A pesar de la violencia que se llegó a suscitar en los años veinte, este periodo también fue de progreso, en cierto sentido, para la mujer estadounidense. Así pues, en agosto de 1920 la enmienda XIX otorgó a la mujer el derecho al voto,²⁶ pero esta no provocó un cambio en las actitudes tradicionales, además, los mejores trabajos y salarios continuaron siendo para los hombres. Para 1923 el Partido Nacional de Mujeres solicitó al Congreso una enmienda para obtener la igualdad de derechos, la cual no fue aceptada, sin embargo a finales de la década el 15% de los profesores universitarios, 38 % de los músicos y maestros de música y el 27 % de los editores,

²³ En 1934 pintaron en México el mural *La lucha contra la guerra y el fascismo*, en el Museo Regional Michoacano, donde presentaron una denuncia contra el Ku Klux Klan.

²⁴ MOYANO, “Los Estados Unidos en la Década...”, p. 25; OLES, “El Discurso Antifascista en los Murales...”, pp. 158 y 161.

²⁵ OLES, “El Discurso Antifascista en los Murales...”, p. 162.

²⁶ En el caso de México, el derecho al voto pasivo y activo de las mujeres fue establecido hasta 1953 durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines.

escritores y reporteros eran mujeres, también la mitad de los artistas pertenecieron al mismo sexo.²⁷

Entre los acontecimientos que también contribuyeron a la liberación de la mujer, encontramos la fundación de la Liga Americana para el Control de Nacimientos, ya que ésta buscó que las familias fueran pequeñas, así que se publicaron revistas que aconsejaban a los padres respecto del control de natalidad, además surgieron métodos anticonceptivos como el diafragma, que durante los años veinte y treinta, fue utilizado principalmente por mujeres casadas, cultas y de una buena posición económica, cuyos médicos les proporcionaban recetas e instrucciones de forma privada.²⁸

En este ambiente de cambios sociales inició su carrera artística la joven Marion Greenwood, quien estudió en Nueva York en las colonias de los artistas de *Woodstock* y *Yaddo*,²⁹ así como en París. Marion (imagen 8) nació en Brooklyn, Nueva York, el 06 de abril 1909 y fue la menor de los seis hijos de Walter Greenwood Clark y Kathryn Boylan. La abuela paterna de Marion, Caroline Henshaw Greenwood, fue una artista aficionada autodidacta y dos de sus hermanos se dedicaron al arte comercial.³⁰ Marion fue una especie de niña prodigio, ya que desde antes que cumpliera los seis años comenzó a dibujar, hecho que sus padres desaprobaban en un principio.³¹

Desde joven Marion Greenwood visitaba el barrio de *Woodstock* en compañía de su hermano Irwin y su madre, donde estudió con los artistas Emil Ganso y Alexander Archipenko, con quienes aprendió la litografía y la técnica del

²⁷ MOYANO, "Los Estados Unidos en la Década...", p. 52; КОТТ, "Mujer moderna, estilo norteamericano...", p. 110.

²⁸ JOHNSON, *Estados Unidos...*, p. 640.

²⁹ Yaddo es una comunidad de artistas que se funda en el año de 1900 y se localiza en una finca de 400 hectáreas en Saratoga Springs, Nueva York. Su misión es fomentar el proceso creativo, además de ofrecer residencias a los artistas de todas las naciones y fondos para aquellos que se dedican a las siguientes actividades artísticas: coreografía, cine, literatura, composición musical, pintura, performance, fotografía, grabado, escultura y video. Véase en: Yaddo, www.yaddo.org.

³⁰ El término de artista comercial hace referencia a los trabajos relacionados con publicidad, ilustraciones y diseño que decoran productos comerciales.

³¹ OLES, *Wall to Paint On: American...*, pp. 73-74.

mosaico. Fue en 1924 que Marion comenzó sus estudios formales en la escuela de verano de *Art Students League* de Nueva York, donde tomó clase con George Bridgman, Frank Vincent DuMond y John Sloan. Para 1927, Marion asistió por primera vez a la comunidad de Yaddo en Saratoga Springs, Nueva York, donde conoció a la escritora Josephine Herbst.³²

Además, durante la década de los veinte, la joven neoyorkina asistió al estudio del diseñador y pintor Winold Reiss, que había vivido y trabajado en México en 1921.³³ El interés de Reiss por retratar a los nativos lo transmitió a varios de sus alumnos, tal como sucedió con Marion Greenwood, ya que lo que caracterizó su obra fueron los retratos de las diferentes etnias³⁴ de los países visitó, así como la representación de las actividades de la vida cotidiana rural, aspectos que se notaron en los murales que realizó en México y en su obra de caballete.

La formación artística de Marion Greenwood estuvo vinculada con la de su hermana Grace Greenwood (imagen 9), que era seis años mayor que ella. Grace nació el 15 de enero de 1903 en Brooklyn, Nueva York; estudió en la *Art Students League* y en Europa.³⁵ Las hermanas Greenwood nacieron, crecieron y se formaron artísticamente en Nueva York cuando la ciudad era el centro artístico del país, donde estaban en boga las vanguardias europeas que tuvieron influencia en los jóvenes pintores estadounidenses.

Así pues, Grace y Marion Greenwood al igual que muchos de los jóvenes artistas de su generación viajaron a París en la década de 1920. La capital francesa en esa época era el sitio al que los artistas concurrían para vivir la experiencia de una vida bohemia, libre y en contacto con una amplia variedad de estilos artísticos. En esta ciudad, las hermanas Greenwood conocieron a un escultor japonés-estadounidense Isamu Noguchi, con quien entablaron una amistad y con el cual, en

³² Josephine Herbst fue una escritora de la época de tendencia comunista, con ella Marion viajó a México en 1932, como lo veremos en el siguiente apartado.

³³ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 74.

³⁴ Las etnias son los grupos de personas que pertenecen a una misma raza, que hablan la misma lengua y pertenecen a una cultura.

³⁵ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 158.

la década de los treinta, colaboraron en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez en México.

c) Isamu Noguchi y las hermanas Greenwood en París

Las vanguardias artísticas transformaron de manera radical el paisaje cultural parisino de las primeras décadas del siglo XX. La capital francesa vivió las corrientes vanguardistas más innovadoras que desafiaron el pensamiento académico, las cuales, además de la diversidad de ideas, la vida bohemia³⁶ y la tolerancia política, religiosa y social, atrajeron la atención de artistas extranjeros.³⁷

Entre los artistas que viajaron a Francia se encuentra el escultor Isamu Noguchi, quien solicitó y obtuvo la beca Guggenheim y en abril de 1927, viajó a París donde comenzó a trabajar en el estudio del escultor Brancusi, quien le enseñó la preparación de la piedra caliza para hacer una basa, a cortar correctamente los bordes para igualar el espacio y cuadrar el cubo, entre otros aspectos. Estas lecciones fueron fundamentales en su vida artística.³⁸

En 1929, Isamu Noguchi se matriculó en la *Académie De la Gran Chaumière* y conoció a las hermanas estadounidenses Grace y Marion Greenwood, que habían viajado a Europa a finales de 1927 en compañía de su madre. En la capital francesa las hermanas Greenwood alquilaron un estudio que se localizaba en la calle *Rue Vercingétorix*, el cual compartieron con el artista Max Steinbook. Grace pasó un tiempo en la *Académie Ranson* y *De la Gran Chaumière*, y participó en una clase de dibujo en la *Académie Colarossi* donde también Marion se inscribió. La estancia de las neoyorkinas en París no pasó desapercibida, ya que expusieron su obra en la Galería René Zivy y la prensa la documentó.³⁹

³⁶ Bohemio en el sentido de que se lleva una vida libre, despreocupada, poco organizada y que no formaba parte de las convenciones sociales de la época.

³⁷ Como fue el caso del español Salvador Dalí; Modigliani que procedía de Italia; Brancusi de Rumania; Kandinsky, Soutine y Zadkine venían de Rusia; Grace y Marion Greenwood de Estados Unidos; Isamu Noguchi era de una doble nacionalidad, japonés-estadounidense.

³⁸ ASHTON, *Noguchi East and west*, pp. 22 y 25; "The Noguchi Museum, Isamu Noguchi", www.noguchi.org/noguchi.

³⁹ RYCHLAK, *Noguchi and the figure*, pp. 43-44; OLES, *Wall to Paint On: American...*, pp. 74, 75 y 158.

La pintora Marion Greenwood llamó la atención de Isamu Noguchi,⁴⁰ quien ofreció hacerle una escultura de su cabeza, la cual esculpió en yeso y después fundió en hierro (imagen 10), además los materiales que utilizó Noguchi para el busto de Marion eran poco empleados en la época.⁴¹ La amistad de estos tres artistas –Grace, Marion e Isamu- trascendió su estancia en Europa pues en agosto de 1929, Isamu Noguchi y las hermanas Greenwood asistieron al festival *The Maverick Festival, Woodstock*,⁴² para el cual se disfrazaron: Grace pintó unos ojos en su cuerpo, Noguchi unos labios y Marion, usó un traje estilo árabe (imágenes 11 y 12).⁴³ Esta información del festival quedó para la posteridad en las fotografías que tomaron de ellos, donde aparece escrito el lugar y la fecha de 1929.⁴⁴

Así pues, a pesar que Marion y Grace Greenwood crecieron y se desarrollaron artísticamente en una época donde las vanguardias europeas estaban en boga en Nueva York y estudiaron en París por unos años, ellas, en su obra posterior, no estuvieron influenciadas por el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo o cualquier otra de estas corrientes, sino que se interesaron por el muralismo mexicano, pues al igual que muchos de sus compatriotas vieron en este movimiento artístico la oportunidad de desarrollar una temática diferente a lo que se estaba

⁴⁰ Al regresar Noguchi a Estados Unidos en 1929, tuvo contacto con el pintor José Clemente Orozco, que era uno de los muralistas más reconocidos en México. Noguchi comenzó a tener un interés por el muralismo el cuál incrementó con las publicaciones de la prensa, así como por los murales que Diego Rivera estaba realizando en Detroit y David Alfaro Siqueiros en California durante la década de los treinta. Sin embargo, fueron las hermanas Greenwood quienes propusieron que se integrara al proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México, y fue así como Noguchi cruzó la frontera para realizar un mural en bajorrelieve de 1935 a 1936. Véase en: ASHTON, *Noguchi East and west*, pp. 22 y 25; GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, “Isamu Noguchi en el Mercado...”, pp. 94-95.

⁴¹ RYCHLAK, *Noguchi and the figure*, p.44; ASHTON, *Noguchi East and west*, p. 64.

⁴² El festival *The Maverick*, fue un carnaval que se celebraba en agosto, el cual tuvo sus inicios en 1915 por iniciativa de Hevery Blanco. En el festival se realizaban obras teatrales y al concluir las daba inicio el baile de disfraces que duraba hasta la mañana del día siguiente. Sin embargo, el festival fue suspendido en 1932 ya que un año antes asistieron alrededor de seis mil personas y se llegaron a presentar casos de violación y actos violentos. Véase en: “The Maverick Festival, Woodstock 1915-1931. The Jean Gaesden and Fritz Striebel Archive of the Center for Photography at Woodstock”, <http://www.newpaltz.edu/museum/exhibitions/maverick/index.html>.

⁴³ “The Maverick Festival, Woodstock 1915-1931. The Jean Gaesden and Fritz Striebel Archive of the Center for Photography at Woodstock”, <http://www.newpaltz.edu/museum/exhibitions/maverick/index.html>.

⁴⁴ James Oles en su tesis doctoral, señaló que primero llegó Mario Greenwood a Nueva York, mientras su hermana Grace se quedó en Europa estudiando y en 1932 regresó a Estados Unidos. También es probable que la fotografía haya sido registrada de manera errónea.

realizando, así como la posibilidad de conocer nuevas técnicas. Además, el muralismo les permitió continuar con la pintura figurativa y el realismo social, que eran aspectos que les interesaban a las hermanas Greenwood.

II.2.- Marion y Grace Greenwood en México: 1933-1934

a) La artista Marion Greenwood llega a México

Al iniciar la década de 1920 México se convirtió en el centro de reunión de numerosos artistas estadounidenses, que estaban decepcionados del capitalismo y del uso de la tecnología -que a su parecer había originado la Primera Guerra Mundial-, creyeron en la posibilidad de encontrar nuevos caminos con el orden social que surgió de la lucha armada de 1910. Algunos extranjeros habían idealizado lo primitivo, lo rural, lo indígena y lo exótico, además consideraron que la cultura mexicana podría ofrecer otras opciones a Occidente, al cual consideraron cultural y socialmente decadente.⁴⁵

Entre los artistas estadounidenses que viajaron a México se encuentra Marion Greenwood, quien cruzó la frontera vía terrestre por Nuevo Laredo, Tamaulipas, el 24 de diciembre de 1932⁴⁶ en compañía de Josephine Herbst⁴⁷ y el esposo de ésta, John Hermann (imagen 13). Durante el trayecto de Tamaulipas a la ciudad de México, Marion se encontraba entusiasmada por observar a los indígenas y poderlos pintar y dibujar, porque en esa época –señaló Marion- el país era muy primitivo.⁴⁸ Una de las razones por las cuales la neoyorkina cruzó la frontera fue porque nuestro país le atrajo lo exótico y el indigenismo, aspectos que le parecieron ofrecer una oportunidad que era americana, en el sentido de un Nuevo

⁴⁵ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y Poder. Renacimiento...*, p. 252.

⁴⁶ AGN, Fondo: Serie de Gobierno Siglo XX, Sección: Departamento de Migración, Serie: Estadounidenses, Expediente 162, foja 2, año 1934, caja 64.

⁴⁷ Josephine Herbst fue una escritora estadounidense de postura socialista de la primera mitad del siglo XX, entre sus obras destacan: *Nada es sagrado*; *Dinero para el amor* y *La cuerda del oro*.

⁴⁸ Marion percibió a México como primitivo, en el sentido de que las comunidades indígenas no tenían un desarrollo industrial y tecnológico como Estados Unidos, además que continuaban rigiendo su vida a través de usos y costumbres que las distinguían del resto de la población.

Mundo, que no estaba bajo las influencias europeas que saturaban la pintura de la época.⁴⁹

En la ciudad de México, Marion Greenwood junto con el matrimonio Hermann, tuvieron noticia de Pablo O'Higgins y su participación en el muralismo como ayudante de Diego Rivera. A los pocos días se reunieron con él y con Leopoldo Méndez. O'Higgins y Greenwood encontraron afinidades porque ambos eran pintores y estadounidenses; él le enseñó el idioma español y la inició en el muralismo, mostrándole la técnica básica del fresco además de proporcionarle elementos de composición mural.⁵⁰

En 1933 Marion Greenwood viajó a Taxco, Guerrero, en compañía de Josephine Herbst y John Hermann, al llegar se hospedaron en la casa del subsecretario de Educación Pública, Moisés Sáenz, los gastos del alquiler fueron de \$75.00, lo cuales corrieron por cuenta del matrimonio Hermann.⁵¹ Al poco tiempo de su estancia en la ciudad, Marion Greenwood observó a los indígenas y después realizó su primer fresco en el Hotel Taxqueño, pero como no hablaba con fluidez el español, O'Higgins tuvo que instruir a los albañiles en la preparación de la pared.⁵²

La pintora Marion Greenwood al concluir el mural *Mercado en Taxco*, regresó a la capital del país donde se encontró con el Dr. Ignacio Millán -que había conocido en Nueva York años atrás-, quien le habló de la Universidad Michoacana en Morelia y del rector, el Lic. Gustavo Corona. Así que la neoyorkina viajó a dicha ciudad para ver la posibilidad de realizar algún fresco, así comenzó una nueva aventura en México, pero ahora en el estado de Michoacán.

⁴⁹ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 12; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁵⁰ Las hermanas Marion y Grace Greenwood no estudiaron con Diego Rivera sino con Pablo O'Higgins. Pero O'Higgins aprendió la técnica al fresco así como los elementos de composición mural por medio de Rivera, es razonable pensar que O'Higgins seguramente tuvo algún tipo de influencia de su maestro, la cual pudo transmitir a las neoyorkinas.

⁵¹ OLES, James, *Wall to Paint On: American...*, p. 83.

⁵² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution; OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 14.

b) Las hermanas Marion y Grace Greenwood visitan Morelia

El interés por la cultura en Michoacán comenzó a tener una importancia significativa a partir de ser electo Lázaro Cárdenas como gobernador del Estado (1928-1932).⁵³ Así pues, en el ámbito de las artes visuales, por iniciativa de Cárdenas, llegó al estado el pintor español Gabriel García Maroto -desde 1928 estaba en México estudiando los murales de Diego Rivera- y abrió un curso de pintura. En julio de 1932, García Maroto publicó el libro “Artística Popular Plástica 24 grabados”, en el cual se presentaron los grabados en madera de los alumnos del curso de Pátzcuaro y Morelia.⁵⁴

El general Cárdenas también le solicitó al pintor Fermín Revueltas dos lienzos de carácter histórico, referentes a los acontecimientos que tuvieron lugar en Michoacán con Morelos durante el proceso de Independencia:⁵⁵ *Morelos en Apatzingán* y la *En defensa de la patria*. Estas dos obras actualmente se encuentran en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, en los muros laterales de la Biblioteca.

En 1933 el rector de la Universidad Michoacana, Lic. Gustavo Corona Figueroa, al conocer el mural que Marion Greenwood había realizado en Taxco la invitó a pintar uno en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, además le ofreció el pago de los gastos por el tiempo que tardara realizando la obra, pero sin pago por sus honorarios, lo cual Marion aceptó. En su estancia también ejecutó un retrato del abogado Manuel Moreno Sánchez, quien era en ese momento miembro del Tribunal

⁵³ La cultura en Michoacán se enriqueció durante la gubernatura de Lázaro Cárdenas, mediante una serie de acciones como la ley de exención del pago de impuestos a las compañías de dramas, zarzuelas, comedias, óperas y operetas que se presentaban en el Teatro Ocampo en Morelia; mientras que las empresas cinematográficas y estaciones de radio se les prohibió promocionar bebidas embriagantes como medio de apoyo a la campaña anti-alcohólica en el Estado. Por otro lado, se decretó en el estado la ley de protección y conservación de monumentos y bellezas naturales consideradas como los muebles o inmuebles cuya protección y conservación fueran de interés público, por su valor artístico, arqueológico o histórico. Véase en: CORTÉS ZAVALA, *Lázaro Cárdenas y su proyecto...*, pp. 53-54.

⁵⁴ CORTÉS ZAVALA, *Lázaro Cárdenas y su proyecto...*, pp. 53-54.

⁵⁵ CORTÉS ZAVALA, *Lázaro Cárdenas y su proyecto...*, p. 54.

Superior de Justicia del estado. Moreno Sánchez y Greenwood se reunieron poco después de su llegada a Morelia, ambos entablaron una amistad.⁵⁶

Sin embargo, antes que Marion comenzara a pintar el mural *Paisaje y economía de Michoacán*⁵⁷ en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, se suscitaron una serie de conflictos entre algunos estudiantes nicolaítas y el rector, lo que provocó que surgieran dos facciones políticas: una que apoyaba al gobernador Benigno Serrato, corriente con la que simpatizaba el rector de la Universidad Michoacana, el Lic. Gustavo Corona y otra, que concordaba con el antiguo gobernador Lázaro Cárdenas, en la que se encontraban algunos de los alumnos del Colegio de San Nicolás de ideología socialista.⁵⁸

Las causas del enfrentamiento que se suscitó entre el grupo de los estudiantes nicolaítas, se debió a que el nuevo rector y sus colaboradores, con el apoyo del Ejecutivo estatal, buscaron cambiar el rumbo de la Universidad Michoacana, además modificaron y transformaron las prácticas administrativas, políticas y académicas.⁵⁹ Pero para lograr sus objetivos plantearon redefinir las relaciones de la Universidad con el poder público, otorgando a los universitarios un mayor poder de decisión e impulsar la promulgación de una nueva Ley Orgánica.⁶⁰

⁵⁶ LÓPEZ OROZCO, "Los murales de las hermanas...", p. 46-47; OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 16; OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 142.

⁵⁷ También se le conoce con el nombre de *La vida del pueblo tarasco*.

⁵⁸ Las facciones políticas que surgieron en Michoacán en 1932 (cardenismo y serratismo), se dieron a causa de las pugnas por el poder regional, pues Lázaro Cárdenas al dejar la gubernatura no quería desprenderse o alejarse de una manera tajante de los asuntos políticos del estado al inicio del nuevo gobierno de Serrato. Así que se comenzó a percibir la intromisión de Cárdenas en los asuntos del gobierno michoacano al mostrar su desacuerdo con la nueva administración, debido a que Serrato había dado marcha atrás en la promulgación de la Ley de Aparcería Rural, ya que Serrato no compartía las ideas agraristas de Cárdenas, en consecuencia, la movilización fomentada por el anterior gobernador representaba un problema para el nuevo, quien tenía que desactivar los grupos cardenistas, para restaurar el orden. Véase en: PURECO, "Actores políticos y lucha por derechos...", p. 225; OIKIÓN SOLANO, *Los hombres del poder...*, p. 149.

⁵⁹ Con respecto a los cambios que se llevaron a cabo durante el gobierno de Serrato en la Universidad Michoacana, se encuentran los nombramientos de Gustavo Corona como rector, Ernesto Carpy Manzano, como empleado de la procuraduría de Justicia, Rubén Salazar Mallén, como maestro universitario y Manuel Moreno Sánchez quien ocupó el puesto de la Junta Central de Consolidación, magistrado del Tribunal Superior del Estado y fue autor de la Ley Orgánica de 1933 de la Universidad Michoacana. Véase en: OIKIÓN SOLANO, *Los hombres del poder...*, p. 150.

⁶⁰ GUTIÉRREZ LÓPEZ, *En los límites de la autonomía...*, p. 85.

Los conflictos entre algunos de los estudiantes nicolaítas y el rector Corona se agudizaron el 14 de febrero de 1933, cuando se modificó el reglamento universitario mediante el Decreto Local No. 17, el cual impuso una cuota de recuperación que afectaba a los estudiantes, principalmente a aquellos de escasos recursos. Estos y otros aspectos agudizaron el descontento de los jóvenes y el 5 de julio del mismo año, dio inicio la huelga en la Universidad Michoacana la cual concluyó el 9 de agosto, por intervención de Lázaro Cárdenas.⁶¹ Así que es probable que durante este lapso, Marion Greenwood estuviera en Pátzcuaro realizando los bocetos para el fresco que iba a realizar toda vez que la actividad en la universidad estaba paralizada.

A pesar de la neutralidad política que escenificó Marion Greenwood en *Paisaje y economía de Michoacán*, algunos alumnos que no estaban a favor de la obra llegaron a presentar hostilidad. Al respecto de esta situación Marion mencionó:

...había cierta hostilidad de los estudiantes, era la época de la campaña [presidencial] de Cárdenas y los estudiantes eran cardenistas, pero el rector Corona no era cardenista, por lo que se pusieron en mi contra también... Había hostilidad por parte de los estudiantes, a los cuales no les gustaba ver representados esos temas... tenían la idea que no era del tipo de régimen que ellos querían...⁶²

Pero la actitud de los estudiantes respecto a Marion cambió cuando Lázaro Cárdenas visitó la institución mientras ella trabajaba, el general la felicitó y aprobó el mural, así que la joven pintora pudo concluir el fresco sin ningún inconveniente por parte de los nicolaítas.⁶³

En enero de 1934 Marion había terminado de pintar la obra y en febrero del mismo año, el gobernador Benigno Serrato visitó, junto con altos funcionarios de su administración, el Colegio de San Nicolás de Hidalgo para conocer algunas mejoras que se habían hecho al inmueble y admirar el mural *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood, en este evento fueron recibidos por el rector

⁶¹ OLES, "The Mexican Experience", p. 82; SALINAS GARCÍA, *Las estudiantes en la Universidad...*, p. 78; GUTIÉRREZ LÓPEZ, *En los límites de la autonomía...*, p. 103.

⁶² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁶³ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Gustavo Corona. En el mural, la artista ejecutó escenas típicas de pescadores y del mercado en el Lago de Pátzcuaro y representó con cuidado y conocimiento las escenas que plasmó en el mural, ya que el verano que pasó en Pátzcuaro fue esencial para tener una mejor interpretación del tema.⁶⁴

Así pues, el obra de la neoyorkina se convirtió en una atracción y fue merecedora de elogios, tal como lo muestran las “Notas para Marion Greenwood” del Lic. Manuel Moreno Sánchez:

...el fresco [*Paisaje y economía de Michoacán*, es complejo]... porque consiste en lograr la armonía y el equilibrio puramente plástico. Un espíritu de neoyorquina dedicado a ver nuestra tierra mestiza con acierto, sin traiciones... Hay un sitio de indiscutible universalidad, en el que coinciden los hombres de todas las razas, a pesar de todas sus diferencias, es el lugar de la cultura, donde todos los esfuerzos por crear un nuevo mundo se encuentran...⁶⁵

En el otro lado de la historia, la neoyorkina Grace Greenwood entró a México por Veracruz el 19 de junio de 1933 en compañía de su segundo esposo, el músico Bill Ames. Después de haber recorrido algunos lugares del país, se encontró en con su hermana Marion, quien estaba pintando en Morelia en el Colegio de San Nicolás.⁶⁶ Cuando Grace asimiló la técnica al fresco comenzó a laborar con su hermana como asistente⁶⁷ y posteriormente, realizó su propia obra *Hombre y máquina* en el Museo Regional Michoacano.⁶⁸

En el año que Grace y Marion Greenwood pintaron para la Universidad Michoacana, el rector Corona encargó otras obras muralísticas a artistas estadounidenses, tal como se manifestó el 11 de abril de 1934 en las actas del Consejo Universitario, donde se mostraron las partidas destinadas para la decoración

⁶⁴ “Marion Greenwood terminó su obra mural en Morelia. La mencionada artista norteamericana ejecutó admirable fresco en el antiguo Colegio de San Nicolás de Morelia”, El Corresponsal, Ciudad de México, El Nacional: Diario popular, 07 de Febrero de 1934.

⁶⁵ MORENO SÁNCHEZ, “Notas para Marion Greenwood”, pp.3-4.

⁶⁶ Cuando Grace llegó a Morelia, se hospedaron en una pensión que se encontraba frente al Colegio de San Nicolás. Véase en: OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 146.

⁶⁷ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 20; OLES, *Wall to Paint On: American...*, pp. 145-146.

⁶⁸ El Museo Regional Michoacano se inauguró el 30 de enero de 1886 en Morelia, Michoacán, en una antigua casa virreinal. El museo resguarda piezas y códices prehispánicos, pinturas de caballete coloniales y murales del siglo XX, entre otras piezas.

mural del Colegio de San Nicolás y del Museo Regional Michoacano.⁶⁹ Entre los murales que solicitó el rector que se realizaran se encuentra *La lucha contra la guerra y el fascismo* ejecutado por Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner (imagen 14). También pintó la ruso-estadounidense Ryah Ludins⁷⁰ *La industria moderna* (imagen 15), el cual fue cubierto y en su lugar se encuentra *Los jinetes del Apocalipsis* de Federico Cantú.

Por otro lado, cuando las hermanas Greenwood concluyeron los frescos en la Universidad Michoacana, regresaron a Estados Unidos y formaron parte de los proyectos federales del *New Deal*, sin embargo, este fue suspendido y por una afortunada invitación regresaron a México en 1935 para colaborar con la decoración mural del Mercado Abelardo L. Rodríguez, el cual fue uno de los proyectos artísticos más importantes del gobierno de Lázaro Cárdenas, cuyo tema se abordará a continuación.

II.3.- Grace y Marion Greenwood en México, 1935-1936: Los murales del Mercado Abelardo L Rodríguez

El presidente Abelardo L. Rodríguez emprendió la construcción del “Mercado del Carmen” en el lote del antiguo Colegio de San Gregorio, el cual tuvo un costo de 1,354,199,55 pesos y se inició el 6 de febrero de 1933. Para el año siguiente por acuerdo presidencial, se dio un incremento en el presupuesto para concluir la obra, y se cambió de nombre por el de “Mercado Abelardo L. Rodríguez”. Los espacios del inmueble estuvieron organizados y distribuidos para un mejor funcionamiento y uso del espacio: pabellones para alojar puestos que se encontraban por áreas como la de aves y mariscos, frutas y verduras, etcétera; además se construyó el Centro Cívico Álvaro Obregón, el cual tuvo un teatro designado para actividades culturales

⁶⁹ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, Sección: Secretaría, Serie: Actas, Libro 6-12, años: 1924-1927 y 1932-1934.

⁷⁰ Ryah Ludins nació en Rusia en 1896 y en 1910 se mudó con su familia a Nueva York, Estados Unidos. Ryah Ludins se graduó de Ciencias en la Universidad de Columbia y posteriormente se matriculó en la *Art Students League*, Nueva York, más tarde viajó a París, Francia, donde estudió en el taller de Andre L'Hote y en Italia aprendió la técnica al fresco, además en Europa realizó varios murales. Véase en: "Pinturas murales en el Museo Michoacano" Revista de revistas, núm. 1335, ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.

y sociales; una escuela guardería y se albergaron las oficinas de la Dirección General de Acción Cívica y de la Dirección General de Educación Física.⁷¹

El Mercado Abelardo L. Rodríguez fue el primero en ser multifuncional, es decir, fue un espacio en donde las personas además de comprar el alimento para sus hogares podían asistir a eventos culturales que no tenían costo, de esta manera se trataba de fomentar la educación y las artes. También brindó un apoyo a las madres que trabajaban en el mercado, ya que la escuela guardería permitió que las mujeres pudieran continuar trabajando y no tener que dejar sus empleos por la crianza de los hijos.

El 20 de noviembre de 1934 fue inaugurado oficialmente el mercado, en la ceremonia de inauguración estuvieron presentes el presidente en turno, Abelardo L. Rodríguez, el recién electo Lázaro Cárdenas y el jefe del Departamento del Distrito Federal y el Lic. Aarón Sáenz. Además, para el acto de apertura se organizó una exposición con materiales provenientes del Museo de Artes Populares que estuvo a cargo del artista Roberto Montenegro.⁷²

En el mismo año que se inauguró este mercado, se llevó a cabo un proyecto para incluir en sus espacios algunos murales, con objeto de que las personas que acudieran a hacer sus compras pudieran estar en contacto con las pinturas durante sus actividades cotidianas. Con esto se dará cumplimiento a uno de los fines primordiales del muralismo: ser un arte del pueblo para el pueblo con un sentido didáctico. En este sentido podemos decir que el muralismo renació durante el régimen de Lázaro Cárdenas,⁷³ debido a que la pintura mural buscó y encontró en los mercados, en las escuelas y en las sedes de sindicatos y confederaciones, el

⁷¹ AHDFCSG, Departamento del Distrito Federal, documento s/n., 23 de octubre de 1935; FUENTES ROJAS, "El Mercado Abelardo Rodríguez...", p.18; ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 21.

⁷² FUENTES ROJAS, "El Mercado Abelardo Rodríguez...", p.18; Lombardo, *Desarrollo urbano de México...*, p. 95.

⁷³ En 1924, José Vasconcelos dejó el cargo de ministro de la Secretaría de Educación Pública y el muralismo comenzó a decaer, provocando que algunos pintores como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, tuvieran que salir del país.

contacto directo con el sector popular, abriendo a un círculo mayor de pintores –no sólo maestros sino también aprendices- la posibilidad de realizar sus obras.⁷⁴

Así pues, Enrique Aragón Echegaray que era el asesor artístico del Departamento del Distrito Federal, había presentado en septiembre de 1933 un proyecto para decorar las paredes de la escalera del Centro Cívico Álvaro Obregón, donde pretendió que se pintaran escenas referentes a la agricultura, la industria, el transporte y el arte popular mexicano; la propuesta no se llevó a cabo y todo quedó en bocetos. Un año después, el jefe del Departamento del Distrito Federal, el Lic. Aarón Sáenz (1932-1935), retomó la idea de Echegaray.⁷⁵ Pero, ¿quiénes serían los artistas que decorarían el Mercado Abelardo L. Rodríguez? De acuerdo con Esther Acevedo, existen varias versiones de cómo seleccionaron a los pintores que realizarían el trabajo.

La primera versión dice que se “comisionó a Diego Rivera para realizar los murales, pero el artista estaba saturado de trabajo y decidió pedir a sus alumnos que lo hicieran bajo su asesoría”.⁷⁶ Esta afirmación se sustenta en el hecho de que sabemos que Miguel Tzab, Ángel Bracho y Antonio Pujol fueron sus estudiantes en la Academia de San Carlos, mientras que Pablo O’Higgins y Ramón Alva Guadarrama fueron sus ayudantes en los murales de la Secretaría de Educación Pública y en la escuela de Chapingo, y todos ellos terminaron participando en el proyecto. La segunda versión se desprende de una entrevista que Esther Acevedo le realizó a Miguel Tzab, en donde relata que:⁷⁷

...la promoción de la obra fue a través del director cívico del Departamento (Antonio Mediz Bolio, poeta yucateco que efectuó el primer contacto con Miguel Tzab, pintor recién egresado de la Academia, quien propuso a O’Higgins para que participara en la obra promovida por Antonio Mediz Bolio y Amalia Castillo Ledón. O’Higgins, a su vez, propuso a Bracho y Pujol, quienes no tenía una experiencia previa, y a Alva Guadarrama ayudante tanto de Rivera como del propio O’Higgins en la Escuela

⁷⁴ COLLIN HARGUINDEGUY, “Mito e historia en el muralismo...”, pp. 27-28.

⁷⁵ OLES, *Wall to Paint On: American...* p. 227; ACEVEDO, “Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...”, pp. 99-100.

⁷⁶ FUENTES ROJAS, “El Mercado Abelardo Rodríguez...”, p.22.

⁷⁷ ACEVEDO, “Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...”, p. 96.

Emiliano Zapata... la inclusión de Marion y Grace Greenwood ya estaba prevista, no así la de Pedro Rendón, Raúl Gamboa e Isamu Noguchi.⁷⁸

Esta segunda versión tiene relación con la que sustentó James Oles, quien señaló que Mediz Bolio invitó al artista Miguel Tzab, este contactó a O'Higgins por su experiencia y a su vez este sugirió incluir a Pujol y Bracho, que eran miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y más tarde a Alva Guadarrama, mientras Grace y Marion Greenwood ya estaban contempladas. Además mencionó que uno de los primeros documentos que hicieron referencia a los murales a ejecutar en el mercado, data del 23 de abril de 1934, el cual enumera como participantes a Pujol, Tzab, O'Higgins, Alva Guadarrama y Bracho; así como a las hermanas Grace y Marion Greenwood que no se encontraban en México, pero que tendrían el mismo sueldo que el resto de los artistas.⁷⁹

La tercera y última versión se advierte en una carta que Pablo O'Higgins les escribió a las hermanas Greenwood, a la cual se menciona a los pintores que formarían parte del proyecto: Diego Rivera, José Clemente Orozco, León Venado, Grace Greenwood, Antonio Pujol, Pedro Rendón, Ramón Alva Guadarrama, Miguel Tzab, Marion Greenwood, Ángel Bracho y Pablo O'Higgins.⁸⁰ Aún no se contemplaba la participación de Isamu Noguchi y Raúl Gamboa, pero sí la de Diego Rivera y José Clemente Orozco, pero estos últimos no pintaron ningún mural.

Finalmente, los artistas que pintaron en el Mercado Abelardo L. Rodríguez fueron: Antonio Pujol, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho, Pedro Rendón, Ramón Alva Guadarrama, Grace Greenwood, Marion Greenwood, Raúl Gamboa, Isamu Noguchi⁸¹ y Miguel Tzab. El encargo del proyecto además, de la atribución de dar la aprobación de las propuestas a realizar por los artistas fue concedido a Antonio Mediz Bolio, aunque después se hicieron algunos ajustes, pues se determinó que Diego Rivera fuera quien dictaminara los proyectos de los pintores.

⁷⁸ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", pp. 96-97.

⁷⁹ OLES, *Wall to Paint On: American...*, pp. 229, 230 y 231.

⁸⁰ CRUZ PORCHINI y OLES traductores, "Carta de Pablo O'Higgins a Grace...", pp. 167-168.

⁸¹ Isamu Noguchi fue invitado a colaborar en el proyecto del Mercado Abelardo L. Rodríguez por intervención de las hermanas Grace y Marion Greenwood en 1935, aparentemente, fue el último artista que se integró.

Las hermanas Grace y Marion Greenwood habían sido invitadas antes de marcharse de México, como se puede apreciar en una carta que Marion le escribió a Herbst en marzo de 1934 desde La Habana, Cuba,⁸² cuando iba con destino a Nueva York.⁸³ En esta le contaba que las habían invitado a participar en la decoración de los muros del nuevo Centro Cívico que estaba siendo construido por Aarón Sáenz, en un antiguo convento donde se estaba construyendo un mercado [se refiere al Mercado del Carmen, posteriormente Mercado Abelardo L. Rodríguez] en el cual pintarían O'Higgins, Guadarrama (quienes habían sido sus ayudantes cuando pintó el mural en Taxco), Bracho, Grace, entre otros.⁸⁴

A diferencia de las hermanas Greenwood, que no se encontraban en México, el resto de los artistas comenzaron a hacer la solicitud de los materiales y del sueldo,⁸⁵ y el 31 de mayo de 1934, Antonio Mediz Bolio presentó ante el jefe de la Oficina Técnica de Obras Públicas del Departamento, Héctor Melo, a los jóvenes encargados de la ejecución del proyecto, al supervisor de la obra Joaquín Correa y el presupuesto que proponían los pintores. El señor Melo no quedó conforme con el presupuesto presentado pero se logró llegar a un arreglo el 19 de junio de 1934 con Pedro Torres, que era el jefe de la Oficina de Control, quien anunció:⁸⁶

(Los) cinco jóvenes pintores... procedan a trabajar... [el] 21 del actual causarán alta en nuestra lista de raya los pintores con un sueldo de 4.00 pesos y el ayudante Díaz con 3.00 pesos. Al mismo tiempo trabajarán bajo la dirección de los pintores cinco albañiles con 3.00 pesos diarios y cinco peones con un sueldo de 1.50 pesos, quienes laborarán durante cuatro semanas en la remoción de los actuales aplanados que no pueden ser utilizados en la reposición de los mismos de acuerdo con las especificaciones que los propios pintores darán. Después de las cuatro semanas sólo quedaron tres albañiles y un peón, quienes se ocuparán de ir preparando el aplanado final sobre el cual, aún fresco, pintaran los artistas... queda entendido por acuerdo superior que el señor Diego Rivera será el "fiador artístico" del trabajo de los pintores; que el licenciado Mediz Bolio supervisará los bocetos

⁸² El 10 de marzo de 1934 expiró el permiso que tenían Grace y Marion Greenwood para estar en México, pero en el mes de abril, Marion escribió a Herbst contándole la invitación que les hicieron para formar parte del proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez, así que es probable que antes de marcharse a Nueva York las hermanas Greenwood ya estaba contempladas para pintar en el mercado.

⁸³ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 227.

⁸⁴ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 227.

⁸⁵ Solamente los pintores que formaban parte del proyecto hasta ese momento fueron: Tzab, Bracho, O'Higgins, Pujol y Alva Guadarrama, ya que Rendón, Gamboa y Noguchi se integraron posteriormente.

⁸⁶ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 99.

antes de llevarlos a la práctica... El tiempo que debería tomar este trabajo será de 10 meses.⁸⁷

Estos términos del arreglo⁸⁸ que se hicieron en junio de 1934 fueron modificados por un acuerdo con el Departamento del Distrito Federal, el cual consistió en una serie de estipulaciones que se especificaron en un contrato fechado el 11 de enero de 1935, que señalaba que se debía pintar una superficie de 1,243 m² a la técnica al fresco y 17 al temple, ahora los bocetos debían tener la aprobación de Diego Rivera y no la de Mediz Bolio, además, los pintores debían entregar los murales terminados el 1° de diciembre de 1935. El Departamento señalaría las superficies a pintar, verificaría los pagos y entregaría los materiales necesarios para la realización de las pinturas, pero no proporcionaría las herramientas.⁸⁹ Además se incluyó una cláusula nueva para Pablo O'Higgins y las hermanas Greenwood, quienes eran los artistas extranjeros que participarían en el proyecto, esta señaló que "...renuncian a los derechos [que] como extranjeros pueden tener, y se comprometen a no pedir intervención diplomática si hubiese inconvenientes; también aceptan ser juzgados por el tribunal de la ciudad de México en caso de que surgiera cualquier problema..."⁹⁰

A pesar de los nuevos términos propuestos por el Departamento del Distrito Federal, como el hecho de que los artistas debían entregar los murales terminados el 1° de diciembre de 1935, la mayoría terminaron sus murales en el transcurso de 1936, tal fue el caso de Pablo O'Higgins e Isamu Noguchi que continuaron pintando hasta 1936.⁹¹

Ahora bien, las temáticas que el Departamento del Distrito Federal habían planteado que se deberían pintar, tenían que estar relacionadas con la salud, la higiene, las vitaminas y los alimentos del mercado. Sin embargo, los artistas estaban

⁸⁷ AHDFCSG, Departamento del Distrito Federal, documento U 12286415 5/1, 19 de junio de 1934.

⁸⁸ El primer arreglo no sólo fue referente al salario que recibirían, sino que también hacía referencia de los materiales a utilizar como la madera para los andamios, los colores que emplearía cada artista, entre otros aspectos.

⁸⁹ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 103.

⁹⁰ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 105.

⁹¹ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p.133.

influenciados por el discurso tanto posrevolucionario como socialista, por consiguiente en sus obras realizaron críticas al gobierno, la iglesia y su relación con el poder político y militar, a la burguesía, a los explotadores, a los acaparadores de la moneda y trataron de mostrar cómo el pueblo cada vez más, era sacrificado en aras del desarrollo capitalista y se volvía ignorante y explotado.⁹² Así pues, los temas que se pintaron en el mercado se consensaron en una comida con Antonio Mediz Bolio; al respecto Pablo O'Higgins dijo:

...el mismo Mediz Bolio nos invitó a una comida en un restaurante por el rumbo del Desierto de los Leones y tal vez en ese momento cada uno de nosotros dijimos el tema que queríamos desarrollar. Recuerdo que le dije que me interesaba pintar en contra de los monopolios. Todos tuvimos absoluta libertad para pintar. Todos éramos responsables y conscientes de lo que sería bueno para México. Ese fue el criterio que seguimos. Si un proyecto está bien resuelto no varía nunca en lo fundamental, tal vez puede cambiar y de hecho cambia al estarlo ejecutando, porque el muro así lo necesita o porque el pintor quiere. Por ejemplo, en este trabajo Pujol principió con un tema sobre la vivienda obrera o algo así, no estoy muy seguro, pero luego en el transcurso del trabajo cambió a los mineros.⁹³

Los temas que terminaron pintando en el Mercado Abelardo L. Rodríguez fueron: Pablo O'Higgins *La lucha de los obreros*; Antonio Pujol, *Los alimentos y problemas del obrero*; Miguel Tzab Trejo *Historia de los mayas y los aztecas*; Ángel Bracho *La influencia de las víctimas*; Grace Greenwood *La minería* (imágenes 16 y 17); Marion Greenwood *Los alimentos y su distribución por el Canal de la Viga* (imagen 18) y *La industrialización del campo* (imágenes 19); Isamu Noguchi *La Historia de México* y de Raúl Gamboa *Los mercados*.⁹⁴

El mural de Miguel Tzab se localiza en el plafón correspondiente al cubo de la escalera del lado norte, también se conoce como *Historia de los mayas y los aztecas y del México colonial y actual*. La obra de Tzab describe el desarrollo de los mercados a partir del periodo precolombino hasta la década de 1930. El motivo central de la composición fue el recorrido por distintas etapas históricas de Yucatán, además supo aprovechar el espacio, el cual dividió en secciones rectangulares por

⁹² LÓPEZ OROZCO, "Pablo O'Higgins en la línea", p. 27.

⁹³ ACEVEDO, "Diálogo con Pablo O'Higgins", pp. 121-122.

⁹⁴ Actualmente se encuentran en perfectas condiciones, ya que se ha procurado conservar y restaurar aquellos que se encontraban en condiciones de deterioro, como sucedió con los murales de Grace y Marion Greenwood e Isamu Noguchi.

vigas, de esta manera logró obtener seis fragmentos que unidos muestran una historia prehispánica.⁹⁵

Los murales que realizó Raúl Gamboa se encuentran en el techo, los muros laterales y las enjutas de dos arcos semicirculares que enmarcan la entrada y salida del mercado. Los tableros principales de la obra se realizaron al fresco sobre el muro directo, mientras el plafón y los arcos al temple (de clara de huevo) sobre aplanado de yeso. La pared oeste representa un mercado maya, mientras la que se encuentra al este se distingue porque es de diferente temática, ya que su propuesta va encaminada a acabar con el sistema capitalista y así terminar con los explotados. Este tema se relaciona con los realizados por sus compañeros: Bracho, O'Higgins, Grace y Marion Greenwood y Pujol.⁹⁶ Así, en los murales que pintó Antonio Pujol para las dos primeras bóvedas:

...escogió productos netamente populares, dos plantas básicas y características de México: el maíz y el maguey, especificando las plagas que las invaden y los beneficios que podían obtenerse de ellas. Las plantas fueron pintadas en colores tenues... le seguían como alimentos el café y el cacao, pero los tiempos cambiaron y en la tercera bóveda hay una transformación radical... Tanto la temática como el colorido difieren en esta última, en donde se representaron las penurias de los mineros; lejos de las formas idílicas de las primeras bóvedas, el realismo y la violencia invade cada uno de los espacios de la tercera bóveda, diferencia acentuada además por los colores rojos y ocre utilizados. En cada espacio formal por la dinámica arquitectónica podemos observar una escena de la difícil vida del trabajo dentro del mineral.⁹⁷

Por intervención de Grace y Marion Greenwood ante Rivera, el escultor japonés-estadounidense Isamu Noguchi se integró al proyecto del Mercado Abelardo L. Rodríguez en 1935. Las hermanas Greenwood cedieron parte del espacio que tenían asignado en el mercado para que Noguchi ejecutara su mural escultórico. La invitación que le hicieron a Noguchi fue un gran acierto, ya que la obra que realizó fue el único relieve escultórico en todo el conjunto arquitectónico.⁹⁸

⁹⁵ PAVLIOUKAVA, "Miguel Tzab: Entre el Pasado...", p. 50.

⁹⁶ PAVLIOUKAVA, "Visión de lo Diverso: Raúl Gamboa", p. 84; ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 130-131.

⁹⁷ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 112-113.

⁹⁸ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, "Isamu Noguchi en el Mercado...", p. 95; LÓPEZ OROZCO, "Los murales de las hermanas Grace...", p. 51.

Isamu Noguchi llegó a México en 1935 y comenzó su obra *Historia de México* en bajo relieve de 2 metros de alto y 22 metros de ancho, una obra que tardó ocho meses en concluir. El mural que realizó fue mediante la técnica al cemento pulido sobre ladrillos tallados, además logró integrar al relieve las tres ventanas del muro y creó una continuidad dinámica. Los materiales que necesitó fueron económicos, ya que el cemento fue donado por la compañía Tolteca, mientras los ladrillos se consiguieron casi gratuitos.⁹⁹

Las hermanas Grace y Marion Greenwood recibieron los muros de una escalera que se localiza en las calles Colombia y Rodríguez Puebla. Marion pintó *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, tema que estaba acorde con las expectativas del Departamento del Distrito Federal, ya que preferían murales que hicieran alusión a la función del mercado.¹⁰⁰ La temática que abordó Marion en esta obra hace referencia a la entrada y salida de mercancías del Mercado de Jamaica en la ciudad de México. Este mural sirvió como punto de enlace a la pintura *La industrialización del campo*,¹⁰¹ en la cual presentó una crítica al sistema capitalista que se enriquecía a partir de la mano de obra campesina y obrera, mostrando estos sectores sociales en huelga y luchando contra los empresarios, además hace una denuncia en contra de la guerra y el fascismo, también muestra la pobreza y el hambre del pueblo marginado a causa de la explotación.

Grace Greenwood, por otro lado, en el mural *La minería* destacó el trabajo forzado de la mano de obra y el sufrimiento que los trabajadores debían soportar día a día en las minas. En esta obra, de acuerdo con Esther Acevedo, Grace contrasta (imagen 17):

...en un muro la pobreza de los trabajadores con otro donde se nota la afluencia de los patrones; el arduo trabajo del minero con el ocio del patrón, quien finalmente

⁹⁹ ACEVEDO, *Guía de los murales del Centro...*, p. 90; ASHTON, *Noguchi East and west*, p. 65; GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, "Isamu Noguchi en el Mercado...", p. 97.

¹⁰⁰ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 112; OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 275.

¹⁰¹ El trabajo que realizó Marion en México atrajo la atención del arquitecto Oscar Stronnaron, quien la recomendó para que formara parte de los programas federales del *New Deal* en Estados Unidos. Posteriormente, juntos abrieron una cooperativa de arquitectos, pintores y escultores en Nueva York, para la integración de murales a la arquitectura. Véase en: ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 124.

entrega el dinero al imperialismo. Estos contrastes se hacen más notorios en la composición que coloca a los ricos de un lado y a los pobres de otro, arriba los ricos y abajo los pobres. Estas diferencias de estatus se marcan además con características raciales. La crítica que hace, pone al descubierto el proceso mediante el cual el capital internacional se apodera del capital nacional a través de la explotación del trabajador, en este caso, el minero. Las referencias [sobre el] uso de este capital se ven vinculadas con la industria militar encargada de proteger la preponderancia de los imperialistas en caso de haber algún problema con los obreros.¹⁰²

Los murales que pintaron las hermanas Greenwood en México concluyeron con las pinturas realizadas en un conjunto arquitectónico que data de finales del siglo XVI y que ha tenido una larga historia. En su obra representaron temas, al igual que la mayoría de los artistas que trabajaron en el proyecto, referentes a los conflictos existentes entre las fuerzas de trabajo campesina y obrera, así como la denuncia del imperialismo y el fascismo. Las pinturas que realizaron Grace y Marion Greenwood en México entre 1933 y 1936, fueron el punto de partida para que adquirieran, a su regreso a Estados Unidos, fama internacional como muralistas, como se mostrará en posteriores capítulos.

Así pues, en el siguiente capítulo se analizarán los murales que pintaron Marion y Grace Greenwood en México en un período que va de 1933 a 1935, esto con la finalidad de identificar los aspectos que están presentes en toda su obra, como la figura del indígena, el obrero y el campesino así como evidenciar la visión que tenían de México como un país rural alejado de la industrialización y la modernidad; exponer las problemáticas relacionadas con la aprobación o bien el rechazo que recibieron sus obras por parte de la sociedad mexicana y de sus colegas pintores así como mostrar las hostilidades a que se enfrentaron en México por el hecho de haber sido las primeras mujeres muralistas extranjeras. Este ejercicio también nos permitirá advertir y conocer a quienes iban dirigidas sus pinturas, qué finalidad tenían, así como presentar la contribución que hicieron sus obras al muralismo mexicano.

¹⁰² ACEVEDO, “Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...”, p. 128.

CAPÍTULO III

LA OBRA MURALISTICA DE MARION Y GRACE GREENWOOD EN MÉXICO (1933- 1936)

III.1.- Experimentando al fresco: el primer mural de Marion Greenwood en México

As usual, like in France, you are more appreciated if you are a foreigner.

Marion Greenwood

En la primera década del siglo pasado, el pintoresco pueblo de Taxco, en el estado de Guerrero, atrajo la atención de artistas, cineastas, políticos, escritores y actores tanto mexicanos como extranjeros, tales fueron los casos como los de Diego Rivera, Roberto Montenegro, Anita Brenner, Sterling Dickinson, Tamiji Kitagawa,¹ David Alfaro Siqueiros, Blanca Luz Blum, Carlos Pellicer, Olin Dows, Salvador Novo, Juan José Tablada, Frida Kahlo, Howard Cook y Sergei Eisenstein, solo por mencionar algunos, quienes hacían sus tertulias en los bares locales como el “Bar Paco” y el “Bar Bertha”, así como en el Hotel Taxqueño (imágenes 1), que fue el primer hotel turístico de la ciudad.²

En la década de los veinte y treinta, Taxco fue popular entre los pintores, quienes comenzaron a retratar a los indígenas en el mercado, en las fiestas y en las ceremonias religiosas, así lo exponen las obras de Olin Dows, Howard Cook y Marion Greenwood. Esta última pintora, fue la primera mujer extranjera que realizó

¹ “Tamiji Kitagawa (1894-1989) nació en una familia acomodada que producía té verde en la prefectura de Shizuoka (Kanaya-cho en el distrito de Haibara), en Japón. Ingresó a la Universidad Waseda, pero abandonó la carrera con la intención de ser pintor. En 1914 partió para Estados Unidos. De 1917 a 1921 estudió en el *Art Students League* en Nueva York, ganándose la vida trabajando como obrero de la construcción. Ahí, recibió la influencia de los artistas del realismo socialista, como John Sloan, que pintaban a la gente común y la parte oscura de la vida urbana. En 1923 se dirigió a México pasando por Cuba. En México, estudió en la Academia de San Carlos y después participó en el movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre por medio de sus amistades en la Academia. Hasta 1931 trabajó tanto de profesor como de subdirector en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan bajo la dirección de Francisco Díaz de León. En 1932 fundó una nueva Escuela de Pintura al Aire Libre en Taxco, donde Kitagawa hizo de todo, desde director hasta encargado de pequeños quehaceres”. Véase en: KATO, “Acercamiento de la influencia...”, pp. 239-240.

² RUIZ OCAMPO, “El Taxco de Tamiji Kitagawa”, Taxco de Alarcón, Guerrero, pp. 2-4, <http://www.ceaa.colmex.mx/sekisano/images/Taxco.pdf>.

un mural al fresco en México, quien viajó a Taxco por sugerencia de Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez,³

El 25 de enero de 1933 Marion Greenwood, en compañía de Josephine Herbst y John Hermann, llegaron a Taxco y se hospedaron en la casa de Moisés Saénz;⁴ para Marion la vivienda era “como un palacio en el interior, suelos de piedra roja, un grupo de indios al servicio, patio con... flores... un ambiente romántico perfecto”.⁵ Al poco tiempo de que se instalaron, Marion comenzó a practicar la técnica al fresco –a partir de los consejos que O'Higgins le había dado-⁶ en placas de yeso con la ayuda de Hermann y un artista mexicano no identificado.⁷

Para el mes de febrero, Marion Greenwood solicitó permiso a los propietarios del Hotel Taxqueño,⁸ los Sutherlands, para la elaboración de un mural,⁹ al respecto la pintora mencionó: “...voy a pintar un fresco... en el mejor hotel de Taxco. El propietario me va a dejar que experimente y un artista mexicano... me va ayudar con la parte técnica... Así, a pesar de que no hay dinero de por medio, es una oportunidad maravillosa y todos los turistas... lo verán”. Tal como lo indicó Marion,

³ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴ El político Moisés Saénz, que en esos años era subsecretario de Educación Pública, amante de la cultura y que gustaba pasar los fines de semana en Taxco, compró una casa ubicada a un costado de Convento Franciscano de San Bernardino de Siena. Esta propiedad originalmente tenía varias construcciones, ahora las divide la calle y son de otros propietarios, pero en 1931 al conjunto se le conocía como la Casa del Corazón Verde y una de ellas como la Casa de Trosky, porque ahí se hospedaba el político y líder ruso cuando visitaba Taxco. Véase en: RUIZ OCAMPO, “El Taxco de Tamiji Kitagawa”, Taxco de Alarcón, Guerrero, pp. 2-4, <http://www.ceaa.colmex.mx/sekisano/images/Taxco.pdf>.

⁵ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 83.

⁶ El pintor estadounidense Pablo O'Higgins llegó a México en la década de 1920 para trabajar como asistente de Diego Rivera, quien le enseñó la técnica al fresco, los elementos de composición, los pigmentos a emplear, entre otros aspectos. Así que estos conocimientos O'Higgins los transmitió a Marion Greenwood, este tema se aborda en el capítulo II: *Marion y Grace Greenwood: Estados Unidos, Francia y México* en el apartado II.2. “Marion y Grace Greenwood en México: 1933-1934”.

⁷ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 86.

⁸ El Hotel Taxqueño actualmente es el Colegio Centro Cultural y Acción, que funge como Jardín de niños, Primaria, Secundaria y Bachillerato, localizado en calle Miguel Hidalgo #39, Código Postal 40200.

⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

no había pago por el encargo pero se suministraron los materiales, el hospedaje en el hotel y la alimentación.¹⁰

Para la elaboración del mural *Mercado en Taxco*, Marion tuvo en un principio a John Hermann como su ayudante para el “trabajo duro... como la medición y la mezcla de la cal”;¹¹ pero Herbst y John se percataron que este encargo muralístico era muy pesado para ella sola y mandaron dinero para que Pablo O’Higgins se trasladara de la ciudad de México a Taxco, con la finalidad de asistir a Greenwood. En el mes de marzo, llegaron O’Higgins y Alva Guadarrama y comenzaron a trabajar con rapidez en la pintura, concluyendo la obra el 5 de abril de 1933, una vez concluido, los Sutherlands mandaron realizar postales de los bocetos del fresco.¹²

La pared asignada para la ejecución de *Mercado en Taxco*, fue un espacio irregular de seis metros, el margen inferior de la obra es definido por la escalera y el superior es interrumpido por una viga en el techo. La superficie de la escalera es estrecha a causa de las balaustradas, lo que provocó que la pintura solamente pudiera ser observada desde determinados puntos aislados.¹³ A pesar de lo restringido de la zona, Greenwood lo aprovechó al máximo, ya que diseñó la pintura a partir de una verticalidad que permitió asociarla con la topografía de la región lo que dio mayor realismo a la composición, esto demostró el talento artístico de Marion, ya que a pesar de no tener una experiencia previa en la realización de murales, logró hacer una composición precisa entre el espacio arquitectónico y el tema que abordó.

El mural *Mercado en Taxco* no sólo es importante por la composición y el manejo de la técnica, sino también porque en la década de 1930 la participación femenina en el muralismo fue escasa, debido a que esta corriente artística fue considerada como masculina en el sentido de que era un arte que requería de la fuerza física para subir y bajar de los andamios, así como para trabajar durante

¹⁰ OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 86-87.

¹¹ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 86.

¹² OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 87-88.

¹³ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 89.

muchas horas. Además se consideró como un arte impropio para las mujeres, ya que significó romper con normas de vestir y adoptar un rol social, que para la época en México, era inadecuado para una dama, aspecto que llegó a provocar escándalo, como sucedió con la estadounidense Lone Robinson en 1929, quien señaló: “Mis overoles causaron un escándalo... La Revolución todavía no ha logrado liberal a las mujeres, a juzgar por los oh-la-lás de estos funcionarios cuando caminan a sus oficinas”.¹⁴

En el caso de Marion Greenwood, no se tiene algún registro que indique que llegó a tener inconvenientes al momento en que pintó *Mercado en Taxco*, por ser mujer y además extranjera. Sin embargo, su trabajo llamó la atención de los huéspedes del hotel, quienes la observaron mientras pintaban, y en ocasiones conversaron con ella para darle consejos elementales de pintura, como fue el caso de la escritora Emily Edwards, al respecto Greenwood señaló: “ella ha estado analizando pinturas según las leyes geométricas de la armonía... y me está enseñando más acerca de la composición... Ella tiene todo el conocimiento que la gente piensa son los secretos de los viejos maestros”.¹⁵ El interés que sintieron los residentes del Hotel Taxqueño al ver a Marion pintar, probablemente fue debido a dos razones: por un lado, el muralismo era la corriente artística más sobresaliente de la época y por el otro, no era común ver a una mujer realizando murales.

A pesar de que *Mercado en Taxco* fue el primer mural que Marion Greenwood realizó en su vida, en este logró hacer un buen trabajo, pues la técnica al fresco¹⁶ constituye un proceso largo y delicado, ya que si no se realiza de forma adecuada se corre el riesgo de que al secar la pared ésta se agriete, no cohesione o no se adhiera al soporte, además, son determinados los colores que se pueden emplear.¹⁷

¹⁴ ROBINSON, *A Wall to Paint...*, p. 90.

¹⁵ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 88.

¹⁶ Existen diversas técnicas para emplear la técnica al fresco como: fresco sobre aplanado de cal y polvo de mármol, fresco sobre aplanado de cemento, fresco sobre cemento armado pintado con pistola de aire, fresco y mosaico de vidrio, fresco y cemento colorado, fresco al óleo y fresco falso. Véase en: SUÁREZ, *Inventario del muralismo...*, p. 334.

¹⁷ GUIZZETTI, Teresa Cristina, *La Pintura Mural al Fresco*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Curso 2004-2005, Asignatura, Pintura mural, www.tecri.it/madrid/pintura%20mural/la%20pintura%20mural%20al%20fresco.pdf.

Así que los pigmentos de la paleta que empleó Greenwood fueron ocres, marrones, azules y verdes, también remarcó los contornos de las figuras para no perder las líneas clave del diseño o bien, para dar profundidad a la composición.

Los indígenas que Marion escenificó en *Mercado en Taxco* muestran un atuendo típico, es decir, los hombres usan sombrero, traje de manta y gabán, mientras las mujeres están cubiertas por la parte superior del cuerpo con un rebozo, el cual es una prenda que simboliza del mestizaje.¹⁸ La escena se desarrolla en un mercado al aire libre delimitado por los tejados y los muros de las casas, así como por la plaza y los árboles, donde las personas compran y venden sus mercancías. Sin embargo, Marion prestó poca atención a los productos y se centró más en los residentes locales, ya que en su mayoría son espectadores en lugar de participar en las actividades del mercado. Este tipo de representaciones de los indígenas en grupo fue frecuente entre los artistas estadounidenses, quienes:

...recalaron temas como la cooperación, las actividades de grupos y las tradiciones folklóricas. Al representar las escenas en el mercado, las fiestas, los bailes y las ceremonias religiosas, los visitantes norteamericanos pusieron de relieve una nación donde la individualidad pasaba a segundo plano, detrás de la comunidad comunitaria y la cultura donde hasta la muerte era una ocasión para celebrar.¹⁹

Así pues, el mural *Mercado en Taxco* (imagen 2), no muestra una temática de carácter marxista, socialista, antimperialista o antifascista, tampoco presenta aspectos históricos, pedagógicos o políticos, más bien, esta obra se encuentra enfocada en el indigenismo, debido a que Marion escenificó al indígena contemporáneo como una conexión directa con las tradiciones ancestrales, además, lo mostró como un símbolo nacional con el que los estadounidenses identificaban a los mexicanos.

El tema del indígena mexicano fue siempre del interés de los estadounidenses, así que no es de extrañar que el primer mural que realizó la neoyorkina Marion Greenwood en México, los expusiera a estos en un hotel administrado por

¹⁸ El origen del rebozo se remonta a la época colonial, ya que fue una influencia de los mantos bordados y las mantillas españolas, así que el rebozo se convirtió en un elemento de identidad como traje tradicional de las mujeres mexicanas. Véase en: "El rebozo, historia, artesanía y moda", El Universal, 02 de agosto de 2014.

¹⁹ OLES, *South of The Border...*, p. 96.

compatriotas suyos. De este modo el mural *Mercado en Taxco* estuvo dirigido a un sector social determinado: turistas. Así que Marion Greenwood, buscó una temática que fuera del gusto de los clientes del Hotel Taxqueño, siendo el mercado de los domingos apropiado, ya que éste era una atracción para los que visitaban la ciudad de Taxco.

La obra pictórica de Marion tuvo una doble finalidad: por un lado, como una decoración que atrajo más clientes y por el otro, transmitir un mensaje a los huéspedes acerca del indígena contemporáneo y a propósito de su tradición ancestral de comercio al aire libre; a su vez, pretendió integrar a éste a la cultura nacional, es decir, lo expuso como parte de la identidad del mexicano y no como ajeno a esta, lo cual fue uno de los propósitos de José Vasconcelos en sus proyectos culturales.

El fresco de *Mercado en Taxco* tuvo una buena aceptación entre los turistas así como entre los habitantes taxqueños de la época hasta la actualidad, ya que dicha obra no fue cubierta a pesar de que el inmueble dejó de funcionar como hotel, para fungir como un colegio administrado por religiosos. Esto reafirma que el tema que seleccionó Marion en 1933, es decir el día de mercado en Taxco, fue acertado, ya que no se censuró ni modificó como llegó a suceder con el mural de *La Patria* (1929-1930) en la Biblioteca Pública Universitaria o como en *La lucha contra la guerra y el fascismo* (1934-1935) en el Museo Regional Michoacano, ambas obras localizadas en Morelia, ciudad en la cual Marion Greenwood tuvo su segunda comisión muralística.

III.2.- Los primeros murales de artistas estadounidenses en tierra moreliana

a) Un mural de los Tarascos del Lago de Pátzcuaro en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo

Al concluir *Mercado en Taxco*, Marion Greenwood regresó a la ciudad de México y después viajó a Morelia para conocer al rector de la Universidad Michoacana, el Lic. Gustavo Corona Figueroa, a quien le mostró la postal del mural que había realizado en Taxco y así poder conseguir una comisión muralística; Marion le dijo: “me

encantaría pintar frescos en sus hermosos muros.”²⁰ Para la sorpresa de la neoyorkina, el rector Corona le hizo la invitación para que ejecutara una obra monumental en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, también le ofreció el pago de una estancia en Pátzcuaro, el hospedaje, los materiales para realizar la obra y los alimentos siempre y cuando no hubiera honorarios de por medio, propuesta que Marion aceptó y en el mes de agosto o septiembre²¹ de 1933 comenzó a pintar.²²

El patrocinio del mural que Marion Greenwood realizó en el Colegio de San Nicolás, era parte del proyecto cultural que comenzó a desarrollar el rector Corona a través de la invitación de intelectuales, poetas y pintores, entre los que se destacaron: Manuel Moreno Sánchez, quien fuera profesor de ética, sociología y filosofía en el Colegio de San Nicolás, materias en las que introdujo el pensamiento de Henri Bergson y Friedrich Nietzsche; el escritor Rubén Salazar Mallén; el poeta Marco Antonio Millán; el vasconcelista Ernesto Carpy; el pintor Benjamín Molina, quien divulgó la obra de André Gide, André Bretón y Picasso.²³ Además, se llevó a cabo un programa de bibliotecas ambulantes, comisiones para la decoración muralística del Museo Regional y se organizaron torneos de literatura –escrita y hablada- entre los estudiantes, ya que Corona consideró fundamental el fomento de la cultura y las artes entre los nicolaítas.²⁴ Al respecto Marion Greenwood escribió en el mes octubre de 1933: “[el rector Corona] se siente Sforza, y quiere traer a muchos pintores aquí, incluyendo a Rivera, para cubrir los muros de Morelia y pasar a la historia como mecenas”.²⁵

Para la realización del mural *Paisaje y economía de Michoacán*, Marion tuvo que pasar casi todo el verano de 1933 en Pátzcuaro, donde se hospedó en el Hotel

²⁰ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²¹ Algunas fuentes señalan que Marion Greenwood comenzó a pintar *Paisaje y economía de Michoacán* en el mes de julio de 1933, lo cual no pudo haber sido posible, ya que la Universidad Michoacana estuvo en huelga desde el día 5 de dicho mes hasta los primeros días de agosto del mismo año.

²² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution; OLES, *Walls to Paint On: American...*, p.142.

²³ GUTIÉRREZ LÓPEZ, *En los límites de la autonomía...*, p. 84; MERCADO LÓPEZ, “Entre el recuerdo y el olvido...”, p. 8.

²⁴ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

²⁵ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 16.

Ocampo,²⁶ con la finalidad de conocer las actividades que realizaban los indígenas así como su fisonomía, ya que la figura humana era un aspecto de su interés. En su estancia solamente se dedicó a observar y dibujar a los habitantes de la región tejiendo, realizando alfarería y pescando, lo que ella consideró que era una forma primitiva y simple de vivir.²⁷

...viví en el pequeño pueblo de Pátzcuaro en donde empecé a dibujar. Me gustaba salir... a todos estos pequeños pueblecitos. Fue maravilloso, porque no tenía nada de qué preocuparme, sólo de dibujar y observar, y luego regresar a casa y dormir. Así fue como pasé casi todo el verano. Probablemente hice cerca de mil dibujos solo de tejedores indios, alfareros trabajando el barro y pescadores, simplemente sobre la vida privada que aquellos vivían.²⁸

A pesar del gusto de Marion Greenwood por conocer los pueblos aledaños de Pátzcuaro, la neoyorkina describió su verano como una “pesadilla interminable”, ya que las preocupaciones por la agitación estudiantil –puesto que mientras estaba en su estancia, los nicolaítas estaban en huelga y solicitaban la renuncia del rector-, las pulgas y los alimentos provocaron una depresión en la artista, pero su ánimo mejoró entre los meses de agosto y septiembre, cuando comenzó a trabajar en *Paisaje y economía de Michoacán*.²⁹

Al concluir Marion Greenwood su estancia en Pátzcuaro regresó a la ciudad de Morelia, para dar inicio a la composición de *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás,³⁰ tal como lo señaló la artista: “...finalmente traté de componer todo en este largo muro. Era todo un problema, ya que todavía tenía que estar compuesto de manera que cuando miro a través de cada arco se trate de un cuadro en sí mismo...”.³¹ Es decir, lo que Greenwood pretendió hacer era una armonía entre la obra y el conjunto arquitectónico como lo había hecho en Taxco,

²⁶ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 142.

²⁷ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁸ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁹ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 145.

³⁰ La huelga de los estudiantes nicolaítas había terminado a principios del mes de agosto de 1933, por intervención de Lázaro Cárdenas, así que cuando Marion Greenwood regresó a Morelia, el Colegio de San Nicolás se encontraba abierto para que comenzara a trabajar en el mural.

³¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

ya que su objetivo consistió en que en cada arco se observara una escena de los tarascos, de otro modo éstos estorbarían la visibilidad del mural, aunque consideró no haberlo logrado cabalmente, ya que al observar la obra de frente, solamente la puerta se encuentra en sintonía con el arco (imagen 3).³²

Pero el espacio que le fue asignado le ocasionaba algunas inquietudes, por un lado, no quería escenificar temas marxistas o históricos, ya que consideró que eran frecuentes entre los muralistas, además no tenía una madurez política para escenificar ese tipo de temas, como lo señaló en una carta para Herbst: "...todo ha sido dicho muy bien por Orozco y Rivera y muchos otros... Las hoces y martillos, y los periodos históricos y las figuras célebres, ya se han hecho hasta el cansancio. Apenas tengo conciencia de clase desde el año pasado, y sería presuntuoso de mi parte pintar la propaganda habitual".³³ Por otro parte, tenía temor por las acciones que los nicolaítas pudieran tomar en contra de su obra si esta no era de su agrado, tal como lo mencionó: "Tengo mucho miedo de los estudiantes, son un grupo difícil y si no les gusta mi fresco, sin duda van a destruirlo".³⁴

Ante estas intranquilidades Marion buscó una temática que no provocara controversia entre algunos de los estudiantes y no agredieran la pintura, ya que había antecedentes por parte de los alumnos de la Facultad de Jurisprudencia y de Medicina, los cuales a finales de abril de 1933 se dieron cita en el Colegio de San Nicolás "para borrar las pinturas murales"³⁵ del muro que ve hacía el sur".³⁶

Las inquietudes de Marion estaban justificadas, ya que al ser contratada por el rector Corona y al entablar una estrecha amistad con Manuel Moreno Sánchez, algunos nicolaítas no querían que pintara,³⁷ debido a que suponían que su postura

³² El uso de edificios públicos, como el Colegio de San Nicolás, para realizar murales era habitual durante el muralismo, debido a que las personas podían estar en contacto con las pinturas durante sus actividades cotidianas, ya que ese fue uno de los fines del muralismo, ser un arte del pueblo para el pueblo.

³³ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 17.

³⁴ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 143.

³⁵ En la reunión del Consejo Universitario, no se menciona de quién era la obra ni el título de ésta.

³⁶ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

³⁷ Los conflictos que se estaban suscitando en la Universidad Michoacana en 1933, fueron a causa de la situación política entre serratistas y cardenistas, como ya se mencionó en el capítulo anterior *Marion y Grace*

ideológica era opuesta a la de ellos.³⁸ Así que para evitar alguna confrontación entre los alumnos y la pintora, el proyecto muralístico de Marion debía ser aprobado por el secretario del rector, Salvador Gómez, y por un grupo de estudiantes que fueron comisionados para examinar la obra,³⁹ con la finalidad de evitar algún atentado contra la obra o la artista, como se llegó a suscitar en el Escuela Nacional Preparatoria en la ciudad de México.

La propuesta mural de Marion Greenwood fue aprobada y el rector le proporcionó un espacio en el Museo Regional durante uno o dos meses, para que realizara los bocetos a gran escala para dar origen a la obra monumental *Paisaje y economía de Michoacán*, al respecto Marion mencionó: "...El rector de la Universidad... se las arregló para encontrar una estudio en una antigua especie de celda de monje en el Museo de Morelia, donde procedí hacer las caricaturas a gran escala... de mis bocetos...".⁴⁰ Sin embargo, la hostilidad de los nicolaítas continuó hacia Marion hasta que Lázaro Cárdenas visitó el Colegio de San Nicolás mientras ella trabajaba:

...[Lázaro Cárdenas] estaba en campaña presidencial, yo estaba pintando y me vio. Estaba muy complacido porque él mismo era un indio tarasco, y este mural representaba completamente a la antigua cultura tarasca y la forma en que vivían entonces. Me felicitó por darle parte de mi vida a México... lo que influyó en los estudiantes para no destruir el mural, con lo cual yo pude concluir tranquilamente la pintura.⁴¹

Al ser aprobado el mural por Lázaro Cárdenas, los estudiantes permitieron que Marion concluyera la obra, sin embargo, algunas de las principales hostilidades que tuvo que enfrentar la neoyorkina en Morelia, no provinieron en su mayoría de los nicolaítas politizados sino más bien de algunos sectores conservadores de la población pues como lo comentó en una entrevista con Dorothy Seckler: "...La única

Greenwood: *Estados Unidos, Francia y México* en el apartado II.2. "Marion y Grace Greenwood en México: 1933-1934".

³⁸ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁹ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 143.

⁴⁰ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

falta de libertad era, por supuesto, de forma privada, tuve que quedarme en mi habitación de hotel como una prisionera en la noche... [también] recibí cartas y llamadas telefónicas anónimas para dejar el lugar... tenía que ser muy consciente de lo que pensaba de mí en todo el pueblo, o más bien se trata de una ciudad pequeña...".⁴²

Es probable que la hostilidad de los morelianos ante Marion Greenwood se debiera por un lado, a que en la ciudad no se había realizado un mural de tal dimensión en un edificio tan significativo como lo era el Colegio de San Nicolás de Hidalgo⁴³ y muchos habitantes, como el Ing. Luis G. Alcérreca que formaba parte del Consejo Universitario, no comprendían el significado de la pintura mural;⁴⁴ por otra parte, no era habitual ver que una mujer infringiera las normas sociales, ya que estas no debían quebrantar los límites de lo público y lo privado, tampoco realizar actividades artísticas que no eran propias de su sexo,⁴⁵ como lo hizo Marion Greenwood al usar pantalones vaqueros y andar entre los andamios. Cabe mencionar, que en esos tiempos la capital michoacana era, en su mayoría, conservadora y católica, así que eran mal vistas aquellas mujeres que desempeñaban alguna actividad considerada como varonil, como era precisamente el caso del muralismo.

Pero además de infringir las normas de vestir y adoptar un rol público, Marion Greenwood tuvo que enfrentar un desafío más difícil: su cuerpo, ya que en algún

⁴² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴³ Entre 1929 y 1930 se pintó en la Biblioteca Pública Universitaria el mural *La Patria* (nombre con el que se conoce actualmente), donde se escenificó la labor de la alfabetización a los indígenas, así que la figura central de la obra fue un indígena desnudo con un gran libro abierto entre sus manos, pero esa imagen fue considerada impropia por la sociedad moreliana, así que tuvo que ser cubierta para pintar el símbolo nacional mexicano.

⁴⁴ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

⁴⁵ Los valores del siglo XIX continuaron vigentes durante la primera mitad del XX, con respecto al rol que debían desempeñar las mujeres, puesto que estas debían dedicarse al cuidado de los hijos, del hogar y ser obedientes con los padres y esposos, así que difícilmente podrían incursionar en ámbitos considerados masculinos o bien, se les limitaba su participación por ejemplo en la educación, ya que ésta estuvo apegada a una imagen de mujer hogareña y no autónoma-independiente, además debía acceder a un carrera apropiada a su sexo como era el arte, pero únicamente a la pintura de caballete, el piano y solfeo. Véase en: TINOCO FARFÁN, *Las estudiantes en la Universidad...*, p. 43-44.

momento señaló que: “Me gustaría que mis pechos y caderas desapareciera... me veo horrible con pantalones”.⁴⁶ Es probable que Marion fuera acosada por los hombres cuando pintaba, por ello que se sintiera incomoda por su figura femenina, también llegó a mencionar que encontró en su género un reto que enfrentar, sobre todo porque atrajo la atención de varios pretendientes y temía que su reputación, tanto artística como sexual, fuera cuestionada.⁴⁷

Los problemas que enfrentó Marion Greenwood -tanto físicos como sociales- en Morelia se debieron en parte a que era una mujer estadounidense (extranjera), pintora muralista y educada en un entorno liberal⁴⁸ lo que implicaba una forma diferente de pensar y actuar, que contrastó con el rol que debían adoptar las mujeres mexicanas, lo cual se advirtió en una carta que escribió a su madre en agosto de 1933: “las mujeres mexicanas no tienen más libertad que en un harén –por supuesto, siendo una muchacha estadounidense, aquí me tengo que aguantar y dejar que hablen de mí”;⁴⁹ también llegó a comentar a Herbst que si fuera hombre todo sería más fácil.⁵⁰ Sin embargo, la hostilidad de la población no provenía de su talento como artista ni por el asunto que escenificó en el mural, sino por su condición de extranjera y mujer, ya que, como lo venimos comentando, su sola presencia infringía el rol que desempeñaban las mexicanas.

A pesar de la hostilidad de la sociedad moreliana, Marion tuvo la libertad de pintar la temática que deseó, sin la intervención del rector Corona ni de ninguna otra autoridad de la Universidad Michoacana o del gobierno, tal como lo señaló: “Realmente tuve este maravilloso milagro de la libertad en lo que hice en la pared”.⁵¹ El mural se pintó en un muro horizontal que mide 72 metros cuadrados solamente interrumpido por una puerta. Para la elaboración de la obra Marion solicitó que se

⁴⁶ OLES, “The Mexican Experience...”, p. 83.

⁴⁷ OLES, “The Mexican Experience...”, p. 83.

⁴⁸ Liberal en el sentido que había crecido y educado, al igual que su hermana Grace, en un ambiente bohemio, urbanizado que era Nueva York, además de recibir un trato profesional más equilibrado con el de los hombres artistas.

⁴⁹ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 9.

⁵⁰ OLES, “The Mexican Experience...”, p. 83.

⁵¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

contratara a Pablo O'Higgins para que adiestrara al yesero, quien además llevó la madera para levantar los andamios y dar inicio a la obra,⁵² tal como la pintora lo recuerda: "...Pablo llegó con toda la madera para los andamios...".⁵³

La neoyorkina Marion Greenwood pintó *Paisaje y economía de Michoacán* a la técnica al fresco, la cual es muy demandante ya que se debía terminar de pintar la sección del muro que se había preparado antes de que secara, además los materiales requerían cuidado, ya que el menor descuido podía provocar dificultades en la obra, tal como sucedió con este mural, debido a que Marion utilizó arena de río negra (en lugar de la arena de mina pura que usaban la mayoría de los muralistas) y ésta provocó un oscurecimiento casi inmediato de la obra. Además, en las secciones donde se había pintado sobre capas de yeso mezcladas con la arena de río aparecieron grietas, los colores se cortaron y tuvo que pintar varias ocasiones una misma sección,⁵⁴ por consiguiente tuvo que pasar varias horas adicionales en el andamio: "...estaba allí trabajando durante todas las horas de la siesta... tenía que seguir trabajando porque el yeso se estaba secando. A veces yo había trabajado durante ocho, nueve o diez horas al día en el andamio".⁵⁵ Finalmente Greenwood obtuvo una carga de arena de mina pura para sustituir la arena de río, con la cual concluyó la obra⁵⁶ en enero de 1934 (imagen 4).

La temática que escenificó Marion Greenwood en *Paisaje y economía de Michoacán* (imágenes 5 y 6), refleja las actividades económicas que realizaban los isleños del Lago de Pátzcuaro como la pesca, la siembra, el tejido de redes para pescar, la recolección del rastrojo y la fabricación de alfarería, las cuales se efectúan en el lago así como en las tierras para cultivar, cuyo espacio es delimitado por cerros. El registro central de la composición lo ocupa una puerta flanqueada las

⁵² OLES, *Las hermanas Greenwood...*, pp. 16-17; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁵³ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁵⁴ OLES, *Wall to Paint On: American...*, p. 147.

⁵⁵ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁵⁶ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 147; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

figuras de un cactus y un maguey, en la zona superior se localiza un indígena cargando una piedra en la espalda, elemento iconográfico que Marion colocó en ese lugar con la finalidad de que “ningún estudiante puede cruzar la puerta de esta biblioteca sin pasar bajo la carga y el privilegio del pasado tarasco”.⁵⁷ Esta obra es la primera representación que se realizó respecto de las labores económicas de los tarascos del Lago de Pátzcuaro, además, han sido pocos los murales que han enfocado su atención en ellos.⁵⁸

En *Paisaje y economía de Michoacán*, La neoyorkina Marion Greenwood expresó la forma primitiva y simple de vida de los habitantes del Lago de Pátzcuaro, pues la pintora creía que desaparecería a causa de la época industrial, esto lo confirma la carta que le escribió a su madre en septiembre de 1933, la cual decía: “Pinto aquí, su existencia actual, hago un registro de [los indígenas tarascos] para el futuro, ya que son realmente ignorados por los mexicanos aquí, y son conquistados –a punto de desaparecer con la época industrial”.⁵⁹ Además representó a los indígenas tarascos de su época a partir de cómo ella misma los percibía: “Voy a pintar sencillamente a esta gente como los siento en toda su tristeza, su apatía y su belleza... pinto algo que siento podría tener mucho más relevancia.”⁶⁰

Así pues, Marion Greenwood en *Paisaje y economía de Michoacán* mostró por un lado, a los tarascos de su época alejados de un mundo de avances tecnológicos y de una sociedad moderna, ya que la intención de la artista fue capturar una forma de vida tradicional centrada en las actividades del campo alejadas de la explotación del campesino y de la industrialización, con la finalidad de dejar un registro para las generaciones futuras. Por otra parte, Marion representó

⁵⁷ OLES, James, *Las hermanas Greenwood...*, p. 19.

⁵⁸ Entre los murales que se realizaron después de la obra de Marion *Paisaje y economía de Michoacán* se encuentran: *Historia de Michoacán* en 1945 por Juan O’Gorman, localizado en Pátzcuaro en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra y en 1962, Alfredo Zalce pintó *Gente y paisaje de Michoacán* en el Palacio de Gobierno en Morelia. También el cine mexicano fijó su atención en los tarascos michoacanos y en 1935 se filmó *Janitzio*, bajo la dirección de Carlos Navarro, entre el reparto se encontraba Emilio “Indio” Fernández mismo que en 1948 realizó la película *Maclovio*, donde María Félix fue la protagonista.

⁵⁹ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 19.

⁶⁰ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 17.

a la cultura tarasca de su época, de modo que los michoacanos se sintieran identificados con su historia y cultura. Tal como le sucedió a Lázaro Cárdenas, quien “estaba muy complacido porque él mismo era un indio tarasco”.⁶¹

El mural *Paisaje y economía de Michoacán*, se enfocó en las características geográficas y culturales de los habitantes de la región del Lago de Pátzcuaro, de este modo, la obra se encontró inmersa en el nacionalismo indigenista posrevolucionario, el cual pretendió una cohesión nacional en torno a ciertas ideas y símbolos -heterogeneidad racial, geográfica y cultural-, partiendo del rescate de la raíz indígena con la finalidad de que la sociedad de la época se sintiera identificada con esos elementos y a su vez, con ellos mismos.⁶²

La idealización que hizo Marion Greenwood de la vida rural de los tarascos del Lago de Pátzcuaro en *Paisaje y economía de Michoacán*, era común entre los estadounidenses que viajaron a nuestro país, ya que veían en el México rural un estilo de vida tradicional, como un símbolo idílico de la época, en el sentido que el hombre trabajaba la tierra con instrumentos rudimentarios y sin utilizar máquinas, lo que permitió que estuvieran en contacto permanente con su pasado prehispánico. Así pues, los extranjeros escenificaron estos aspectos debido a que contrastaban con la modernidad, el capitalismo y el uso de la tecnología que en Estados Unidos estaba en pleno desarrollo y de los cuales, deseaban alejarse.

Sin embargo, desde mediados de los años veinte hasta los cuarenta, México atravesó por un periodo de modernización, debido a que el gobierno posrevolucionario creó varios programas federales para mejorar la educación, la comunicación a través de la radio, el teléfono y la publicidad, así como el desarrollo industrial y la inversión en caminos y hoteles. Así que los estadounidenses excluyeron de sus obras estos elementos de progreso, para idealizar visualmente

⁶¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁶² VILLEGAS, “El sustento ideológico del nacionalismo...”, pp. 389.

al México rural, situación que sirvió de aliento en la promoción del turismo, facilitando así la incursión de la modernidad en las comunidades que retrataban.⁶³

De este modo, el mural de Marion Greenwood *Paisaje y economía de Michoacán* se encuentra inmerso en una dualidad, ya que pretendió conservar la imagen del Michoacán rural por medio de las actividades económicas de los indígenas del Lago de Pátzcuaro, como parte del patrimonio cultural y de la historia del estado pero a su vez, esta obra negó el avance de la modernización que comenzaba a tener México y que Morelia recién emprendía.

b) El primer mural en el Museo Regional Michoacano

En octubre de 1933 Grace Greenwood se encontró con su hermana Marion en Morelia, donde fue su asistente en el mural que estaba realizando, pero primero tuvo que aprender la técnica al fresco ya que no tenía ningún conocimiento de esta, la cual asimiló rápidamente, como lo señaló en la entrevista con Joseph Trovato: “yo sólo la tomé como un pez en el agua, como una cuestión de hecho”.⁶⁴ Pablo O’Higgins advirtió de inmediato las cualidades artísticas de Grace al estar laborando en la pintura de su hermana en el Colegio de San Nicolás y, solicitó al rector Gustavo Corona que le otorgará una comisión muralística, al respecto comentó la pintora: “Pablo O’Higgins... me consiguió un fresco en el Museo de Morelia. Ese fue mi primer mural al fresco... y todavía lo consideran uno de los mejores”.⁶⁵

El espacio que le fue asignado a Grace Greenwood en el Museo Regional Michoacano -en esa época se encontraban en ese mismo conjunto arquitectónico la oficina de rectoría, la secretaría general y la tesorería de la Universidad Michoacana-,⁶⁶ fue una pared vertical de seis metro localizada en el pasillo para acceder al segundo patio. En el mes de noviembre de 1933 Grace comenzó a

⁶³ OLES, *South of The Border...*, p. 78.

⁶⁴ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁶⁵ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁶⁶ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

trabajar en el boceto del mural,⁶⁷ el cual Marion interpretó como: “los trabajadores [bajo el] dominio de las máquinas... como en los países capitalistas...”.⁶⁸ Así pues, a pesar de la inexperiencia de Grace en la pintura al fresco, tuvo menos complicaciones que su hermana, probablemente porque obtuvo los materiales adecuados para preparar el muro o bien, poseyó la ayuda de Marion y O’Higgins para no cometer los mismos erros técnicos que se habían suscitado en *Paisaje y economía de Michoacán*.

La obra mural de Grace Greenwood *Hombre y máquina* (imagen 7), se inició antes de navidad de 1933⁶⁹ y concluyó en enero de 1934, siendo el primer mural del proyecto muralístico que llevaría a cabo el rector Corona en el Museo Regional Michoacano.⁷⁰ La experiencia que vivió Grace en Morelia realizando su primer fresco, la disfrutó tanto que llegó a pensar que pasaría el resto de su vida en un andamio pintando en los muros, también consideró que estas nuevas habilidades artísticas le permitirían llevar una carrera más independiente y exitosa como artista, y esperaba continuar trabajando en los Estados Unidos,⁷¹ sin embargo, después del periodo de posguerra, no tuvo ni el mismo éxito, ni el mismo reconocimiento que su hermana Marion.

En el caso de Grace Greenwood, no se cuenta con algún registro que señale que llegó a tener conflictos con la sociedad moreliana por su condición de extranjera, mujer y muralista, como sucedió con su hermana Marion o bien, con su compatriota Ryah Ludins, quien mencionó que: “[existe] gran hostilidad hacia la idea de una artista estadounidense; una mujer artista, que llevaba pantalones, subiendo y bajando de un andamio en un edificio de gobierno.”⁷² Pero, no se podían pasar por

⁶⁷ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 161.

⁶⁸ OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 160 y 162.

⁶⁹ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 161.

⁷⁰ Los murales que se pintaron en la década de los treinta en el Museo Regional Michoacano, muestran una diversidad temática, lo que permite deducir que los artistas, al igual que Marion en el Colegio de San Nicolás, tuvieron la libertad de seleccionar la temática a representar o bien, como sucedió con Ryah Ludins, el rector Corona propuso el asunto a escenificar pero con la libertad artística. Así pues, en *Hombre y máquina* de Grace Greenwood y en *La industria moderna* de Ryah Ludins, fueron representados la clase obrera y la industria, en una ciudad donde no se tenía un desarrollo industrial como el de la capital del país u otras ciudades.

⁷¹ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 161.

⁷² KLAUSNER, *Tima Ludins...*, p. 75.

alto las diferencias físicas entre las hermanas Greenwood, así pues, Lola Álvarez Bravo, recordó a Marion como "muy guapa, preciosa", mientras a Grace como "una chaparrita, común y corriente".⁷³ Las diferencias que advirtió Lola se confirmaron con los documentos del departamento de migración: Marion Greenwood medía 1.70 metros de altura, el color de su piel era blanca, ojos verdes, pelo castaño, cejas pobladas (imágenes 8 y 9), mientras Grace medía 1.60 metros, era blanca, de cabello negro, ojos cafés, cejas pobladas, mentón plano y una nariz recta horizontal (imágenes 10 y 11).⁷⁴ Sin embargo, no se tiene ningún documento que permita conocer si se llegaron a presentar tensiones entre las hermanas a causa de las distinciones profesionales o físicas.

A pesar de las cuestiones arriba comentadas, el talento artístico de Grace Greenwood se reflejó perfectamente en *Hombre y máquina*, ya que es diferente a las representaciones que otros artistas habían hecho sobre los obreros, puesto que la autora ejemplificó una versión abstracta de cómo la industria desplazó al trabajo artesanal. Por otra parte, actualmente, este mural se encuentra en mejor condición que el de Marion en el Colegio de San Nicolás, esto se debe al tratamiento de restauración que se le dio a la pintura, a través de la colocación de cedularios, en el marco del aniversario del museo en el 2011.⁷⁵

La paleta que empleó Grace en la obra *Hombre y máquina* (imagen 12) se compuso de tonos gris, ocre y tierra, y la composición visual se encuentra dividida en tres registros: en el primero (inferior) se localiza un gran engrane y un hombre con los brazos extendidos que abarcan lo ancho de la composición. En el segundo (central) se muestran tres varones, dos de espalda -uno de ellos usa un overol- y uno está exhibiendo el rostro al espectador. En el tercero (superior) se presenta a un sujeto entre dos engranes, este mantiene las extremidades superiores cruzadas sobre su cabeza. La figura del obrero en el muralismo fue uno de los temas más recurrentes así como los relacionados con la Revolución Mexicana, ya que a pesar de que dicho movimiento armado fue eminentemente agrario, los obreros fueron

⁷³ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 159.

⁷⁴ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

⁷⁵ "Reinauguran Museo Regional de Michoacán", *El Economista*, ciudad de México, 5 de agosto de 2011.

teniendo una fuerte presencia a través de los sindicatos, así como por la ideología socialista que pregonaban, con las cuales los trabajadores se fueron identificando.

La temática que presentó Grace Greenwood en *Hombre y máquina*, representa una crítica a la industria que desplazó las labores artesanales, ya que esta dio origen al capitalismo, así, los hombres entre los engranes simbolizan cómo las máquinas van sustituyendo la fabricación de objetos que antes eran elaborados con las manos o con instrumentos más rudimentarios. Es decir, este mural expuso la preocupación de los artistas, escritores e intelectuales estadounidenses de la época, ya que concibieron que la industrialización y la tecnología provocarían el declive de la vida rural y tradicional de México, en este caso de Morelia, debido a que esta ciudad, para la década de 1930, no tenía un importante desarrollo industrial.

Ahora bien, el mural *La industria moderna* de Ryah Ludins y el de Grace Greenwood *Hombre y máquina*, hacen referencia a los obreros y a la industria, sin embargo el de Ludins se cubrió en el transcurso del gobierno de Rafael Sánchez Tapia, sucesor de Benigno Serrato, al igual que la obra de Philip Guston, Reube Kadish y Jules Langsner *La lucha contra la guerra y el fascismo*,⁷⁶ siendo el fresco de Grace el único sobreviviente del proyecto cultural que se desarrolló durante el rectorado del Lic. Gustavo Corana Figueroa. Pero, porqué la obra de Grace no fue cubierta, esto probablemente se debió a que no mostró una iconografía como las pinturas de sus compatriotas, además el espacio donde se localiza no es tan amplio y visible, de este modo, al ser un pintura pequeña en un pasillo pudo haber pasado desapercibida.

Por otra parte, el espacio que el rector Gustavo Corona otorgó a Grace Greenwood, así como a su hermana Marion, para la ejecución de los murales en el Museo Regional y en el Colegio de San Nicolás respectivamente, se dio en virtud

⁷⁶ En 1975, cuando se realizaban algunas reparaciones en la cimentación del segundo patio del museo, fue redescubierto el mural *La lucha contra la guerra y el fascismo* que había permaneciendo olvidado por años-, un revocado interés por la obra de Kadish y Goldstein –ya famoso con el apellido de Guston- se despertó a partir de 2001, cuando Frank Kadish, hermano de Reuben, llegó a Morelia en búsqueda de la obra de su hermano. Véase en: MERCADO LÓPEZ, “Entre el recuerdo y el olvido...”, p. 10.

de la historicidad del Colegio y por la cantidad de personas que concurren al museo.⁷⁷ De este modo, las obras monumentales de las hermanas Greenwood, estarían en los conjuntos arquitectónicos más importantes de la ciudad y por consiguiente, en contacto con la sociedad moreliana y extranjera. Actualmente, estas obras son una atracción artística para los turistas que visitan Morelia, sin embargo, el mural *Paisaje y economía de Michoacán*, se encuentra en precarias condiciones debido a que no se le ha dado ningún mantenimiento, los estudiantes lo han dañado y el paso del tiempo ha provocado grietas.

Así pues, los murales que efectuaron Marion y Grace Greenwood en México entre 1933 y 1934, contribuyeron al muralismo no sólo en el marco de su participación como las primeras obras realizadas por mujeres extranjeras en el país sino que además, con las pinturas que ejecutaron en Morelia, propiciaron el inicio de un proyecto cultural por parte de la Universidad Michoacana, que dio pie a que se continuaran realizando murales en edificios universitarios. Otra de las contribuciones que las Greenwood le hicieron al muralismo mexicano están representadas por las temáticas que escenificaron durante estos años, pues aportaron a este movimiento artístico la representación de un país eminentemente rural y un rechazo por la industrialización desde la perspectiva que tenían como artistas foráneas, pero sin desligarse del objetivo del muralismo.

Al concluir los frescos de Morelia, Marion y Grace Greenwood recibieron del rector Corona quinientos pesos para sus pasajes de vuelta a Estados Unidos, además, Herbst les mandó ciento cincuenta dólares para que solventaran sus gastos el tiempo que estarían en México.⁷⁸ Las hermanas Greenwood regresaron a Nueva York en marzo de 1934, debido a que su permiso para estar en el país expiraba⁷⁹ y cuando llegaron a su país, colaboraron por un periodo breve en el *Public Works of Art Project*⁸⁰ (que fue un programa federal del *New Deal* para

⁷⁷ AHUM, FONDO: Consejo Universitario, Sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

⁷⁸ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 166.

⁷⁹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), FONDO: Serie de Gobernación Siglo XX, Sección: Departamento de Migración, Serie, Estadounidenses, Expediente, 162 y 164, fojas, 2, años 1934, caja, 64.

⁸⁰ La participación de las hermanas Greenwood en el *Public Works of Art Project*, se aborda en el capítulo IV: *El regreso de Marion y Grace Greenwood a Estados Unidos*.

ayudar a los artistas que no tenían un ingreso económico), el cual fue suspendido antes de que terminaran de pintar sus obras. Sin embargo, las hermanas Greenwood ya tenían una nueva propuesta de trabajo en México, la cual consistió en decorar las paredes del Mercado Abelardo L. Rodríguez, el cual se había establecido en el antiguo Colegio de San Gregorio en el Centro Histórico de la Ciudad de México, tema que a continuación se abordará.

III.4.- Las últimas obras pictóricas de las hermanas Greenwood en tierras mexicanas

a) Los frescos de Marion Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez

Las hermanas Grace y Marion Greenwood, después de su breve colaboración en el *Public Works Art Project* en Nueva York, regresaron a México en 1935 para participar en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez,⁸¹ el cual ya había iniciado desde un año antes, siendo el director de la obra Diego Rivera, con quien Marion trabó amistad (imágenes 13, 14 y 15). Respecto de la invitación que le hicieron a Marion para colaborar en la decoración del mercado, comentó en la entrevista con Dorothy Seckler:

...me invitaron de nuevo a la ciudad de México, porque Pablo [O'Higgins]... y todos estos otros artistas mexicanos que había conocido habían conseguido un viejo convento en la ciudad de México, que había sido reformado para convertirlo en un gran centro cívico llamado el Mercado Abelardo Rodríguez... y que habían llamado a Diego Rivera para ser el director... Por supuesto, esta vez me iban a pagar... trece pesos el metro cuadrado...⁸²

Así pues, Marion Greenwood colaboró en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez junto con Pablo O'Higgins, Miguel Tzad Trejo, Ángel Bracho, Ramón Alva Guadarrama, Grace Greenwood, Isamu Noguchi, y Raúl Gamboa (imagen 16). Los murales que pintó Marion en el mercado mostraron la lucha de los campesinos y obreros contra la industrialización, los abusos del capitalismo y del

⁸¹ El tema del proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez se desarrolló en el capítulo II: *Marion y Grace Greenwood: Estados Unidos, Francia y México* en el apartado II.3. "Grace y Marion Greenwood en México, 1935-1936: Los murales del Mercado Abelardo L. Rodríguez".

⁸² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

fascismo, una temática que no volvió a estar presente en sus murales de Estados Unidos ni en ninguna de sus otras producciones pictóricas. Marion concibió estos temas como parte de la propaganda gubernamental, que provocó una compleja relación con la práctica artística, como lo expuso en una carta en diciembre de 1934 a Herbst:

...toda la política del gobierno mexicano es utilizar frases demagógicas que parecieran revolucionarias. Todos los edificios del gobierno tienen los carteles más radicales de ellos –“¡Abajo el imperialismo, el fascismo!” “¡Trabajadores del mundo unidos!”; etc- el resultado es la confusión más irremediable en las mentes de la gente...⁸³

Pero Marion Greenwood no quedó exenta de pintar la propaganda con lemas contra el fascismo y el imperialismo, que se realizaban en los edificios gubernamentales, ya que antes que comenzara a pintar en el mercado, Pablo O'Higgins le escribió una carta donde le sugirió que su proyecto, al igual que el de su hermana Grace, lo debía relacionar con acontecimientos que se estaban suscitando en México por esa época, en donde se expusieran las huelgas, el atraso social, los actores que estaban detrás de éstas, la burguesía local vendida al imperialismo, además le pedía que presentara reclamos y que no usara alegorías.⁸⁴

Años más tarde, Marion Greenwood declaró respecto del proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez que “...se impuso un tipo de pensamiento rígido... [por] este grupo al que usted llamaba estalinista en ese momento. La idea rígida... de propaganda que yo creo que es muy mala para todo el arte.”⁸⁵ Esto hace suponer que la libertad artística de Greenwood estuvo sujeta a un programa mural ya establecido, el cual estaba inmerso en un carácter político socialista y fundamentalmente anticapitalista.

El espacio que le fue asignado a Marion Greenwood para la ejecución de sus murales en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, fue en las escaleras que se localizan en la intersección de la calle Rodríguez Puebla. Así pues, Marion Greenwood

⁸³ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 268.

⁸⁴ CRUZ PORCHINI y OLES traductores, “Carta de Pablo O'Higgins a Grace...”, p. 168.

⁸⁵ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

comenzó a pintar *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga* el 2 de febrero de 1935, obra que cubrió una superficie de diecisiete metro cuadrados,⁸⁶ localizada en el muro del vestíbulo para acceder al actual Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez.

En el mural *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, Marion Greenwood escenificó la distribución de los productos agrícolas de los indígenas sobre el Canal de la Viga. Sin embargo, esta temática no fue la primera opción de Marion, ya que en un inicio se interesó por representar aspectos que estuvieran relacionados con la nutrición, la cual consideraba que se producía a través de la energía del sol permitiendo el crecimiento de las plantas, de los animales y del ser humano.⁸⁷ Pero una carta de Herbst en noviembre de 1934, hizo cambiar de opinión a Marion, ya que este le cuestionaba cuál era la importancia de realizar un fresco que abordara el tema de las vitaminas, además le sugirió escenificar el proceso a través del cual el campesino es el que produce los alimentos y los transporta al mercado, entre otros aspectos:

¿Por qué se usan estos temas [de las vitaminas]? ¿Pueden ser sencillos y de fácil comprensión por un indio oprimido o trabajador? ¿De qué sirve explicar que [los individuos de] una clase tienen más vitaminas [en su organismo] que los de otras?... Están utilizando estos temas para evitar hacer el trabajo verdaderamente revolucionario... Este país está lleno de magníficas realidades... Un mercado es maravilloso, ¿qué produjo la comida? ¿Quién consume la mayor parte de ella? ¿Por qué no conseguir a través de símbolos que los productores puedan entender? Ellos son los que riegan el suelo y los que transportan las materias al mercado para engordar a los explotadores... Ese es el simple hecho esencial, más allá de ese hecho funciona toda una lista de detalles fascinantes...⁸⁸

A partir de las observaciones de Herbst y de O'Higgins, Marion Greenwood reajustó su propuesta mural dando origen a *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga* (imagen 17) y a *La industrialización del campo* (imagen 18). La temática que presentó Marion en la primera obra, correspondió al desembarco de las frutas

⁸⁶ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto...", p. 270.

⁸⁷ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 270.

⁸⁸ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 271.

y verduras que eran transportadas en las trajineras desde Xochimilco hasta el Mercado de Jamaica.

En el marco izquierdo de *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, se localiza una mujer sentada con un niño y tres trajineras, en donde, de dos de estas trajineras se está descargando rábano y calabazas. En el registro central se encuentra un indígena que está desembarcando lechugas y cañas a la orilla del canal, mientras otro va acercando una embarcación con zanahorias y un joven está parado sobre esta. En la sección derecha, se va aproximando una canoa al borde del canal donde se halla un árbol, hay ahí una mujer vendiendo pescado, la cual lleva algo en su espalda que es cubierto por el rebozo, y un hombre que está transportando un costal de limones. El atuendo que usan los varones está compuesto por pantalón y camisa de manta, gabán y sombrero mientras las mujeres, visten faldas largas hasta el tobillo y rebozo que les cubre de la cabeza hasta el torso, al igual que en *Mercado en Taxco*.

En el mural de *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, Marion Greenwood retomó la temática de la producción agrícola, el mercado y al indígena en una región que aún no ha sido urbanizada. Estos aspectos los había escenificado anteriormente en *Mercado en Taxco* y en *Paisaje y economía de Michoacán*, lo que permite advertir uno de los intereses de la artista: la vida tradicional y rural, alejada de la industria y la modernización. También esta obra muestra una relación entre el indígena de la década de los treinta desde una perspectiva histórica, ya que los habitantes del Valle de México desde el periodo prehispánico hasta principios del siglo XX, mantuvieron una relación comercial con la zona lacustre mediante la navegación.⁸⁹

Por otro lado, la pintura *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, contribuyó con el proyecto del jefe del Departamento del Distrito Federal, el Lic. Aarón Sáenz (1932-1935), el cual consistió en ampliar el Mercado de Jamaica en 1933 y efectuó algunos cambios en el sistema de canales, debido a que algunos

⁸⁹ PERALTA FLORES, "El canal, puente y garita de la Viga", pp. 459-460.

se taparon y necesitaron ser limpiados mientras otros fueron sometidos a un proceso de renovación mediante la instalación de bocas de agua a lo largo de los muelles para lavar las legumbres.⁹⁰ De este modo, Marion al escenificar el desembarcó de las trajineras en el Mercado de Jamaica, el cual era el sitio donde se surtían la mayor parte de los expendedores al menudeo de los diversos mercados de la ciudad,⁹¹ promovió ante los visitantes del Mercado Abelardo L. Rodríguez los mejoramientos que estaba realizando Aarón Sáenz.

La neoyorkina Marion Greenwood en *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga*, dejó un testimonio para las generaciones futuras de una de las actividades económicas más importantes que se efectuaron sobre el Canal de la Viga, ya que esta fue una ruta comercial histórica.⁹² Además esta obra funge como introducción al mural *La industrialización del campo*, la cual se compone por tres secciones: muro este, sur y oeste.

El 9 de abril de 1935, Marion Greenwood comenzó a trabajar en la pared este del fresco *La industrialización del campo*, la cual concluyó el 18 de mayo del mismo año.⁹³ En esta sección Marion nuevamente presenta el mercado al aire libre, pero ahora lo muestra más urbanizado, ya que no todos los alimentos se encuentran en el suelo sobre petates como en *Mercado en Taxco*, además expone una mayor movilidad entre vendedores, compradores y los alimentos. También representa un espacio de comercialización de la caña y del azúcar a un nivel local por parte de los hacendados, quienes van adquiriendo el monopolio de estos productos, el cual no es distribuido en el mercado de la misma región sino que es para su exportación, por consiguiente, dejando de reeditar su valor, provocando pobreza entre algunos de los habitantes (imagen 19).

En el registro superior derecho del muro este de *La industrialización del campo*, se localiza un jinete que observa a un grupo de indígenas que cosechan la

⁹⁰ "Se transforma la metrópolis", El Nacional, ciudad de México, 26 de octubre de 1933.

⁹¹ ACEVEDO, "Jóvenes muralistas apuntan...", p. 125.

⁹² Actualmente en la ciudad de México continúan activos algunos canales, como son los de Xochimilco o los de Tláhuac, los cuales sirven para regar tierras de cultivo y como fuente turística.

⁹³ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 275.

tierra, en seguida se encuentra el mercado. Enfrente de esta escena, se exhibe una camioneta con bultos que dos hombres están descargando para llevarlos a una bodega, cuyo trabajo es supervisado por un individuo con traje, a un costado de estos se advierte a un sujeto que carga cañas para depositarlas en un almacén y un señor toma nota de las mercancías, debajo de él, se encuentra una mujer anciana que pide limosna con una persona reposado entre sus piernas. Esta escena hace referencia a las condiciones que prevalecían en el campo antes de que Lázaro Cárdenas emprendiera la reforma agraria, la cual consistió –entre otras cosas- en transformar la estructura de la industria azucarera pues previo a la reforma, la explotación de los cañaverales estaba a cargo de ejidatarios y de pequeñas propiedades, los cuales estaban controladas por los propietarios de los ingenios.⁹⁴

Por otro lado, para la ejecución del muro sur de *La industrialización del campo*, Marion Greenwood tuvo que visitar las fábricas, establecimientos comerciales e industriales, talleres ferroviarios, plantaciones de azúcar y café en Veracruz con la finalidad de recaudar información para efectuar una escenificación más realista,⁹⁵ tal como lo había hecho en Morelia con *Paisaje y economía de Michoacán* en que viajó a Pátzcuaro para documentarse.

Marion comenzó a pintar el muro sur de *La industrialización del campo*, cuya superficie era de veinticinco metros cuadrados, el 22 de julio de 1935 y terminó el 3 de septiembre del mismo año (imagen 20).⁹⁶ El tema de este fresco se desarrolló en tres secciones (imagen 21): la primera corresponde a la zona derecha, en la cual se localizan varios hombres cortando la caña y procesándola para la obtención del azúcar. En el registro central, se encuentran los que controlan las fábricas y el mercado de valores, es decir, los banqueros, quienes están protegiendo su riqueza, estos son escenificados por unas manos gordas que sostiene un papel con el signo pesos y un señor calvo, esta imagen es rodeado por militares con gorras verdes.

⁹⁴ BANKO, “La industria azucarera en México...”, p. 46.

⁹⁵ En el muro sur al igual que en el este, Marion Greenwood escenificó la industrialización de la caña y el azúcar, mientras en el oeste, se enfocó en las huelgas de los trabajadores petroleros, tema que le había sugerido Pablo O’Higgins.

⁹⁶ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 281.

Esta área la divide una manta roja que llevan los trabajadores con la inscripción: “Obreros y campesinos unidos contra el imperialismo” (imagen 22) y debajo de ellos, se localiza un matrimonio de campesinos con sus instrumentos para cosechar y cuatro individuos en el suelo, estos simbolizan la desigualdad social que produce la industrialización del campo. En la parte izquierda de la composición, se hallan seis hombres que están construyendo una máquina para procesar el producto de la caña.

La figuras de los obreros en la composición *La industrialización del campo* del muro sur, tienen un papel preponderante, ya que son claves para que se dé la industrialización de la caña, ya que son quienes cosechan, recolectan y procesan el producto para la obtención del azúcar, además de ser ellos mismos la mano de obra para la fabricación de las máquinas a través de las cuales se realiza dicho proceso. Es decir, son los obreros y campesinos quienes enriquecen a los empresarios, pero al mismo tiempo son los que protestan contra los empresarios. Marion también hace una denuncia de la desigualdad social provocada por el monopolio de la caña, lo que ocasiona que las familias del campo no trabajen sus tierras, debido a que no puede competir con las grandes empresas.

La neoyorkina Marion Greenwood, en ninguno de sus anteriores murales había escenificado este tipo de temas, ya que en *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán* y en *La distribución de los alimentos sobre el Canal de la Viga* muestra una forma de vida donde la desigualdad, la explotación de los campesinos, la modernización y la industrialización están ausentes. Así pues, en esta sección de *La industrialización del campo* Marion mostró una maduración de su obra, ya que no retornó a las escenas idílicas del México rural y tradicional, sino que escenificó los efectos que provocó la industria en el campo: un capitalismo individualista que había adquirido un carácter deshumanizado.

El muro oeste de *La industrialización del campo* se encuentra interrumpido por una ventana circular, la cual Marion Greenwood incorporó a la composición como un engrane, demostrando su evolución como muralista ya que la integró como parte de la composición y está acorde al tema que escenificó (imagen 23). Este

fresco hace alusión a los trabajadores petroleros y se encuentra dividido por dos secciones: la primer es el registro derecho, donde se muestra el derrumbe de un edificio estilo neoclásico y tres hombres que hacen alusión a la iglesia, a los empresarios y al ejército, debajo de estos se localiza un policía que agrede físicamente a un campesino, mientras otro rompe el concreto para que una mujer siembre semillas en la tierra, símbolo del anhelo de la vida rural y tradicional del campo que fue destruida a causa de la tecnología, la industrialización y la modernidad. En la zona izquierda, se advierte una bandera con el signo de la esvástica, un tanque de guerra y un grupo de soldados con máscaras anti-gas, simbolizando la próxima Guerra Mundial y el fascismo que acaba de ascender en Europa (con Mussolini en Italia en 1922 y con Hitler en Alemania en 1933), a un costado se encuentra un barco petrolero y en la sección inferior, aparece un hombre golpeando unos tambos mientras policías agreden a obreros y campesinos que se manifiestan con mantas que tienen escrito: “No más materiales para la guerra imperialista queremos pan los sin trabajo” y “abajo la guerra y el fascismo” (imágenes 24 y 25).

En el muro oeste de *La industrialización del campo* Marion Greenwood presentó una escena violenta, que en ninguna de sus anteriores o posteriores murales u otras producciones artísticas escenificó, esto demuestra la capacidad de Marion como artista para retratar un México rural y tradicional, sin industria ni modernidad y su contraparte, la que provocó desigualdad social, pobreza y explotación laboral, representada por las huelgas de los trabajadores petroleros cuyas protestas se dieron:

...durante los años de 1934-1936, las luchas sindicales se manifestaron a través de varias decenas de conflictos con las empresas. El conjunto de las agrupaciones laborales desencadenó acciones que lograron cimbrar los intereses de las compañías. La lucha por cumplir, mejorar y firmar nuevos contratos de trabajo represento el centro de los enfrentamientos. La intransigencia patronal provocó que los obreros tomaran actitudes cada vez más radicales... Cabe señalar las huelgas de empresas, las acciones de solidaridad regional, las organizaciones de

movimientos masivos en las principales ciudades petroleras y la búsqueda de apoyo de las asociaciones sindicales más importantes.⁹⁷

Así pues, en su conjunto el mural *La industrialización del campo* hace una crítica al capitalismo que se enriquece a costa del trabajo de los obreros y los campesinos, mostrando estos sectores sociales en huelga y luchando contra los empresarios, así como contra la guerra y el fascismo, la pobreza y el hambre del pueblo marginado a causa de la explotación y la industrialización de la caña y por las empresas petroleras.

b) La obra muralística de Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez

En 1934, Pablo O'Higgins asignó a Grace Greenwood un espacio que no tenía una iluminación adecuada para el mural que pintaría en el Mercado Abelardo L. Rodríguez,⁹⁸ al poco tiempo cambió su decisión y le concedió la escalera adyacente a la de su hermana Marion -la cual permite el acceso al actual Centro de Integración Juvenil A.C Local Cuauhtémoc Oriente- que tenía una mejor ubicación. El boceto que en un inicio pretendió pintar Greenwood, primero se lo hizo llegar a O'Higgins para que diera el visto bueno, quien le dio algunas sugerencias, luego se lo mostró a su hermana Marion, para que la obra estuviera en relación con los acontecimientos que se estaban suscitando en México en la época:

1. Recientemente ha habido huelgas de mineros y trabajadores en Tampico y Puerto México. Las compañías inglesas perdieron la partida porque el gobierno "ayudó" indirectamente a los huelguistas, pero las compañías norteamericanas obtuvieron toda la ayuda del gobierno para ampliar las huelgas. Está claro que el gobierno ayuda al imperialismo norteamericano que además lo controla -a expensas de los intereses ingleses-. 2. Pintar la victoria del proletariado ahora, sirve simplemente a los fines demagógicos del gobierno. Enfatizar las condiciones *locales*, la *lucha efectiva* y la realidad actual de la explotación, la miseria y el atraso social, *quiénes* están detrás de todo eso (la burguesía local vendida al imperialismo), y la necesidad de lucha y las maneras de lucha contra estas condiciones. Esto tocará los problemas

⁹⁷ RIVERA CASTRO, José, "La expropiación petrolera. Raíces históricas y respuestas de los empresarios extranjeros", *Tiempo* 7 *Laberinto*, 2008. p. 4, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08_iv_jun_2008/casa_del_tiempo_eIV_num08_02_07.pdf.

⁹⁸ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 290.

cotidianos del pueblo. Pongan *reclamos* inmediatos en los murales, y sin alegorías si es posible.⁹⁹

De este modo, Grace Greenwood enfocó el asunto a tratar en su mural *La minería* en las huelgas, la miseria y la desigualdad social, así que la neoyorkina tuvo que viajar a la mina de Real del Monte en Hidalgo, cuyos dueños eran estadounidenses, donde logró penetrar en las profundidades de la mina para observar cómo eran las condiciones en las que trabajaban los obreros y poder realizar una representación más acertada en sus frescos.¹⁰⁰ Pero Greenwood tuvo que lidiar con las supersticiones de los trabajadores:

Los funcionarios del Real de Monte no querían llevarla hasta el séptimo nivel, debido a una antigua superstición de que si una mujer entra en donde los mineros están trabajando un minero moriría... Grace... se puso el overol, un jumper y un casco y volvió a entrar [a la mina] junto con los demás mineros. En cuatro horas ella había obtenido el material esencial. Si un minero pagó con su vida, ella nunca se enteró.¹⁰¹

La valentía de Grace por penetrar a un nivel de la mina donde ninguna mujer había estado antes, provocó que los trabajadores la observaran como una temeraria,¹⁰² puesto que la minería era un espacio dominado por los hombres, ya que esta labor implicaba un gran esfuerzo físico y poner en riesgo su vida.

Las condiciones laborales que Grace advirtió en su trabajo de campo en el Real del Monte, fueron escenificadas en *La minería*, que inicia en el muro del vestíbulo para después ascender por las paredes oeste, sur y este. La composición de la obra permite que el espectador pueda observar el proceso de la extracción del oro y la plata de las profundidades de la mina, hasta su transformación en lingotes y monedas. Además, esta pintura era la segunda que realizaba Grace, en esta demostró talento así como habilidad en el manejo de la técnica al fresco, a pesar de que no tenía la misma experiencia que su hermana Marion.

La temática que presentó Grace Greenwood de *La minería* en la parte del vestíbulo, fue una catástrofe que se suscitó en el interior de una mina, en la que dos

⁹⁹ CRUZ PORCHINI y OLES traductores, "Carta de Pablo O'Higgins a Grace...", p. 168.

¹⁰⁰ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 291.

¹⁰¹ MARSHALL, "Two Pretty American Sisters Find Adventure Painting Picture son Mexico Wall", *The Detroit News*, Detroit, march 29, 1936.

¹⁰² OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 292.

hombres perdieron la vida o bien, se lesionaron de gravedad a causa de un derrumbe, esto simboliza los peligros que debían enfrentar los obreros día a día. En el marco izquierdo de la composición se advierte un varón que cubre su rostro con su mano, otro carga en sus hombros a uno de sus compañeros; en la sección central se encuentran dos sujetos que levantan de pies y brazos a un joven; en el registro derecho se presenta un individuo con una linterna que se sostiene de una escalera, el cual alumbraba la escena del caballero desvanecido, mientras otros cuatro con sombrero y herramientas de trabajo caminan a la salida del túnel, la cual se advierte por la luz al final del camino (imagen 26). Este fresco se encuentra separado del resto de la composición por las rocas del derrumbe, así que los individuos del mural contiguo se encuentran ajenos a la tragedia.

La temática que presentó Grace Greenwood en el muro oeste de *La minería*, hace referencia al arduo trabajo que realizaban los obreros en la extracción del oro y la plata así como el proceso de producción de los lingotes. Esta obra se encuentra dividida en dos secciones, la primera corresponde al registro derecho que hace alusión a la sustracción de los minerales de la mina, cuya escena es representada por un joven con una pala que recoge piedras doradas, en seguida se localiza un vagón y dos hombres sin camisa que lo empujan. En la zona superior a esta, están dos sujetos taladrando los muros de piedra y otro sostiene una linterna para alumbrar, mientras en la parte superior se advierte la infraestructura del Real del Monte en Pachuca. La representación que hizo Grace de los mineros coincide con la que había realizado Ryah Ludins en Morelia unos años antes (imágenes 27 y 28).

En el registro izquierdo del muro oeste de *La minería*, se encuentra el proceso de la fundición del oro y la plata para la creación de lingotes, esta sección se compone por un trabajador que está cubierto de la nariz con un pañuelo para evitar inhalar el polvo que desprenden las piedras que bajan por la canaleta, detrás de él, se encuentran otros dos obreros que funden el mineral para la creación de los lingotes mientras otro los levanta con unas pinzas de hierro. El trabajo que realizan estos individuos es supervisado por un hombre con camisa y corbata, que toma nota de la producción (imagen 29).

La parte sur del mural *La minería*, a diferencia de la parte oeste, tiene una mejor visibilidad y se divide en dos secciones: la primera corresponde a la zona superior, en la que se presentan tres obreros que laboran en una casa de moneda donde los lingotes de oro y plata son convertidos en láminas para después ser transformados en monedas; mientras otro trabajador, con una expresión de disgusto, entrega una bandeja con dinero a dos hombres que usan traje, estos simbolizan a los banqueros nacionales y extranjeros, los cuales Grace escenificó obesos como símbolo de poder, riqueza y bienestar, detrás de ellos se encuentra un edificio estilo neoclásico que representa la Bolsa de Valores (imagen 30). Respecto a esta sección, Marion observó: “[Grace] muestra los banqueros extranjeros y mexicanos que se dividen el dinero mientras que es el salario de los trabajadores que ha hecho posible lo anterior”.¹⁰³

El registro inferior del muro sur contrasta con el superior, debido a que Grace escenificó la contraparte de la riqueza: la pobreza y desigualdad social. Así pues, en el marco derecho se encuentran dos varones frente a una ventana que tiene inscrito “Pagaduría”, donde se advierten costales con el signo de pesos y una enorme mano sale con dos monedas para el pago de la jornada de los obreros, lo que significa que los dueños de la mina se enriquecen a costa de su trabajo. Enseguida se localiza un hombre con overol azul que sostiene en una mano dos monedas y con la otra una pala, simbolizando la explotación laboral a partir del salario, mientras detrás de él, se encuentra un grupo de trabajadores que se manifiestan frente a los banqueros con una manta con la inscripción: “¡Exigimos pan y trabajo! ¡Luchamos contra el imperialismo y el reajuste!”. Debajo de ellos se presenta la pobreza, simbolizada por niños desnutridos que buscan comida en un bote de basura, una mujer con un metate sin maíz que moler para comer y otra que está guardando sus pertenencias en una manta, además de un hombre con muletas, lo que hace suponer que está lesionado y no puede trabajar.

La escenificación de la pobreza y del hambre que Grace presentó, es probable que estuviera influenciada por el proyecto fotográfico de la *Farm Security*

¹⁰³ OLES, *Walls to Paint On: American...*, p. 298.

Administration, el cual consistió en documentar la “América rural” entre 1935 y 1943, que fue una época marcada por la pobreza y la miseria debido a los efectos de la Gran Depresión.¹⁰⁴ Por otro lado, las protestas de los obreros se inspiraron en México, debido a que en “1935 estallaron huelgas de petroleros en Tampico, Puebla y otros lugares, se celebraron reuniones y mítines conjuntos de importantes organizaciones sindicales para la concreción del frente único obrero”.¹⁰⁵

El muro este de *La minería* se encuentra interrumpido por una ventana circular, en la cual Grace Greenwood, en lugar de integrarla a la composición como lo hizo Marion, trabajó alrededor de ella. En este mural Grace expuso otro uso que se le dio a los metales que se extrajeron de las minas: la fabricación de pertrechos. Este fresco se conforma por dos secciones: la primera corresponde al registro superior que hace referencia a una fábrica donde los obreros están acomodando los pertrechos para la guerra, mientras otros, que están cubiertos del rostro con un sombrero, usan una especie de cañones que sacan fuego, el cual rodea la ventana hasta llegar a los trabajadores que forman parte de los huelguistas, quienes tienen una expresión de dolor pero al mismo tiempo de fortaleza. Estos sujetos conforman el registro inferior, donde los obreros se manifiestan contra el imperialismo, las guardias blancas y la producción industrial de tiempos de guerra, esto se advierte por los letreros que portan los obreros con los lemas inscritos: “Contra el imperialismo y la guerra!!” “¡¡ Abajo las guardias blancas!” (Imágenes 31, 32 y 33).

En su conjunto la obra de *La minería* de Grace Greenwood hace una crítica a la desigualdad social que se refleja en los capitalistas extranjeros que se enriquecen a costa del trabajo de los obreros, quienes exponen sus vidas día a día en el interior de las minas y reciben un salario miserable, el cual no les permite alimentar a sus familias provocando que estas vivan en la miseria y la desnutrición. Por otra parte, un grupo de trabajadores laboran en las fábricas de pertrechos, mientras las guardias blancas agreden a los manifestantes que protestan contra la guerra y el imperialismo. Este mural no pasó desapercibido por la prensa de la

¹⁰⁴ SARRIUGARTE GÓMEZ, “La Gran Depresión Americana...”, p. 174.

¹⁰⁵ PELÁEZ RAMOS, Gerardo, *Ascenso del Partido Comunista de México (1935-1937)*, p. 2, http://www.lahaine.org/b2-img11/pelaez_1935_1937.pdf.

época, la cual le brindó una crítica favorable tanto a la obra como a la habilidad artística de Grace:

...Grace Greenwood logró en su monumental tarea una exégesis social singularmente lúcida. La saga de oro se desarrolla en el tema, a través de una fusión hábil de realismo y simbolismo, una fusión muy imaginativa y armoniosa... Es el drama realista concebido y ejecutado en su forma más pura. En línea irreprochable y color consonante, sobre una composición arquitectónica equilibrada, los cuadros representan la lucha diaria del hombre dentro de la elasticidad y de la esclavitud de nuestro orden social. Los actores del drama no están promulgando sus partes en el escenario de estas paredes son seres humanos cotidianos que viven sus partes, Grace Greenwood... una mujer americana joven de cuerpo frágil con una mano, valiente y poderosa, un corazón noble y mente penetrante...¹⁰⁶

Actualmente el fresco del vestíbulo de *La minería* de Grace se encuentra separado del resto de la composición por un muro de concreto (imagen 34), el cual fue colocado en la década de 1960,¹⁰⁷ de esta forma, el acceso a las escaleras, al igual que en el de Marión, quedó clausurado. Las pinturas permanecieron ocultas hasta la primera mitad de 1990, cuando el muro este de *La industrialización del campo* de Marion fue derrumbado y se realizó la primera restauración de las obras de ambas hermanas. Para 2008, nuevamente se efectuó un proceso de restauración y conservación a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia y del Instituto Nacional de Bellas Artes.¹⁰⁸

Sin embargo, el muro este de *La minería* de Grace se encuentra dañado por la humedad, al punto que la pintura comienza a desprenderse y algunas imágenes de los obreros ya no se distinguen (imágenes 35, 36 y 37). La falta de atención a la conservación de esta pintura podría significar la pérdida de una de las obras monumentales que se conservan todavía de una de las primeras mujeres que pintó

¹⁰⁶ RIVAS, Guillermo, "The Murals of Grace Greenwood", Mexican Life, ciudad de México, núm. 6, 12 de junio de 1936, p. 30.

¹⁰⁷ Las escaleras donde se localizan los murales de Marion y Grace Greenwood se clausuraron debido a que se comenzó a utilizar como basurero, sanitario y vivienda para vagabundos y drogadictos. Posteriormente derrumbaron el muro que da acceso a los frescos de Marion para establecer las oficinas del Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. Información obtenida a través de la entrevista a la Lic. Martha Vázquez, encargada del Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. Realizada en diciembre de 2013.

¹⁰⁸ Entrevista a la Lic. Martha Vázquez, encargada del Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. Realizada en diciembre de 2013.

murales México, además, es una de las pocas obras que se conservan de esta artista neoyorkina.

c) Las hermanas Greenwood concluyen los frescos del Mercado Abelardo L. Rodríguez

El espacio que le fue asignado a Marion y Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez fue uno de los más amplios para llevar a cabo su proyecto muralístico, además fueron superficies arquitectónicamente simétricas lo que permitió que sus obras estuvieran sincronizadas de modo que ambas iniciaron en el vestíbulo para después ascender por las escaleras hasta desembocar a un muro que se localiza en la primera planta del mercado, donde se encuentra actualmente el Centro de Integración Juvenil A. C. Local Cuauhtémoc Oriente y el Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. En este espacio se pintó *Trabajadores de todos los países uníos* (imagen 38), aunque únicamente tiene la firma de Marion Greenwood, es probable que Grace también haya colaborado.

El muro en el que se realizó el fresco *Trabajadores de todos los países uníos*, se encuentra interrumpido por una ventana, la cual se incorporó a la obra. Además, esta pintura es clave en la secuencia muralística que realizaron las hermanas Greenwood, ya que en la composición integraron al campesino y al obrero como símbolo del triunfo del socialismo que tenía entre sus objetivos, establecer una sociedad sin clases sociales y la abolición de la propiedad privada. Esto se puede advertir debido a que no se presentó una explotación de los trabajadores, como en *La minería* de Grace o *La industrialización del campo* de Marion, sino que el obrero y el campesino colocan en lo alto la frase “Trabajadores de todos los países uníos”, la cual es el lema con el que termina el Manifiesto del Partido Comunista escrito por Karl Marx y Friedrich Engels.

De este modo, Marion Greenwood en el fresco *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de Viga*, comenzó idealizando la llegada de los alimentos al Mercado de Jamaica, pero al ascender por las escaleras la obra va exponiendo la explotación de los cañeros y petroleros. Mientras Grace Greenwood escenificó en *La minería*

los accidentes en el interior del Real del Monte, así como el salario mínimo que reciben los trabajadores provocando pobreza y desigualdad social. Pero al unirse ambos murales, muestran el triunfo de la clase trabajadora mexicana: campesinos y obreros. Así que el mensaje que las hermanas Greenwood exhibieron en su obra muralística del Mercado Abelardo L. Rodríguez no está enfocado en la nutrición o la higiene, sino que buscaron temas politizados que permitieran llegar al problema de la lucha de las clases a partir del binomio explotador-explotado.

La finalidad de la decoración de los muros del Mercado Abelardo L. Rodríguez consistió en fomentar los hábitos de alimentación para ser más saludables; explicar la importancia de la higiene; los problemas de las plagas en las plantas; el comercio de verduras y el valor de las vitaminas. Pero estas temáticas se ampliaron y relacionaron con el proletariado, así como sus vínculos con los productos primarios y el mercado internacional, en una visión utópica que proponía terminar con el binomio explotador-explotado.¹⁰⁹ Esto se debió a que las preferencias estéticas y los modelos artísticos durante este periodo respondieron a los problemas de los campesinos, obreros e indígenas, así como a los acontecimientos mundiales fundamentalmente aquellos de carácter antimperialista, anticapitalista o propulsores de una nueva sociedad que surgiría de los conflictos sociales de clase,¹¹⁰ pues el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), había encabezado un movimiento liberador, antimperialista, mediante la reforma agraria, así como un programa democrático en la educación –con la escuela socialista- y el reconocimiento del derecho de huelga, por medio del cual los trabajadores exigieron mejorar sus condiciones de vida.¹¹¹

Así que los murales que realizaron Marion y Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, al igual que los de los otros pintores, tuvieron un impacto positivo con el público de la época, como señaló Pablo O'Higgins en la entrevista con Esther Acevedo:

¹⁰⁹ ACEVEDO y GARCÍA, "Procesos de quiebre en lo política...", pp. 48-49.

¹¹⁰ TIBOL, "El nacionalismo en la plástica...", p. 239.

¹¹¹ TIBOL "El nacionalismo en la plástica...", p. 237.

[Los murales] Fueron muy bien recibidos por el público y usted puede investigar en los periódicos de la época acerca de ello; y no solamente [por] el público de México, sino [por] los visitantes extranjeros, pues la pintura mural mexicana siempre ha sido un punto de interés, no solamente como pintura, sino como referencia a la lucha del pueblo mexicano para lograr su independencia frente al extranjero, [pero sobre todo] con respecto a las luchas internas del país.¹¹²

Por otro lado, a diferencia de Morelia, en la ciudad de México no se cuenta con documentos que permitan saber si Marion o Grace Greenwood llegaron a tener algún tipo de hostilidad por las personas que concurrían al mercado. Aun así, se cuenta con las entrevistas que dieron algunos de los pintores con los que colaboran las hermanas Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, permitiendo advertir, a través de estas, cómo eran concebidas por sus colegas varones. Así pues, Miguel Tzab, comentó que:

...las hermanas Greenwood, originarias de Nueva York... ellas... comenzaron a pintar en Morelia en el Colegio de San Nicolás, ahí hicieron unos murales muy bonitos, y al mismo tiempo muy bien interpretados los temas mexicanos o sea nacionales... les gustó mucho el estado de Michoacán y entonces dibujaron muchas de sus costumbres, sobre todo las costumbres tarascas... las hermanas Greenwood sí siguieron teniendo relación con nosotros porque enviaban cartas tanto a Pablo O'Higgins como a mí en una ocasión, y sabemos de ellas por medio de algunos pintores que van a Nueva York o a París y ahí las encuentran, actualmente realizan pintura de caballete, no mural...¹¹³

Miguel Tzab hace referencia del fresco *Paisaje y economía de Michoacán* que pintó Marion Greenwood en el Colegio de San Nicolás en Morelia, además reconoció su habilidad como artista al escenificar las costumbres de los tarascos, lo que le dio un carácter nacionalista a la obra. Sin embargo, Tzab da a entender que la pintura que realizó Marion fue en colaboración con su hermana Grace, es decir, no hace una separación del trabajo muralístico entre Marion y Grace Greenwood. Además, no mencionó el fresco *Hombre y máquina* de Grace. En otra entrevista, Antonio Pujol, dijo respecto de las Greenwood:

Las Greenwood a pesar de que entraron mucho después también pintaron más metros, lo que sucede es una cosa: evidentemente las muchachas Greenwood no tenían una personalidad en su obra... En cambio por ejemplo los que peleamos por nuestra identidad como individuos, tenemos que esforzarnos más, ya que no

¹¹² ACEVEDO, "Diálogo con Pablo O'Higgins", p. 122.

¹¹³ ACEVEDO, "Entrevista a Miguel Tzab", pp. 144 y 154.

teníamos absolutamente nada, necesitábamos reafirmar quienes éramos nosotros... las Greenwood también tenían mucha experiencia...¹¹⁴

Así pues, Antonio Pujol consideró que Marion y Grace Greenwood tenían experiencia en la pintura mural, pero que no tenían una postura ideológica que tuvieran que reafirmar como lo hizo él. Esta observación respecto a los frescos de las hermanas Greenwood se debió, seguramente, a que las temáticas que escenificaron estuvieron influenciados por las ideas de Pablo O'Higgins, ya que les recomendaron escenificar las huelgas de mineros y petroleros. De este modo, Pujol no critica el uso de la técnica al fresco o de la composición visual sino el contenido temático, el cual fue influenciado por O'Higgins.

En el caso de Raúl Gamboa Cantón, al recordar a Marion y Grace Greenwood en la entrevista con Larissa Pavlioukava y Adrián Soto, no hace ninguna alusión a su trabajo muralístico ni a sus habilidades artísticas, más bien destacó que eran guapas y que eran buenas amigas, al respecto señaló:

...con quien me llevé más fue con las hermanas Greenwood... Eran muy guapas y todos estábamos enamorados de ellas, estábamos en la edad. Pero que yo sepa, ellas no correspondieron a nadie. Eran muy buenas amigas. Grace traía un amigo, venía de Estados Unidos con él. De Marion no conocimos algún compañero o novio. Nos trató a todos como una gran amiga, excelente, organizaba reuniones en su casa.¹¹⁵

Así pues, las anécdotas que relataron Miguel Tzab y Antonio Pujol de Marion y Grace Greenwood, muestran un reconocimiento por su experiencia en el muralismo así como por su habilidad artística. En el caso de Raúl Gamboa, no hace alusión a su trabajo pictórico pero tampoco lo desmeritó, lo que permite advertir que su labor como pintoras murales fue reconocida y aceptada por sus colegas.

Así pues, los murales que realizaron las hermanas Greenwood durante 1935 y 1936, representan una aportación al muralismo mexicano, en el sentido de que fueron las primeras -sino es que las únicas- mujeres que formaron parte de un proyecto muralístico de la magnitud del Mercado Abelardo L. Rodríguez, donde, a pesar de que anteriormente no habían escenificado ninguna temática de carácter

¹¹⁴ ACEVEDO, "Conversando con Antonio Pujol", p. 127.

¹¹⁵ PAVLIONKOVA y SOTO, "Testimonio de Raúl Gamboa...", pp.157-158.

político, expusieron las desigualdades, la lucha de clases, la explotación laboral de los obreros y campesino, en donde al final se muestra el triunfo del socialismo, lo cual no en todos los murales de la época se escenificó. De este modo, la labor artística de las hermanas Greenwood fue bien recibida, tanto por sus compañeros así como por la sociedad mexicana, debido a que las escenificaciones que realizaron de los temas, mostraron originalidad lo que les permitió que a su regreso a Nueva York fueran contratadas en los proyectos federales del *New Deal*.

Así pues, en el siguiente capítulo, se analizarán las temáticas que escenificaron Marion y Grace Greenwood en las pinturas que realizaron en los proyectos federales del *New Deal*, así como identificar los cambios o bien las continuidades que tuvieron las obras hechas en México respecto de las realizadas en Estados Unidos para finalmente concluir con el análisis de las actividades que realizaron después de 1940.

CAPÍTULO IV

EL REGRESO DE MARION Y GRACE GREENWOOD A ESTADOS UNIDOS

IV.1.- El retorno de las hermanas Greenwood a su país y su participación en el *New Deal* (1934-1940)

Los proyectos y el impacto que la corriente plástica mexicana tuvo en los años treinta fue tal, que el gobierno norteamericano puso en marcha, bajo la batuta del Works Progress Administration (WPA), el Federal Art Project (FAP), un programa diseñado para darle empleo a sus artistas, que atravesaron por una mala situación debido a la crisis de 1929 y luego de la segunda guerra mundial.

Leticia López Orozco.

a) El muralismo en Estados Unidos en la década de los treinta

En 1929 la economía de Estados Unidos colapsó a causa de la Gran Depresión,¹ pues el sistema financiero se derrumbó, la producción industrial descendió y el desempleo aumentó, pero el escenario comenzó a cambiar en 1933, al ganar las elecciones Franklin D. Roosevelt, quien instrumentó el llamado *New Deal* como la solución que consistió en una serie de organismos federales para combatir la crisis, los cuales tuvieron como objetivos la reactivación de la economía por vía del consumo y la inversión, el establecimiento de controles bancarios más estrictos para evitar que se pudiera provocar otro crack bursátil en el futuro² y proporcionar trabajo a los desempleados. Entre los proyectos federales que se desarrollaron se

¹ Se ha señalado como inicio de la Gran Depresión el 24 de octubre de 1929 -Jueves Negro-, con el desplome de la bolsa de Nueva York y la pérdida vertiginosa del valor de las acciones allí cotizadas. Este crack provocó una reacción en cadena en el sistema financiero, con numerosos bancos que empezaron a tener problemas de solvencia y de liquidez, acentuándose la desconfianza hacia estos a la hora de rembolsar a los depositantes, la producción industrial se redujo a la mitad, el ingreso agrícola decayó en más de un 50%, los salarios bajaron y uno de cada cuatro trabajadores quedó desempleado. Este colapso económico supuso el inicio de una gran depresión a escala mundial, que llevó a la bancarrota a los productores de materias primas, provocó el estallido de guerras comerciales y la desintegración del sistema bancario. Las medidas puestas en marcha por el presidente Herbert Hoover, incentivaron más la crisis al establecer un intervencionismo agresivo para controlar los precios ocasionó que muchas empresas quebraran y aumentó el desempleo. La población estadounidense empezó a perder la confianza en Hoover, por este motivo, en las elecciones de 1932, sufrió una severa derrota frente a Franklin D. Roosevelt, quien prometió un Nuevo Trato para el pueblo norteamericano. Véase en: SARRIUGARTE GÓMEZ, "La Gran Depresión Americana...", p. 171.

² SARRIUGARTE GÓMEZ, "La Gran Depresión Americana...", p. 172.

encuentran: *Federal Emergency Relief; Agricultural Adjustment Administration; Civilian Conservation Corps; Public Works Administration; National Recovery Administration, Tennessee Valley Authority, Civilian Conservation Corps*, entre otros.³

La crisis económica de 1929 no sólo afectó a la sociedad estadounidense sino que también tuvo un impacto negativo en el ámbito artístico, un claro ejemplo de ello es lo que ocurrió con el grabado donde tanto las temáticas como las técnicas y los precios de las obras en el mercado se transformaron.⁴ Así pues, el cambio en el arte fue general y la corriente más representativa fue el realismo, el cual se desarrolló en dos corrientes que pretendieron exaltar a la sociedad estadounidense:

...mediante la confianza de sí misma y en el progreso tecnológico e industrial. En las artes figurativas de las “escenas americanas”, la reflexión es concreta en la poética del regionalismo y del realismo social. La corriente naturalista que aparece en los años veinte sigue dos líneas diferentes: el realismo social por un lado, que acoge elementos de denuncia representados por paisajes urbanos, escenas de trabajo obrero y la miseria causada por la gran depresión (1929); por otro lado, el regionalismo que se desarrolla lejos de Nueva York y de las grandes ciudades y se detiene en la representación del provincianismo de los Estados Unidos, sobre todo en el Medio Oeste. Estas dos tendencias desarrollan una extrema sensibilidad y una extraordinaria fuerza de caracterización por los artistas...⁵

La corriente del realismo se vio reflejada en la pintura mural, la cual durante la década de los treinta comenzó a tener un periodo de desarrollo en Estados Unidos, debido a los proyectos federales del *New Deal* tales como: *Public Works of Art Project, Public Works Administration, Treasury Relief Art Project, Treasury Section of Fine Arts, Federal Art Project* y *Federal Art Project*. Estos programas pretendieron mostrar pinturas en espacios públicos para estar al alcance de la población, pero las temáticas estuvieron determinadas por los funcionarios del gobierno, quienes prohibieron mostrar asuntos de carácter violento, en el sentido que el artista no debió proyectar escenas de guerra, destrucción, muerte o lucha de clases, tampoco símbolos políticos de corte socialista como las hoces, los martillos o lemas

³ ADAMS, *Historia Universal...*, p. 305.

⁴ FLINT, *El Grabado en los Estados...*, p. 10.

⁵ *Realismo americano*, APARECES, Categoría: Arte Moderno, <http://www.aparences.net/es/periodos/art-moderne/realisme-american/>.

marxistas, sino que debían reafirmar los valores familiares y del hogar, las tradiciones, la democracia y el patrimonio.⁶ Estas restricciones se debieron a los problemas sociales y económicos que se estaban suscitando a causa de la depresión.

Uno de los ejemplos de las restricciones que algunos pintores estadounidenses tuvieron que enfrentar, fue el caso de Fletcher Martin, quien propuso una temática parecida al mural *La minería* de Grace Greenwood -que había pintado para el gobierno mexicano en 1935 en el Mercado Abelardo L. Rodríguez-, para una oficina de correos de Idaho en 1939, pero la propuesta de Martin no fue aprobada por los intereses de los mineros locales y el gobierno.⁷ Esto evidenció la poca libertad de los artistas al momento de proponer los temas a escenificar.

El muralismo que se desarrolló en Estados Unidos al igual que el México, tenía un objetivo en común, llevar un mensaje a la población por medio de la decoración de edificios públicos, pero se dio una discrepancia entre ambos movimientos respecto al contenido temático. Así pues, el muralismo mexicano se enfocó en los aspectos étnicos, históricos, políticos y revolucionarios a los cuales se fue integrando una visión marxista, socialista, antimperialista y antifascista; mientras el gobierno estadounidense pretendió ofrecer a la población una visión idílica de los valores familiares y del hogar; las tradiciones, mitos y leyendas locales; los beneficios que proporcionaron los proyectos del *New Deal* a la población; exhibir los avances tecnológicos e industriales así como temas históricos idealizados con la finalidad de contrarrestar lo que muchos ciudadanos estaban viviendo a causa de la crisis económica.

De este modo, los artistas que pintaron primero en México y después en Estados Unidos, tuvieron la oportunidad de experimentar dos posturas contrastantes en cuanto a las temáticas de los murales, tal fue el caso de Marion Greenwood, quien llegó a señalar que "...en los murales que he hecho en Estados

⁶ OLES, "El discurso Antifascista en los murales...", pp. 155-156.

⁷ OLES, "El discurso Antifascista en los murales...", pp. 156-157.

Unidos... no me sentí libre, todavía estaba llena de la experiencia mexicana”.⁸ A pesar de las restricciones en los temas en los proyectos federales del *New Deal*, los artistas tuvieron que formar parte de ellos, ya que eran uno de los medios del cual lograron obtener un ingreso económico para subsistir.

Por otro lado, durante la década de 1930 llegaron a Estados Unidos pintores mexicanos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros que comenzaron a realizar murales, pero estos no estuvieron bajo el patrocinio de los proyectos del *New Deal*, ya que estos eran solamente para los artistas estadounidenses, sino que trabajaron a partir de contratos con instituciones privadas, aunque algunas de sus obras fueron cubiertas o destruidas. Así pues, Rivera pintó en California en la Bolsa de Valores en San Francisco y en la *School of Fine Art*, después bajo el patrocinio de las familias Ford y Rockefeller realizó los murales del Instituto de Artes de Detroit y de la planta automovilística de la misma ciudad, así como en el *Rockefeller Center*,⁹ donde representó una crítica al capitalismo y al imperialismo, escenificó a Lenin y al socialismo, lo que causó una polémica que provocó la destrucción de la obra. En cambio, Orozco pintó para tres importantes instituciones educativas –*New School for Social Research*, *Pomona* y *Dartmouth College*.¹⁰ Siqueiros pintó en Los Ángeles, en la *Chouinard School of Art* donde ejecutó *Mitín en la Calle*, en el cual usó una técnica experimental de cemento al fresco, posteriormente realizó *América Tropical*, pero ambas obras fueron censuradas. En 1936 en Nueva York, Siqueiros organizó a un grupo de artistas para dar origen al proyecto *Siqueiros Experimental Workshop and Laboratory Modern*

⁸ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁹ Los temas que abordó Rivera en el mural del *Rockefeller Center*, daban cuenta de mano de obra industrial y al mismo tiempo mostraron los bienes de la ciencia y la tecnología, haciendo alusión al microscopio, el telescopio, la maquinaria industrial, la energía motriz y la iluminación eléctrica, así como los medios de comunicación como la televisión, la radio y el cine. El único símbolo de carácter político fue la imagen de Lenin, lo que resultó problemática, los patrocinadores de la obra le solicitaron que fuera cambiada, a lo que se negó, así que se optó por pagarle el importe y lo eximieron del proyecto, tapando la obra con una tela. Sin embargo, las inconformidades aumentaron y el 9 de febrero de 1934 los trabajadores del Rockefeller destruyeron el fresco. De este modo, Diego Rivera solicitó al gobierno de México que le proporcionaran un espacio para crear nuevamente la pintura, de esta manera fue como lo completó en el Palacio de Bellas Artes. Véase en: PAQUETTE, “1932-1934. El hombre en la encrucijada...”, p. 354-358.

¹⁰ RIGUZZI y DE LOS RÍOS, *Las relaciones México Estados...*, pp. 272-274.

Techniques in Art,¹¹ donde participó Jackson Pollock,¹² quien en la década de 1950 fue uno de los principales exponentes del expresionismo abstracto.

Los pintores muralistas mexicanos expusieron sus códigos estético-políticos en Estados Unidos, estimulados por el contraste entre la potencia tecnológica del industrialismo y la profundidad de la crisis económica y social de los años treinta, lo cual produjo un impacto sobre la discusión estadounidense en torno al arte público, así como por la polémica por el contenido ideológico de los frescos. De este modo, tanto el trabajo de Rivera como el de Siqueiros –a pesar de las diferencias que tenían en torno a Stalin y la Unión Soviética- provocaron un rechazo en común.¹³

Así pues, el muralismo mexicano tuvo un impacto en Estados Unidos entre un grupo de pintores de la década de 1930, algunos ejemplos de esto, fueron los proyectos federales de ayuda del *New Deal*, que dio empleo a los artistas que no tenía un medio de subsistencia, como fue el caso de las hermanas Marion y Grace Greenwood, quienes durante 1936 hasta 1940 formaron parte de los diferentes programas artísticos, donde pintaron tanto frescos como óleos de grandes dimensiones, tema que a continuación se abordará.

b) Los murales de Marion y Grace Greenwood en los proyectos del *New Deal*

Los artistas que no tenían trabajo durante la década de los treinta también se beneficiaron con la ayuda de los proyectos federales del *New Deal*, a este respecto se crearon programas -en el caso de los pintores- para la decoración de conjuntos arquitectónicos públicos mediante escenas americanas, es decir, con temáticas regionales. El primer organismo de apoyo para los artistas fue el *Public Works of Art Project*, el cual duró de diciembre de 1933 hasta junio de 1934 y se llegaron a

¹¹ El taller experimental *Siqueiros Experimental Workshop and Laboratory Modern Techniques in Art* buscó utilizar nuevas técnicas que se pudieran emplear en la pintura, por ejemplo, se experimentó con pistola de aire y cemento para que se aplicara al fresco, esto con la finalidad de crear una superficie adecuada para murales en el exterior que resistieran a la lluvia, a la contaminación, al sol y a otros factores que podrían afectar la obra. Pero este se desintegró cuando Siqueiros emprendió un viaje a España a principios de 1937, así que los miembros del grupo se dispersaron. Véase en: GOLDMAN, “Siqueiros en Los Ángeles”, p.43; LAURANCE, *Los muralistas mexicanos...*, p. 238.

¹² LAURANCE, *Los muralistas mexicanos...*, p. 228

¹³ RIGUZZI y DE LOS RÍOS, *Las relaciones México Estados...*, p. 274.

financiar, aproximadamente, a 3,750 artistas que produjeron alrededor de 15,600 obras de arte, literarias y de teatro. En 1934 se creó la *Section of Painting and Sculpture*, que comisionó murales y esculturas para edificios federales en todo el país, especialmente en las oficinas de correos, pero los temas debían ser locales o históricos que escenificaran el pasado o el futuro, los cuales primero tenían que pasar por un jurado que determinaría la selección de las pinturas.¹⁴

En los proyectos federales de arte del *New Deal* durante la década de 1930, la participación femenina estuvo presente y entre las artistas que colaboraron se encontraron: Ryah Ludins,¹⁵ Irene Arroz Pereira, Ruth Reeves, Elizabeth Olds, Dina Melicov, Josephine Frankel Levy, Miss Ressel Speakman, Lillian Shaw, Alice Selinkoff (imagen 10), Elizabeth Deering, Georgette Seabrook, Augusta Savage, Kyra Markham, Helen Gaulois, Edna Hershman, Marion y Grace Greenwood, entre otras.

Así pues, entre las artistas que participaron en el *Public Works of Art Project*, se encuentran Marion y Grace Greenwood (quienes habían regresado a Estados Unidos en 1934, después de haber pintado frescos en México) y comenzaron a pintar en colaboración *Modernity and Indigenous American* en la Isla Ellis en Nueva York, pero el proyecto fue suspendido y la obra quedó sin concluir.¹⁶

Al ser cancelado el *Public Works of Art Project*, los artistas se quedaron sin recursos económicos para subsistir, por lo que muchos buscaron otras alternativas para trabajar, tal como lo hicieron las hermanas Greenwood, quienes regresaron a México para colaborar en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México. Al respecto, Edward B. Rowan -quien era el asistente técnico del director del proyecto de arte del *Public Works Administration*

¹⁴ Foreword by Elizabeth Broun, Exhibitions 1934: A New Deal for Artists. Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, http://americanart.si.edu/exhibitions/archive/2009/194/1934_forward.ctm.

¹⁵ "Ryah Ludins continuó trabajando como artista plástica durante el resto de su vida, no obstante, en su obra posterior a la década de 1930, más que obras murales realizó pinturas de caballete las cuales giraban en torno a paisajes naturales y urbanos, pequeñas poblaciones, puertos y fábricas, escenas de vida cotidiana, entre otros, y aún exploró algunas de las corrientes de la pintura cubista y abstracta en menor escala; no obstante, en estas obras es difícil reconocer la influencia del muralismo mexicano y de sus implicaciones sociales". Véase en: MERCADO LÓPEZ, "Entre el recuerdo y el olvido...", p. 14.

¹⁶ OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 430 y 434; OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 21.

en Estados Unidos- mencionó en el *New York Times* el 22 de septiembre de 1935, que era una pena que artistas como Marion Greenwood tuvieran que abandonar su país para pintar murales,¹⁷ pues para ese momento, había adquirido cierta fama por las obras que había realizado en nuestro país.

En sentido opuesto, Grace Greenwood recibió una carta de Alice M. Sharkey, cuando estaba por concluir sus murales en el mercado, esta decía:

Querida señorita Greenwood, el Sr. Olin Dows, jefe del *Treasury Relief Art Project*, del cual me incluyo en el plan operativo, vio las fotografías de sus murales que fueron enviadas a Vernon Porter, y ambos estamos muy interesados en que se comunique con nosotros inmediatamente a su regreso a Nueva York en caso de que esté interesada en la posibilidad de hacer algún trabajo al fresco para nuestro proyecto...¹⁸

Como se puede apreciar, los murales que Grace Greenwood realizó en México le dieron prestigio y la oportunidad de ser invitada para formar parte de los proyectos artísticos del *New Deal*. En una situación diferente, Marion tuvo que escribir a Edward B. Rowan buscando la posibilidad de obtener un muro para pintar, la respuesta fue que debía comprobar que no tenía ingresos económicos para poder obtener una comisión, lo cual no era un problema para la neoyorkina, ya que estaba desempleada y debía apoyar económicamente a sus padres.¹⁹

A pesar de que Marion Greenwood tenía la posibilidad de conseguir un espacio para decorar en Estados Unidos, no sabía si quedarse en México para conseguir comisiones muralísticas para el gobierno mexicano o regresar a su país, así que consultó a su amigo José Clemente Orozco, quien le aconsejó que retornara a su país para colaborar en los proyectos del *New Deal*, debido a que no era probable que en nuestro país consiguiera algún espacio para pintar, mientras en

¹⁷ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁸ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Nueva York, era más probable de conseguir una comisión.²⁰ De este modo, para mediados de 1936 las hermanas Greenwood estaban de regreso en Nueva York.

Entre 1936 y 1938, Marion y Grace Greenwood participaron en el *Treasury Relief Art Project*,²¹ en el área de *Westfield Acres Project* de viviendas públicas para los trabajadores del Astillero de Camden en Nueva Jersey (imagen 1). Grace pintó *Shipbuilding* en el edificio número 9, mientras Marion en el 22 ejecutó *Camden Industries*. En 1937, al mismo tiempo que trabajaba Grace en el *Treasury Relief Art Project*, participó en la *National Society of Mural Painters Community Center*, el cual fue diseñado por Oscar Stovorov,²² donde comenzó a pintar *Power*, el cual no fue terminado.²³

En 1939, las hermanas Greenwood concluyeron las pinturas del Astillero de Camden y fueron invitadas, por la *Treasury Section of Fine Arts*, para realizar caballetes de grandes dimensiones en las oficinas de correos, así Marion pintó al óleo sobre lienzo *The Partnership Between Man and Nature* (imagen 2 y 3) en Crossville, Tennessee. Esta obra muestra una familia campesina como un símbolo idílico que contrasta con lo que se estaba suscitando en las regiones rurales de Estados Unidos, ya que entre 1935 y 1943 fue una época marcada por la pobreza y la miseria.²⁴

²⁰ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²¹ El *Treasury Relief Art Project* fue creado el 21 de julio de 1935, por una subvención de los fondos de ayuda del Departamento del Tesoro de la Administración. Las reglas de empleo, por lo tanto, se rigieron por la Ley de Asignaciones del Socorro de Emergencia de 1935, así que determinado número de artistas tuvieron que ser contratados a partir de ayuda pública, además, se esperaba que fueran artistas calificados. El *Treasury Relief Art Project* empleó más de 350 artistas en su punto máximo a mediados de 1936, completó 89 murales y 65 proyectos de escultura, así como 10 000 pinturas de caballete para su distribución a oficinas federales antes de que terminara el 30 de junio de 1939. Véase en: "Treasury Relief Art Project 1935-1936", *National Archives*, <http://research.archives.gov/description/532328>.

²² Oscar Stonorov, fue un arquitecto que en colaboración con Louis I. Kahn, Alfred Kastner y George Howe, desarrollaron una serie de proyectos experimentales en la búsqueda de una nueva arquitectura acorde con las nuevas condiciones económicas y sociales que surgieron a partir de la Gran Depresión. Véase en: GALVÁN, Noelia, "Louis I. Kahn. Parasol Houses", p. 79.

²³ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution; OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 431 y 434.

²⁴ SARRIUGARTE GÓMEZ, *La Gran Depresión Americana...*, p. 174.

La obra de *The Partnership Between Man and Nature* está compuesta por tres secciones: en el registro central se presenta el tema a tratar, donde se localiza un árbol frondoso con manzanas rojas que da sombra a la familia la cual está conformada por una mujer, que recolecta en una canasta los frutos que ha dejado caer el árbol, mientras un hombre descansa recargado en el tronco y el infante gatea sobre el pasto verde.

En el registro izquierdo de *The Partnership Between Man and Nature*, se advierte una presa que hace alusión a la Presa Hoover, la cual se construyó entre 1931 y 1936 sobre el río Colorado, esta tenía entre sus objetivos la regulación del río, el suministro de agua para riego y la producción de la energía eléctrica, entre otros aspectos. Esta construcción fue parte de los programas de infraestructura del *New Deal*.²⁵ De este modo, Marion Greenwood escenificó los beneficios que dieron estos proyectos, ya que no sólo ayudaron a los estadounidenses que se encontraban en paro, sino también a la población rural con los abastecimientos para el riego.

En la zona derecha de la obra *The Partnership Between Man and Nature*, se encuentra un granero y la tierra para cosechar que está siendo arada por un instrumento rudimentario, mostrando una vida rural alejada de la industrialización y la modernidad. Nuevamente Marion escenificó una tradicional e idílica forma de vida en el campo, alejada de los avances tecnológicos y de la sociedad moderna, sin embargo, a diferencia de los murales que realizó en México, tales como *Paisaje y economía de Michoacán*, donde los indígenas son quienes realizan las actividades, ahora mostró un estereotipo de una familia estadounidense en donde no se aprecian síntomas de pobreza causadas por la depresión.

Por otro lado, en 1939 Harry Sternberg pintó *Family, Industry and Agriculture* (imagen 4) en Ambler, Pennsylvania, cuya composición es muy semejante a la obra de Marion Greenwood *The Partnership Between Man and Nature*, ya que presenta

²⁵ GÓMEZ NAVARRO, José Luis, "Presa de Hoover sobre el río Colorado", *Revista de Obras Públicas 1853-1957*, [en línea], 1933, pp. 131-132, [consultada el 14 de agosto de 2014] ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1933/1933_tomoI_2617_03.pdf.

a la familia debajo de un árbol sin hojas ni frutos, detrás de ellos se encuentra una casa, en el registro derecho se advierte la granja cuyas tierras están sembradas en abundancia con trigo, coles y maíz, mientras que en la zona izquierda, se localizan unos vagones mineros y tubos manufacturados en fábricas. La escenificación que realizó tanto Greenwood como Sternberg de la familia rural, hacen alusión a la situación de los matrimonios jóvenes durante la depresión, ya que estos no tenían hijos hasta que las condiciones de vida mejoraran, porque creían que no tendrían oportunidad de sobrevivir,²⁶ además, ambas obras expusieron una vida idílica en el campo.

La pintura *The Partnership Between Man and Nature*, comparada con los murales *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán* y *La distribución de los alimentos sobre el Canal de la Viga* que había realizó Marion en México, presenta semejanzas, ya que a pesar de que se realizaron para sociedades y fines diferentes, se pudo apreciar que coinciden en el sentido de que se presentó una vida rural alejada de las grandes ciudades y fábricas industriales, donde las labores del campo se efectúan con instrumentos rudimentarios.

En el marco del *Treasury Section of Fine Arts*, Grace Greenwood pintó *Communication of Progress* (imágenes 5 y 6) en las oficinas de correo de Lexington, Kentucky. Esta obra, Grace la realizó al óleo sobre lienzo, donde escenificó el progreso de la tecnología y la industria para el mejoramiento en los medios de transporte y comunicación. Esta pintura se encuentra dividida en dos secciones: en el registro izquierdo se presenta un caballo, una rueda de una carreta rota y un granero en un lugar desértico, los cuales simbolizan el transporte primitivo de la vida del campo, alejada de la tecnología y la electricidad. En la zona derecha se muestra un avión, una locomotora de vapor, un poste de luz y un hombre que sujeta un interruptor de la electricidad mientras otro individuo está posando frente del aeroplano, estos elementos representan el progreso y la modernidad. La

²⁶ SUÁREZ y PARRA, “Una Sociedad en Crisis”, p. 127.

composición visual de la obra no presenta una interacción entre los dos hombres ni de estos con los medios de transporte.

El óleo *Communication of Progress* de Grace Greenwood, presenta uno de los transportes que comenzó a tener una acelerada evolución en la década de los treinta: el aeroplano; esto a partir de los diseños de Howard Hughes, quien buscó revolucionar la forma de volar ya que rompió el récord de velocidad aérea en el mes de septiembre de 1935 y en enero de 1937, además de planear sin escalas desde Los Ángeles hasta Nueva York estableciendo una nueva marca al completar un vuelo alrededor del mundo, demostrando que los viajes aéreos de larga distancia podían ser completamente seguros.²⁷ Así pues, Grace expuso al avión como parte de la modernidad y del progreso que permitió al ser humano llegar a cualquier parte del globo terráqueo en un menor tiempo, es probable que el hombre que se encuentra frente al avión sea Hughes, como un tributo.

Por otra parte, la locomotora y el hombre con el interruptor de la electricidad que presentó Grace, hacen alusión al interés que surgió en Estados Unidos en 1939 por la aplicación de una turbina de gas con transmisión eléctrica que sustituiría a la de vapor.²⁸ Así que Grace expuso la tecnología que se pretendió utilizar para ser aplicada en los medios de transporte terrestres y aéreos de su época, los cuales permitieron un avance en la tecnología, el progreso y la modernidad mostrando que Estado Unidos estaba superando la crisis económica provocada por la depresión.

De este modo, la pintura *Communication of Progress* contrastó con los frescos que Grace había realizado anteriormente en México: en *Hombre y máquina* (imagen 7), donde escenificó una crítica hacia la industrialización y la tecnología, debido a que éstas eran las causantes del declive de la vida rural y tradicional; mientras que en *La minería* (imagen 8), presentó la desigualdad social, la guerra, la lucha contra el imperialismo y al binomio explotador-explotado. Este brusco cambio

²⁷ "Historia de la aviación. Muere Howard Hughes", *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, [en línea], Universia España, 2011, [consultada el 14 de agosto de 2014] pp. 1-2, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf.

²⁸ FORTUNY, José M, "Las locomotoras americanas de turbina de gas", p. 12, www.vialibreffe.com/pdf/10232_pdf_08.pdf.

en las temáticas representadas por Grace, respecto de lo hecho en México y Estados Unidos, fue causado por los distintos intereses que tenía cada gobierno, así como por la naturaleza de los proyectos en los que pintó.

En el mismo año que pintó *Communication of Progress*, Grace Greenwood propuso un proyecto para el *Federal Art Project* -siendo su supervisor Rollin Crampton con quien después se casó-, para obtener unos muros en el *Hunter College*, sin embargo no le fueron otorgados. Así que Grace realizó otra propuesta mural para el Hospital Bellevue en Nueva York, donde comenzó a pintar *Growth of Medicine*, pero la obra quedó inconclusa debido a que se canceló el programa, de este modo, Grace regresó a la pintura de caballete.²⁹

Por otro lado, cuando Marion Greenwood concluyó *The Partnership Between Men and Nature*, se incorporó al *Federal Art Project* y pintó al fresco *Blueprint For Living*, en los condominios de vivienda en Red Hook en Brooklyn, Nueva York. Sin embargo, no fue una labor sencilla para Marion, puesto que tuvo que cambiar el diseño en varias ocasiones a causa del jefe de la construcción y del alcalde de la ciudad, ya que no estaban convencidos de la propuesta que Marion presentaba. También, algunos sectores de la sociedad estadounidense comenzaron a concebir los programas federales como gastos innecesarios, debido a que consideraban que no tenían ninguna utilidad, pero que se realizaban por cuestiones políticas, además no estaban acostumbrados a imágenes que no fueran anuncios de comerciales,³⁰ al respecto Marion recuerda que:

...Habían venido a mí y me decían: 'Señora, ¿por qué no están todos sonriendo?' y yo decía: 'Bueno, sólo ha visto los anuncios de pasta de dientes y anuncios de revistas. Nunca ha visto la pintura real'. Mientras en México, simplemente no tendría ese tipo de preguntas. Estaban acostumbrados al arte a su alrededor todo el tiempo...³¹

²⁹ OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 431 y 434; Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁰ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Así pues, Marion Greenwood no pintó anuncios comerciales, pero sí propaganda para legitimar los proyectos gubernamentales, como lo muestra el fresco *Blueprint For Living*, donde realizó una temática que hace alusión al programa *National Youth Administration*, el cual consistió en promover la educación y las actividades culturales así como deportivas entre los jóvenes, también se pretendió prevenir el ocio de la juventud a partir de la organización de programas de trabajo para personas entre los 16 y 25 años de edad.³²

De este modo, la obra *Blueprint For Living* de Marion Greenwood se compone por tres frescos, de los cuales únicamente se cuenta con una fotografía que expone un mural en su totalidad, ya que de los otros dos, solamente se cuenta con fragmentos de la obra que sin embargo, permiten hacer un análisis de la pintura. La imagen del primer mural se compone del muro izquierdo y a su lado se encuentra una puerta, en esta sección Marion escenificó las actividades artísticas y deportivas que los jóvenes e infantes realizaban para contrarrestar el ocio.

En el registro derecho del primer fresco de *Blueprint For Living* se encuentra un varón tocando una guitarra mientras una dama a su lado lo escucha, enfrente de ellos se localizan dos jóvenes que, sentadas en una banca, están leyendo un libro, en el suelo se advierte un niño jugando con unas piedras y tiene a su costado una pelota. En la zona izquierda se visualiza una piscina y frente a ésta, están dos adolescentes que juegan básquetbol, delante de ellos se halla una chica que está sentada arreglando su cabello con una raqueta de tenis a un lado, enfrente de ella, un joven en traje de baño quien es observado con atención por una niña (imagen 9).

En el marco de la puerta del primer mural de *Blueprint For Living*, se localiza un hombre que está abriendo el telón para mostrar un estadio deportivo, mientras en el registro inferior se advierte una escuadra y una paleta de pintura, cuyos elementos simbolizan el oficio del arquitecto y del artista plástico, quienes tuvieron una participación significativa en los programas del *New Deal*. Sin embargo, en esta

³² SUÁREZ y PARRA, “Una Sociedad en Crisis”, pp. 197-198.

escena Marion no integró una iconografía entre el espacio arquitectónico y el tema como sí lo hizo en *Paisaje y economía de Michoacán*, donde pintó a un indígena con una piedra en la espalda el cual simbolizaba, en palabras de la propia Marion, que “ningún estudiante puede cruzar la puerta de esta biblioteca sin pasar bajo la carga y el privilegio del pasado tarasco” (imagen 10).³³

Del segundo fresco de *Blueprint For Living*, solamente se cuentan con fotografías del muro derecho. En este, Marion Greenwood escenificó la construcción de edificios, haciendo referencia a las viviendas públicas para los trabajadores del Astillero de Camden, que se desarrollaron durante los programas del *New Deal* y donde ella también realizó una pintura. Así pues, el muro derecho es interrumpido por una ventana, la cual Marion integró adecuadamente a la composición como parte de la pared que un obrero está construyendo. Este aspecto de la ventana representó un obstáculo que resolvió de manera adecuada como ya antes lo había hecho en *La industrialización del campo* en el Mercado Abelardo L. Rodríguez.

El segundo fresco de *Blueprint For Living*, se encuentra dividido en dos secciones: en el registro derecho se localizan tres obreros, uno está cortando tablas con un serrucho, otro construye un muro con tabiques y cemento mientras el siguiente levanta unas tablas. En la zona izquierda se localiza un hombre que lleva unos planos y otro que observa a los obreros, frente a ellos se halla una mujer con un niño al cual toma de la mano. En la parte superior de la puerta, se presenta un albañil que coloca unos bloques para la construcción de una pared (imágenes 11 y 12).

El tercer fresco que conforma la obra *Blueprint For Living*, es la única que subsiste actualmente y se localiza en la parte superior de unas puertas. Esta pintura se compone por dos secciones: en el registro izquierdo se encuentra un hombre con unos planos, mientras a su lado se encuentra otro que está sujetando una palanca de un engrane de una máquina. En la zona derecha se localiza un sujeto sentado que observa a un grupo de jóvenes que miran al horizonte (imagen 13). Este mural

³³ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 19.

representa las carreras universitarias de arquitectura e ingeniería, las cuales son una inspiración para las nuevas generaciones de estadounidenses, ya que estas, según la lógica de la pintura, les permitirán tener un trabajo que contribuya al desarrollo y progreso de su país. Con respecto a la composición, este fresco es semejante a *Communication For Progress* de su hermana Grace, ya que los individuos no tienen una interacción entre ellos.

Blueprint For Living y el fresco *La industrialización del campo* -que Marion Greenwood había pintado en el Mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México- son contrastantes, ya que en este último escenificó una crítica hacia el capitalismo que se enriquece a costa del trabajo de los campesinos y los obreros, dando origen al binomio explotador-explotado y a su vez, a las desigualdades sociales, así como la lucha contra el fascismo y la guerra, donde las manifestaciones callejeras están presentes así como la violencia física que ejercen los policías contra estos, aspectos que se encuentran ausentes en los murales que conforman *Blueprint For Living*, así Marion muestra un mayor desarrollo y habilidad en el uso tanto de la técnica como de la composición, esto, consideramos nosotros, como legado del muralismo mexicano.

En noviembre de 1940 Marion Greenwood concluyó *Blueprint For Living*, el cual fue el último fresco que realizó por parte de los programas de ayuda del *New Deal*, además la década de los cuarenta significó cambios en la vida de las hermanas Greenwood, pues además de que se retiraron de la pintura mural y retornaron al caballete, se separaron profesionalmente, como lo veremos a continuación.

IV.2.- Las hermanas Greenwood toman caminos diferentes

En 1939, como se mencionó anteriormente, Grace Greenwood comenzó a pintar *Growth of medicine* en el Hospital Bellevue en Nueva York, cuya obra quedó inconclusa debido a que el proyecto se suspendió, de este modo, Grace regresó a la pintura de caballete. De 1940 a 1948, dio clases de pintura moderna a unas siete u ocho jóvenes en su estudio, localizado en la calle 19 cerca de la Sexta Avenida

en Nueva York. Aunado a todo esto, expuso sus producciones pictóricas en *Woodstock Art Association*, *Whitney Museum*, *Architectural League New School for Social Research*, *National Academy*, *Riverside Museum* y en el *Metropolitan Museum*.³⁴

Además de dedicarse a la docencia, Grace Greenwood también se interesó por continuar con su formación como pintora, así que en 1945 solicitó la beca Guggenheim. El consejo de la beca le solicitó a José Clemente Orozco una referencia, así que este le escribió a Grace diciendo:

Querida Grace, acabo de recibir una carta de Guggenheim pidiendo una referencia de usted. Por favor escriba una declaración diciendo lo que crea que sea correcto y útil para mí decir sobre usted y su trabajo. No sea modesta, escriba literalmente porque estoy muy limitado. Voy a escribir y firmar todo lo que diga y lo digo en serio. Quizá usted reciba la beca. Se la merece...³⁵

Pero a pesar de la recomendación de Orozco y de varios críticos de arte de la época, Grace Greenwood no recibió la beca Guggenheim. Respecto a este tema, Grace recuerda: “Lamento decir que no conseguí la beca. Ciertamente yo la necesitaba, tenía las mejores recomendaciones, una de Orozco, varios críticos de arte de la época, Vernon Porter de la *National Academy*, tuve maravillosas recomendaciones, no sé por qué no la recibí. Desde luego, debería haberlo hecho”.³⁶ Así pues, Grace continuó pintando en su estudio en Nueva York.

Las obras que Grace Greenwood realizó entre 1955 y 1958 fueron adquiridas por el Doctor en Psiquiatría Murray Jonas, quien conoció el trabajo de Grace durante tres años y medio, aproximadamente, periodo en el que fue su terapeuta. Además de obtener la mayoría de sus producciones pictóricas, también le dio una comisión para realizar dos murales para él. El resto de las pinturas de Grace se encuentran en colecciones privadas.³⁷

³⁴ OLES, *Walls to Paint On: American...*, pp. 431 y 434; Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution; Grace Greenwood, *Biography*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁵ PORTER y KLONIS, *Grace Greenwood, Biography*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁶ PORTER y KLONIS, *Grace Greenwood, Biography*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁷ PORTER y KLONIS, *Grace Greenwood, Biography*, Archives of American Art, Smithsonian Institution; Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Así pues, en 1940 mientras Grace Greenwood daba clases de pintura moderna, su hermana Marion concluía su mural *Blueprint For Living* y comenzó a dedicarse a la pintura de caballete en su estudio, pero no le fue sencillo, puesto que llevaba tanto tiempo ejecutando murales que había adquirido ciertos hábitos que contrastaban con el caballete, pero logró superarlo debido al interés que tenía por retratar a la figura humana, tal como la pintora lo recordó:

...fue una terrible lucha por volver a la intimidad de la pintura de caballete y la intimidad inusual de la misma...Yo todavía estaba en esa cosa pesada (del) mural de hacer figuras para llevar a seis metros en lugar de un par de pulgadas... (Pero) una cosa que siempre tuve fue un amor tremendo a los seres humanos, y terminaba pintando con ese pensamiento y de inmediato se convirtió en un éxito en mi obra de caballete.³⁸

La obra de caballete de Marion Greenwood tuvo éxito y reconocimiento, por ejemplo, en 1944 recibió el segundo premio en la Exposición Nacional de Carnegie. Además se unió a la galería de *Associated American Artists*, -que para ese momento era muy prometedora- donde comenzó a realizar litografías que se vendían bien.³⁹

Mientras Marion estaba teniendo éxito en sus exposiciones y colaboraba en la *Associated American Artists*, su esposo Charles Fenn se encontraba en China desde 1941, aproximadamente, pues se había convertido en un capitán de infantería de la marina y formaba parte de la *Operational Support Systems*, así que Marion también quiso colaborar como lo hacía su marido, de este modo fue corresponsal de guerra en Atlantic City para cubrir todo el tratamiento de los heridos por los laboratorios *Abbott*,⁴⁰ como lo muestran las obras que realizó en 1944 de *Advanced Reconditioning* (imagen 14), *The Dental Front* (imagen 15), *Speeding Recovery* (imagen 16), *Occupational Therapy* (imagen 17) y *X-ray of Head Before*

³⁸ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴⁰ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Operation (imagen 18). Estas pinturas realizadas por Marion, se encuentran en el Departamento de Guerra.⁴¹

Un acontecimiento importante que influyó en la obra pictórica de Marion Greenwood, fue el viaje que realizó por China y Hong Kong al finalizar la Segunda Guerra Mundial en compañía de su esposo Charles Fenn, donde tuvo la oportunidad de estar en contacto con nuevos paisajes y fisonomías, las cuales como se ha señalado, habían sido siempre de su interés; de este modo los personajes indígenas de México fueron siendo desplazados por los individuos orientales, pero sin dejar el estilo figurativo. Marion, con respecto a los lugares que vistió, dijo:

...él (Charles Fenn) se había convertido en capitán de marina y fue a trabajar para la Oficina de Servicios Estratégicos y fue asignado a Hong Kong. La guerra había terminado, tenía un bonito apartamento, y aunque al final nos vamos a separar, estamos siendo buenos amigos. Cerca de 1946 regresó a este país (Estados Unidos) y me llevó a Hong Kong, y tuve una maravillosa experiencia. Fuimos... a través de Londres y... por Europa... y de Birmania a la India... hasta la frontera del Tíbet donde hice más bocetos y en Indochina y China, donde pase casi dos años. Tuve de nuevo la gloriosa oportunidad de dibujar algo que me agradaba. Los campesinos chinos y la gente eran completamente maravillosos y por supuesto la caligrafía china y la maravillosa cultura china... fue de hecho, uno de los mejores periodos para mí.⁴²

El viaje que realizó Marion Greenwood por Europa y Asia, le permitió ejecutar en sus obras la fisonomía de las diferentes razas que conoció como lo muestra en *Hong Kong Girl* de 1948 (imagen 19), *Eastern Memory* de 1950 (imagen 20) y *Coolie Woman* de 1940 (imagen 21). Así pues, durante la década de los cuarenta, la producción pictórica de Marion Greenwood se enfocó en la pintura de caballete y la litografía.

Después de su colaboración en los programas federales de arte del *New Deal*, Marion Greenwood no había pintado obras monumentales hasta 1954, cuando realizó el mural *American Music*, localizado en el salón de baile de la Universidad de Tennessee, Estados Unidos. Esta pintura muestra la vida rural y a

⁴¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

diferentes habitantes de Tennessee tocando instrumentos musicales y bailando, pero a su vez, Marion escenificó una de las actividades económicas de la región, la recolección del algodón y el procesamiento de éste para la elaboración de hilo, además de las prácticas religiosas (imágenes 22 y 23).

En el marco izquierdo del mural *American Music*, se muestran las actividades económicas y artísticas que realizaban los afroamericanos de Tennessee. Así pues, esta sección se compone de ocho afroamericanos de los cuales cuatro están tocando instrumentos musicales como el piano, la batería, la trompeta y el saxofón haciendo alusión al jazz, mientras otros dos están bailando y detrás de ellos, se encuentra un barco de vapor y el río Mississippi. Frente de esta escena se halla un sembradío de algodón, un hombre con un costal con el producto recolectado y una niña acostada sobre otro bulto (imagen 24). La figura del recolector, a finales de 1960, causó polémica entre algunos estudiantes, ya que lo consideraron racista, lo que provocó que en 1970 algunos estudiantes dañaran la obra, así que las autoridades de la universidad la restauraron, pero nuevamente se hicieron amenazas en su contra por lo que en 1972 el mural fue cubierto por paneles hasta 2006.⁴³

En el registro contiguo al de los afroamericanos, Marion escenificó un baile tradicional de Tennessee, así como algunas de las actividades de la vida cotidiana de los habitantes angloamericanos como el hilado del algodón. En esta sección se advierten tres hombres que tocan una guitarra, un violín y un banjo mientras una mujer baila con un joven mientras el resto de los individuos son espectadores (imagen 25). Enseguida de estos, se halla una señora con un torno en el cual transforma el algodón en hilo y un niño que la acompaña con una armónica, detrás de ellos se encuentra un sujeto que teje una canasta y una dama que está colgando unas sábanas (imágenes 26).

En el marco derecho de la obra *American Music*, Marion escenificó la música religiosa, en esta sección se encuentra una iglesia de madera blanca, enfrente de

⁴³ JACK NEELY, Will, "UT's Greenwood mural go into hiding again? Its fate remains unclear", *Metro Pulse*. www.metropulse.com/news/2013/jul/24/will-greenwood-mural-go-hiding-again-its-fate-remains-unclear/.

ella se localiza un hombre con un libro abierto, detrás de él está otro sujeto con un bastón, mientras dos mujeres parecen estar cantando, una de ellas lleva un libro y una niña de cabello rubio trenzado, está con la cabeza agachada, como si estuviera orando (imagen 27).

Así pues, el mural *American Music*,⁴⁴ muestra las actividades de la vida cotidiana de los diferentes habitantes de la región rural de Tennessee, los cuales se relacionan con tres géneros musicales diferentes que forman parte de su identidad. Esta obra se asemeja a *Paisaje y economía de Michoacán* -que había pintado en 1933-, ya que ambas hicieron énfasis en una vida tradicional idílica, alejada de la industrialización y de la modernidad.

La obra de Marion Greenwood tuvo buena aceptación durante la década de los cuarenta, pues a partir de la década de los cincuenta surgieron otras corrientes artísticas que fueron desplazando a la pintura figurativa. Este cambio se comenzó a dar al finalizar la Segunda Guerra Mundial, por un grupo de artistas conocidos como expresionistas abstractos, quienes definieron un nuevo tipo de pintura e impulsaron una nueva imagen de Estados Unidos, alejada del realismo social.⁴⁵ Además, se produjo un nacionalismo exacerbado y un temor al comunismo, dando origen a una política anticomunista, principalmente en la cultura, así pues, la URSS y el comunismo se convirtieron en el enemigo a derrotar.⁴⁶

De este modo, los artistas estadounidenses que pintaban temas de carácter socialista, para la década de 1950, tuvieron que abandonarlos, tal como sucedió con Ryah Ludins, al respecto Eugenio Mercado López señaló:

Es probable que, en el represivo clima para la libertad intelectual imperante en los Estados Unidos en la década de 1950 desatada por el senador McCarthy, artistas como Ludins hayan preferido no abordar temas polémicos que pudieran recordar

⁴⁴ Este mural fue retirado del Centro Universitario por el *EverGreene Architectural Arts* de Nueva York para ser remodelado, así que esta pintura estará almacenada por un tiempo en *UT Downtown Gallery College of Arts & Sciences, The University of Tennessee*, además, la galería expuso esta obra junto con otras de Marion del 6 de junio al 9 de agosto de 2014. Véase en: "Historic Greenwood Mural to be Removed from University Center Ballroom", *The University of Tennessee Ut Knoxville, Tennessee Today News and Events for the UT Community*, 19, July 2013, tntoday.utk.edu/2013/07/19/historic-greenwood-mural-removed-university-center-ballroom/.

⁴⁵ GUILBAUT, "Nueva York, capital del arte", pp. 64-65.

⁴⁶ MOYANO, "La sociedad norteamericana...", p. 443.

sus vínculos con los muralistas mexicanos y su ideología de izquierda; esto es particularmente probable en el caso de Ludins, cuya hermana, Tima, enfrentó en esa época una investigación del congreso de ese país por una supuesta influencia subversiva en el sistema educativo de los Estados Unidos, debido a sus vínculos con el partido comunista, sus visitas a la Unión Soviética y su activismo político.⁴⁷

En el caso de Marion Greenwood, quien también llegó a pintar temáticas de carácter socialista en México en 1935, sin embargo, en sus obras posteriores y anteriores a ésta, no muestra ningún interés por ese tipo de asuntos. Esto demostró que Marion no estaba vinculada con la ideología comunista, a pesar de que tuvo estrecha amistad con escritores y pintores que pregonaban esta postura como Pablo O'Higgins, Diego Rivera y Josephine Herbst. Es decir, la neoyorkina se adaptó a los propósitos que buscaban los proyectos muralísticos en los que colaboró, mostrando una habilidad para escenificar los temas que los patrocinadores solicitaban.

Pero a pesar del cambio que se dio en la pintura estadounidense en la década de 1950, Marion fue coherente con sus intereses y continuó en la corriente artística figurativa, desafortunadamente, en 1970, perdió la vida en un accidente automovilístico, cerca de Woodstock.⁴⁸ Sin embargo, su obra ha perdurado a través de los años como lo muestran sus murales en México y Estados Unidos. Por otro lado y a diferencia del éxito que tuvo la obra pictórica de Marion Greenwood, la obra de su hermana Grace, desgraciadamente, no tuvo el mismo impacto, debido a que no contó con recursos económicos para continuar su formación artística.

Por otra parte, los murales *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán* y *La distribución de los alimentos sobre el Canal de la Viga* realizados por Marion en México durante 1933-1936, al igual que el óleo *The Partnership Between Men and Nature* de 1939 y *American Music* de 1954, muestran una continuidad temática, ya que las cuatro pinturas expusieron la vida tradicional alejada de la industrialización y la modernidad, además se advierten las actividades económicas y las diferentes etnias que habitan en cada región: indígenas, afroamericanos y angloamericanos. Estos aspectos se encuentran presentes en las obras de caballete, en los grabados y los dibujos que realizó en el transcurso de su

⁴⁷ MERCADO LÓPEZ, "Entre el recuerdo y el olvido...", p. 14.

⁴⁸ OLES, *Las hermanas Greenwood...*, p. 30.

vida artística. Es decir, estas obras muestran el interés de Marion por la figura humana, aspectos que caracterizaron sus producciones pictóricas.

En el caso de Grace Greenwood, los murales que realizó en México y Estados Unidos son contrastantes, debido a que en los mexicanos expuso la labor de los obreros en las fábricas, así como el trabajo de los mineros y la lucha de las clases, mientras en *Communication of Progress*, Grace escenificó los beneficios que ha dado la industria y la tecnología, donde el binomio explotador-explotado y la guerra se encuentran ausentes. Esto demuestra que al igual que Marion, Grace se adaptó a lo que le solicitaron en los proyectos en los que participó.

Así pues, la obra muralística de las hermanas Greenwood en Estados Unidos dio cuenta de su habilidad en la composición y la técnica que les legó el muralismo mexicano, además, la experiencia que tuvieron en México pintando frescos, les permitió desarrollar su talento artístico, así como la libertad de escenificar temáticas de carácter socialista que en su país difícilmente habrían podido pintar. Finalmente, nos parece preciso hacer notar que las obras que realizaron en tierra mexicana actualmente siguen presentes y vigentes, formando parte de nuestro patrimonio cultural.

CONCLUSIONES

El muralismo mexicano fue la corriente artística que sobresalió en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX, debido a que expuso una temática indigenista, revolucionaria, socialista, marxista, crítica social y política, filosófica, campesina, obrera e histórica, así como el desarrollo de una variedad de técnicas y se comenzó a pintar, principalmente, en edificios gubernamentales, mercados, escuelas y otros espacios lo que le dio un carácter de un arte público y monumental, lo cual fue algo innovador para la época. Esta corriente pictórica fue eminentemente masculina debido a que las mujeres tuvieron una participación tangencial, a causa de varios factores tanto sociales como por su condición física, lo que provocó que pocas pintoras se interesaran en el muralismo.

A pesar que la presente investigación no tiene como objetivo central atender el fenómeno del movimiento muralista mexicano, es importante tener en cuenta que esta corriente pictórica fue un arte mexicano en el sentido de que expuso las tradiciones, la historia, el folklor y los problemas sociales de los obreros y campesinos pero al mismo tiempo, se nutrió con ideologías socialistas y marxistas así como por la visión rural, primitiva y exótica que tenían de los artistas extranjeros de nuestro país, lo que le dio un carácter universal. También es importante precisar que en muchas ocasiones las comisiones murales que les fueron solicitadas a los pintores, tenían una temática determinada y al mismo tiempo, la obra debía estar acorde con la función del inmueble.

El muralismo fue una vanguardia ideológica, política, cultural y social que expuso un mensaje a la población en general, ya que las obras se realizaron en espacios donde la mayor parte de la sociedad podía estar en contacto con ellas. Así pues, a pesar que se han realizado una variedad de estudios respecto al movimiento muralista mexicano, aún queda mucho por investigar, ya que es un tema tan amplio y complejo que permite el desarrollo de trabajos que expongan nuevas visiones relacionadas a esta corriente artística, por ejemplo, indagar por qué la participación masculina tuvo un mayor impacto que la femenina o bien, identificar en las obras monumentales las políticas de los gobiernos posrevolucionarios y su impacto que tuvieron en el extranjero.

Entre los principales exponentes del muralismo mexicano se encontraron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes no sólo pintaron en el país sino también realizaron obras en el extranjero, lo que permitió que artistas de Estados Unidos, por ejemplo, tuvieran un contacto directo con este movimiento artístico, lo que provocó un interés por viajar a México para aprender de esta nueva corriente pictórica. Además, muchos estadounidenses también se interesaron por conocer las culturas indígenas, las cuales asociaron con lo tradicional, rural, exótico y primitivo como fue el caso de Marion y Grace Greenwood.

Las hermanas Marion y Grace Greenwood nacieron en la década de 1900 en Nueva York, en el seno de una familia de artistas y en un periodo de cambios artísticos para Estados Unidos, ya que las vanguardias que se estaba desarrollando en Europa comenzaron a tener un impacto entre los artistas estadounidenses, lo que provocó el surgimiento de nuevas galerías y formas de concebir el arte. De este modo, se demuestra que Marion y Grace crecieron y se educaron en un ambiente que les permitió la libertad de estudiar en diferentes instituciones de arte en Nueva York como Yadoo, en Woodstock o en *Art Students League* así como en París.

A pesar de que las hermanas Greenwood se desarrollaron en un ambiente artístico influenciado por las vanguardias como el futurismo, el cubismo o el dadaísmo y de haber estudiado con artistas como John Sloan y varios años en Francia, se demostró que ellas no se interesaron en que su obra estuvieran adscrita en las corrientes artísticas europeas, sino que su interés estuvo encaminado en el arte figurativo y el realismo social. En el caso específicamente de Marion, su obra se enfocó al retrato de las diferentes etnias, debido a la influencia que tuvo de Winold Reiss; para el caso de Grace, desafortunadamente no se cuentan con pinturas de caballete, grabados o dibujos que permitan advertir cuáles fueron sus intereses artísticos.

Pero, ¿cuál fue el interés que tuvo Marion y Grace Greenwood por conocer y formar parte del movimiento muralista mexicano? Se puede decir que se debió a que vieron en esta corriente pictórica la oportunidad de conocer una corriente artística que, por un lado les permitió aprender nuevas técnicas y elementos de

composición y por otra parte, la oportunidad de escenificar una temática que transmitiera un mensaje a la sociedad, por consiguiente sus obras tuvieron una función social, cultural, histórica y política en el sentido de que se pudiera transmitir al público en general, además de exponer asuntos socialistas y marxistas vedados en su país.

La primera de las hermanas Greenwood que viajó a México fue Marion, a su llegada conoció a Pablo O'Higgins, con quien entabló una estrecha amistad, pues fue él quien la introdujo en el ambiente artístico, donde no todas las pintoras tenían acceso: el muralismo, de este modo se convirtió en la primera mujer extranjera que pintó un mural en el país. Posteriormente, Grace llegó a nuestro país. Se encontró con su hermana en Morelia y ahí comenzó a asistirle en el mural que estaba realizado. De este modo, se advierte que la introducción de Grace en el muralismo mexicano fue mediante la intervención de Marion y el apoyo que le brindó O'Higgins, ya que este fue quien intervino ante el recto de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona, para que obtuviera su primera comisión muralística. Así que también Grace tuvo la oportunidad que muchas artistas no tuvieron, pintar murales.

Al concluir los murales en Morelia las hermanas Greenwood regresaron a Nueva York, pero antes de partir, Pablo O'Higgins las invitó a colaborar en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez, esto demuestra que las cualidades artísticas de Marion y Grace no pasaron desapercibidas, ya que sus primeros murales estuvieron afines con el muralismo, a pesar de que no tenían una experiencia como la de otros pintores como David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, quienes en un momentos estuvieron considerados para formar parte del grupo de pintores del proyecto del mercado.

Lo interesante que hay que resaltar es el hecho de que, de las tres versiones que surgieron respecto de quiénes serían los artistas que conformarían el equipo para pintar en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, las hermanas Greenwood siempre estuvieron presentes, además fueron de las últimas que se integraron al proyecto muralístico, les dejaron uno de los espacios más amplios para pintar y terminaron sus obras en el tiempo que estaba estipulado en el contrato con el Departamento del

Distrito Federa, esto no sólo demuestra su compromiso con el trabajo, sino que en términos técnicos comprueba que habían asimilado el fresco de una manera por demás notable, así como las temáticas de carácter socialistas, ya que fue la primera y única ocasión que escenificaron esos asuntos.

Este primer acercamiento a la obra muralística de Marion y Grace Greenwood en México, nos permite advertir que su obra se encuentra dividida en dos etapas, la primera corresponde de 1933 a 1934, periodo en el que pintaron sus primeros frescos en Taxco -en el caso de Marion- y en Morelia para después regresar a Nueva York. La segunda va de 1935 a 1936, cuando formaron parte del proyecto muralístico del Mercado Abelardo L. Rodríguez. Sin embargo, los murales que realizaron en estas dos temporalidades, exponen una temática contrastante pero afín con el muralismo, ya que escenificaron al indígena, al obrero y al campesino desde una doble perspectiva, por un lado exaltando al vida rural, el nacionalismo y la cultura y por otra parte, exponiendo una crítica política y social donde al final triunfa el socialismo.

El primer mural que Marion Greenwood pintó en México fue *Mercado en Taxco* en el Hotel Taxqueño en la ciudad de Taxco, Guerrero. Pero a pesar de que Marion no tenía ninguna experiencia previa con la pintura mural, logró hacer un excelente trabajo, lo cual se advierte en el uso de la técnica, la composición de los elementos que permitieron una armonía entre la obra con el espacio arquitectónico y al mismo tiempo con la topografía de la región.

Los asistentes que Marion tuvo para la ejecución de *Mercado en Taxco* fueron Pablo O'Higgins y Ramón Alva Guadarrama. Esto demuestra que el trabajo mural de Marion estuvo supervisado constantemente por pintores muralistas con experiencia, quienes no sólo mezclaron la cal sino también, estuvieron inspeccionando la elaboración de la obra para que esta no tuviera ningún percance como el hecho de aplicar incorrectamente la técnica del fresco, la cual es muy delicada y requiere de mucho cuidado.

En el mural *Mercado en Taxco*, se demostró que Marion Greenwood escenificó al indígena contemporáneo como parte de la identidad del mexicano y como heredero de las tradiciones de sus antepasados, también plasmó la visión que tenía de un México rural, alejado de la tecnología y la modernización. Pero la representación que hizo Marion de los indígenas en el mercado al aire libre, tuvo una función turística, ya que los que visitaban la ciudad -principalmente extranjeros-, estaban interesados en este tipo de escenas, así que la obra fue bien recibida por los huéspedes y los dueños del hotel.

El segundo mural que realizó Marion Greenwood fue *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo de la Universidad Michoacana, en Morelia, donde se comprobó que la artista logró capturar la raíz indígena de los michoacanos, además consiguió una cohesión nacional en torno a la geografía y la cultura, con la cual los habitantes del estado se identificaron, esto fue uno de los objetivos del nacionalismo posrevolucionario. Sin embargo, la obra se encuentra oscurecida debido a que Marion no usó la arena adecuada para el fresco, pero esto no quiere decir que no supiera como emplear esta técnica, sino que al no contar con los materiales correctos tuvo algunas complicaciones.

La obra *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion en Morelia fue bien recibida y aprobada por la sociedad moreliana, aunque ésta no aceptaba que una mujer se dedicara al muralismo, además del hecho de que era extranjera, soltera y estaba viajando sola por Michoacán, puesto que esto era considerado por el sector conservador de la sociedad como una trasgresión ya que las mujeres tenían un rol social que desempeñar en el ámbito de lo privado: cuidando de los hijos y atendiendo al marido. Es decir, los morelianos conservadores estaba en desacuerdo con que una mujer se dedicara al muralismo, ya que rompía con los roles de género establecidos como lo era vestimenta.

Pero, ¿cuáles fueron los motivos por los que los estudiantes nicolaita estaban en desacuerdo de que pintara Marion? Esto se debió porque Marion había sido contratada por el rector Gustavo Corona, y estos tenían conflictos políticos con él, sin embargo, los alumnos permitieron que terminara su pintura cuando Lázaro

Cárdenas aprobó la obra. Esto demuestra que la hostilidad de los estudiantes no fue porque era una mujer muralista que rompió los roles de género, sino por cuestiones de intereses políticos.

Es interesante advertir que en el caso de Taxco, Marion Greenwood no tuvo ningún inconveniente tal como sucedió en Morelia. Esto se debió a que Taxco era un lugar turístico concurrido por artistas tanto mexicanos como extranjeros, además, existía una Escuela al Aire Libre y se había promovido el muralismo, así que los taxqueños estaban inmersos en un ambiente artístico y cultural que estaba en boga en el país. Mientras la capital del estado de Michoacán, todavía no tenía esa apertura turística y no se habían pintado murales de la magnitud de *Paisaje y economía de Michoacán*. Además muchos morelianos no comprendían la pintura mural, pero a pesar de ello, las obras murales de Marion y Grace tuvieron una aceptación casi en su totalidad, ya que no fueron destruidas o cubiertas como se llegó a suscitar con *La lucha contra la guerra y el fascismo* de sus compatriotas Philip Guston, Reuben Kadisk y Jules Langsner o *La industria moderna* de Ryah Ludins.

En el caso de Grace Greenwood, cuando comenzó a pintar su primer mural *Hombre y máquina* en el Museo Regional Michoacano, no tuvo ningún inconveniente como sucedió con su hermana, esto se debió a que era casada y estaba acompañada de su esposo y a que cuando comenzó a pintar las agitaciones estudiantiles se habían tranquilizado y habían aprobado la pintura mural, además estuvo en Morelia mucho menos tiempo que Marion.

En el mural *Hombre y máquina*, se demostró que Grace expuso uno de los temas más representativos del muralismo mexicano: el obrero. Pero desde una perspectiva abstracta, Grace logró mostrar que el trabajo rural y tradicional desaparecería a causa de la industrialización y la modernidad. Además, Grace no tenía ningún conocimiento previo de la técnica al fresco, la cual manejó sin ningún error, lo que demuestra sus habilidades artísticas y el interés que tenía por formar parte del movimiento muralista mexicano. Así, los murales que pintaron las hermanas Greenwood en Morelia las convirtió en las promotoras del muralismo en

dicha ciudad, siendo esto una de las principales aportaciones que hicieron a esta corriente artística.

En 1935, las hermanas Greenwood pintaron sus últimos murales en México en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. La obra muralística de Marion están acorde a la función del conjunto arquitectónico, debido a que escenificó los alimentos que se distribuyen en el Mercado de Jamaica, el proceso de la industrialización de la caña, y concluyó con una manifestación de los petroleros y campesinos contra el imperialismo, la guerra y el fascismo. Lo interesante de esta obra es la composición que realizó la artista, ya que no se advierte un quiebre entre el tema de la industria cañera y los conflictos petroleros, sino que están en armonía, es decir, no se da un quiebre brusco entre las escenas.

El mural de *La minería* de Grace no tiene ninguna relación con el edificio que lo resguarda, ya que escenificó la extracción del oro y la plata de las mineras del Real del Monte en Hidalgo, sin hacer ninguna alusión a los alimentos o los mercados. Además, intentó integrar dos temas diferentes como lo hizo Marion, sin embargo, se advierte un corte brusco dejando sin conexión la secuencia que en un inicio llevó la obra. Tampoco mostró una interacción entre los personajes, sino que cada individuo o pequeños grupos, hacen sus actividades sin relacionarse entre sí. Sin embargo, Grace empleó adecuadamente la técnica al fresco, ya que en la actualidad parece que la obra se realizó hace unos meses, pero esto también se debe a la restauración que se hizo en 2008; desafortunadamente la humedad del edificio ha provocado daños, ya que la pintura se comienza a desprender, provocando la pérdida de una de las únicas obras que se conservan de Grace Greenwood.

La obra mural de Marion y Grace se encuentra sincronizada, ya que ambas iniciaron en el vestíbulo para ascender por las escaleras donde expusieron la explotación del obrero y del campesino, para concluir con la unión de las obras con el triunfo del socialismo con la pintura *¡Trabajadores de todos los países uníos!* Esto demuestra que las hermanas Greenwood buscaron una armonía en sus obras que narraran los problemas del campesino y el obrero a causa de la industrialización y

la explotación laboral, para demostrar que la unión de estos sectores logró el triunfo del socialismo, lo que demuestra la habilidad artística de las neoyorkinas.

Los murales que realizaron Marion y Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, expusieron una temática que contrastó con las obras que habían realizado en Morelia y en Taxco. Esto se debió a que formaron parte de un proyecto en donde ya estaba determinado lo que se pintaría: una temática de los alimentos, la salud, la higiene y las vitaminas pero desde un enfoque socialista y marxista. Esto demuestra la adaptación de las hermanas Greenwood a lo que les era solicitado.

Es importante no pasar por alto que en ninguna de sus producciones pictóricas que se conocen de Marion, se muestra una temática como la que escenificó en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. Esto permite advertir que el interés artístico de Marion, no radicó en exponer conflictos sociales y políticos de una postura ideológica socialista o marxista. En el caso de Grace se puede observar el interés por retratar a los obreros -al menos en sus obras mexicanas-, ya que este era uno de los símbolos, al igual que el campesino, de la revolución y del muralismo, sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, no se cuenta con obras posteriormente que permitan conocer si continuó por esta línea temática.

Los murales que realizaron las hermanas Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, estuvieron dirigidos a la población en general, ya que en este espacio se convirtieron en un arte del pueblo y para el pueblo, lo cual era una de las finalidades que buscaba el movimiento muralista. Además las pinturas que realizaron Marion y Grace en dicho mercado, fueron bien recibidas por sus colegas masculinos y por la sociedad, lo cual se pudo advertirse en los artículos que se publicaron en periódicos y revistas de la época, también Marion y Grace tuvieron un trato profesional equilibrado con los pintores con los que colaboraron, quienes reconocieron sus talentos artísticos.

La presente investigación además de brindar una aportación al conocimiento, también es una denuncia en el sentido de cuidar, proteger, dar mantenimiento y

restauración a los murales de estas artistas estadounidenses, ya que sus obras forman parte del patrimonio de la Universidad Michoacana así como del país, debido a que exponen elementos afines al movimiento muralista mexicano. Además, son de los pocos murales que se tienen en nuestro país que se pintaron por mujeres, por lo que consideramos que es importante que se den a conocer dichas obras para que los ciudadanos, los trabajadores de gobierno y de las instituciones que los reguardan les den el valor artístico y social que tienen.

A partir de lo anterior, se logró demostrar que la participación de Marion y Grace en el muralismo mexicano les dio fama internacional por la habilidad que mostraron por adaptarse a lo que les era solicitado; por el manejo de la técnica al fresco; porque sus obras expresaron el nacionalismo mexicano, el movimiento revolucionario, la raíz indígena, expusieron una crítica social y política, además de la visión que tenía de nuestro país; por ser las primeras mujeres extranjeras que pintaron murales en el país, lo que podría suponer que abrieron un espacio para que las mujeres comenzaran a tener una mayor participación en el muralismo, pero no fue así, ya que su participación continuó siendo mínima durante la primera mitad del siglo XX.

El hecho de que las mujeres tuvieran poca participación en el muralismo, se debió a que no contaron con artistas varones que les brindaran algún apoyo para que formaran parte de proyectos muralísticos, como fue el caso de las hermanas Marion y Grace Greenwood, quienes tuvieron el respaldo de Pablo O'Higgins, lo que facilitó que otros pintores, como Diego Rivera, no tuvieron inconveniente que se dedicaran a la pintura mural, además el hecho de que eran extranjeras y que habían estudiado en París, fueron otros factores que ayudaron a las Greenwood para que fueran aceptadas por sus colegas muralistas masculinos.

Pero, ¿cuál fue la contribución de las hermanas Greenwood en el muralismo mexicano? Los murales de Marion y Grace Greenwood dieron significantes aportaciones a la vanguardia del muralismo, en el sentido que sus obras expusieron dos visiones de los obreros, campesino e indígenas: por un lado, al mostrar a estos sectores como parte del México rural y tradicional, siendo la industrialización y la

modernidad los factores que ocasionaron el declive de la vida primitiva, estos aspectos aportaron al muralismo la visión idílica que tenían Marion y Grace de nuestro país; por otra parte, exhibieron escenas socialistas y marxistas donde expusieron conflictos sociales que se estaban suscitando en México como en el mundo, dando a sus obras un carácter universal, una función pedagógica y un testimonio documental para las generaciones futuras, siendo esto la aportación que dieron al muralismo.

En el caso de los murales que realizaron en los proyectos federales del *New Deal*, Marion y Grace Greenwood no tuvieron la libertad de escenificar lo que ellas desearan como sí lo hicieron en el caso de Taxco y Morelia, ya que el programa estadounidense estaba predeterminado por una temática que pretendía exaltar valores familiares y del hogar; los mitos y leyendas; las tradiciones; los beneficios de la tecnología, la modernidad y los beneficios que el mismo programa proporcionó a la sociedad estadounidense. Mientras en el caso de las obras mexicanas exaltaron temática indigenista, política, obrera, campesina y socialista.

¿Cuál fue la influencia que tuvo el muralismo mexicano en las pinturas que realizaron Marion y Grace Greenwood en los programas del *New Deal*? La influencia reside en el uso de la técnica al fresco y en la composición a gran escala, ya que los temas que se expusieron en nuestro país y en Estados Unidos son contrastantes, debido a que las necesidades de cada gobierno eran diferentes así como la sociedad que estaría en contacto con ellas, como lo mostraron las obras de Grace, ya que las mexicanas *Hombre y máquina* y *La minería* hicieron una crítica a la industrialización, la modernidad, a la guerra y a la lucha de clase, lo cual contrasta con *Communication of Progress*, ya que exalta la modernidad y la industrialización como parte del progreso. Sin embargo, se logran advertir algunas similitudes en las obras de Marion *The Partnership Between Men and Nature* y *American Music* con *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán* y *La distribución de los alimentos sobre el Canal de la Viga*, ya estas expresaron los intereses de la artista como la vida en el campo alejada de la industrialización y la modernidad, las

actividades económicas y las diferentes etnias que habitan en cada región: indígenas y angloamericanos.

El hecho que Grace y Marion regresaron a la pintura de caballete al concluir las comisiones pictóricas en los proyectos federales del *New Deal*, se debió por un lado, a que la crisis provocada por la depresión se superó y por consiguiente los programas de ayuda se suspendieron, por otra parte, al terminar la Segunda Guerra Mundial, la pintura figurativa y el realismo social fueron sustituidos por el expresionismo abstracto. No obstante, se demostró que Marion no se interesó por cambiar de estilo artístico, sino que su obra continuó enfocada en el realismo social y el arte figurativo, esto se reflejó en sus pinturas realizadas durante la década de 1940 y 1950.

La obra muralística de Marion y Grace Greenwood en Estados Unidos, ha dejado reflejado el legado que les heredó el muralismo mexicano: la técnica y la composición, lo cual ha coadyuvado a que su obra forme parte del patrimonio cultural. En el otro lado de la historia, los murales que realizaron en México, expusieron los objetivos y características de esta corriente artística, además aportaron a este movimiento otro modo de percibir a los indígenas, a los obreros y a los campesinos pero, al mismo tiempo, sin alejarse de la visión que tenían del México rural y poco desarrollado.

A partir de las fuentes consultadas en bibliotecas y archivos, tanto nacionales como extranjeros, así como en las hemerotecas, podemos señalar que la investigación comprobó las hipótesis que en un principio se plantearon, así como los objetivos y las interrogantes. Además, se logró advertir otros aspectos que enriquecieron la tesis, como lo que sucedió con las hermanas Greenwood después de haber colaborado en los programas del *New Deal*, aspectos que en otros trabajos no habían sido del interés de los investigadores.

Nuestra investigación responde a muchos vacíos de información que existían respecto de la vida y obra de las hermanas Greenwood; nos parece que la contribución más importante que este trabajo hace a la historiografía del muralismo

mexicano radica en el análisis de las diferentes expresiones que la obra mural tiene para distintas sociedades, nos referimos al caso de Estados Unidos y México, pues a través de este ejercicio se advierte el legado recíproco que tuvieron las hermanas Greenwood y el muralismo mexicano. Sin embargo aún falta mucho por estudiar respecto de la vida y obra de Marion y Grace Greenwood tanto en México como en Estados Unidos, por ejemplo, realizar una investigación que advierta el choque cultural, ideológico y social que vivieron las hermanas Greenwood en nuestro país, a partir de los estudios de género.

En la actualidad las mujeres que se dedican al arte en México tienen más apertura que en la primera mitad del siglo XX, además, han recibido un trato equilibrado con sus colegas masculinos. Sin embargo, no tengo noticia de mujeres que se dediquen al muralismo hoy en día, lo que confirma que esta corriente artística es principalmente ejercida por hombres y por consiguiente, expone la importancia del presente trabajo al dar a conocer la vida y obra de dos mujeres que tuvieron una participación significativa en el muralismo mexicano, no sólo para su época sino también para la historia de México, puesto que como se ha señalado a lo largo de la investigación, son pocas las artistas que se han interesado por pintar murales o bien, que se les ha proporcionado el apoyo para hacerlo, como fue el caso de las estadounidenses Marion y Grace Greenwood.

IMÁGENES DE LOS CAPÍTULO

IMÁGENES CAPÍTULO I: EL MURALISMO MEXICANO



Imagen 1: Detalle del mural *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 2: Detalle del mural *La independencia nacional* de Alfredo Zalce. Tomada de <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/pr oclahidalg/07.jpg>



Imagen 3: Detalle del mural *Historia de Michoacán* de Juan O 'Gorman.

Tomada de

<http://ep00.epimg.net/cultura/imagenes/2008/01/31/actualidad/12017340>

03_740215_0000000000_noticia_normal.jpg



Imagen 4: mural *La germinación* de Diego Rivera. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la patria*.



Imagen 5: Ione Robinson. Tomada de *A wall to paint on* by Ione Robinson.



Imagen 6: Ione Robinson y Diego Rivera sentados en el andamio en Palacio Nacional. Tomada de Ione Robinson, *A wall to paint on* by Ione Robinson.



Imagen 7: Mural *La industrialización moderna* de Ryah Lundis. Tomada de *Revista de revistas*, "Pinturas murales en el Museo Michoacano", México, 25 de diciembre de 1935.



Imagen 8: Ryah Lundis y su mural *La industrialización moderna*. Tomada de *Revista de revistas*, "Pinturas murales en el Museo Michoacano", México, 25 de diciembre de 1935.



Imagen 9: Isabel Villaseñor. Tomada de http://www.rosegallery.net/data/photos/762_1bravo_IsabelVillasenor.jpg.



Imagen 10: Aurora Reyes. Tomada de Aurora Reyes. *Alma de montañas*.



Imagen 11: Aurora Reyes, *Atentando a las maestras rurales*. Tomada de classconnection.s3.amazonaws.com/356/flashcards/4445356/jpg/18-reyes-attack-on-a-rural-schoolteacher-14471DE86B91B001819.jpg.



Imagen 12: María Izquierdo en 1932. Tomada de *María cumple 100 años*.

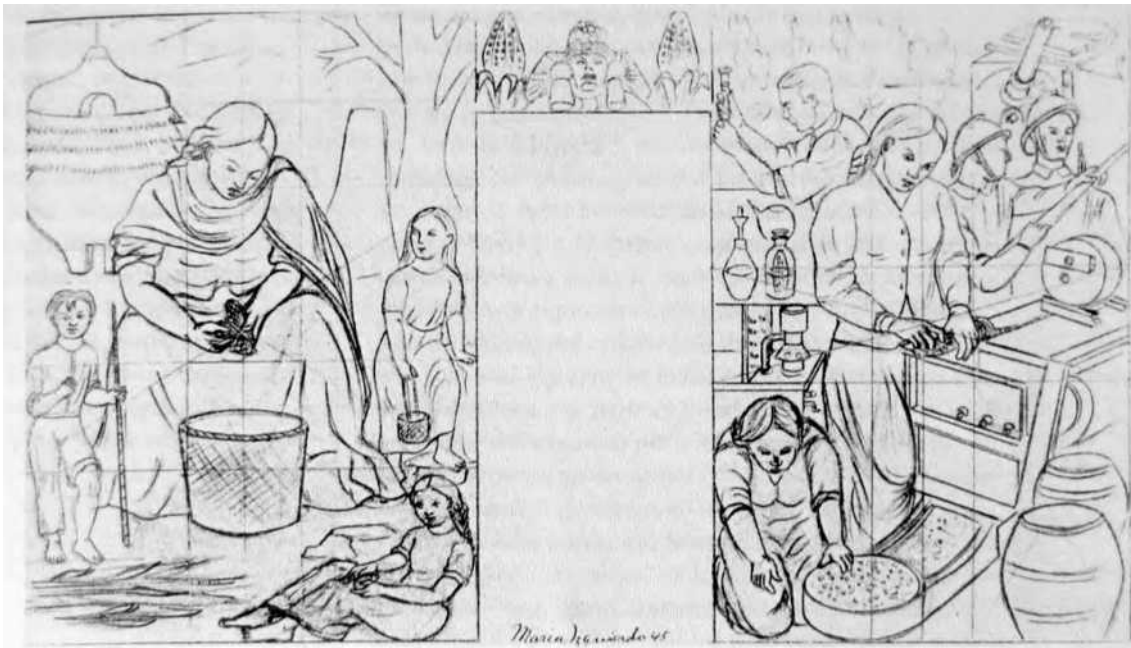


Imagen 13: Boceto del proyecto mural del DDF de María Izquierdo. Fotografía tomada de *María Izquierdo*, 1902-1955.

IMÁGENES CAPÍTULO II: MARION Y GRACE GREENWOOD: ESTADOS UNIDOS, FRANCIA Y MÉXICO

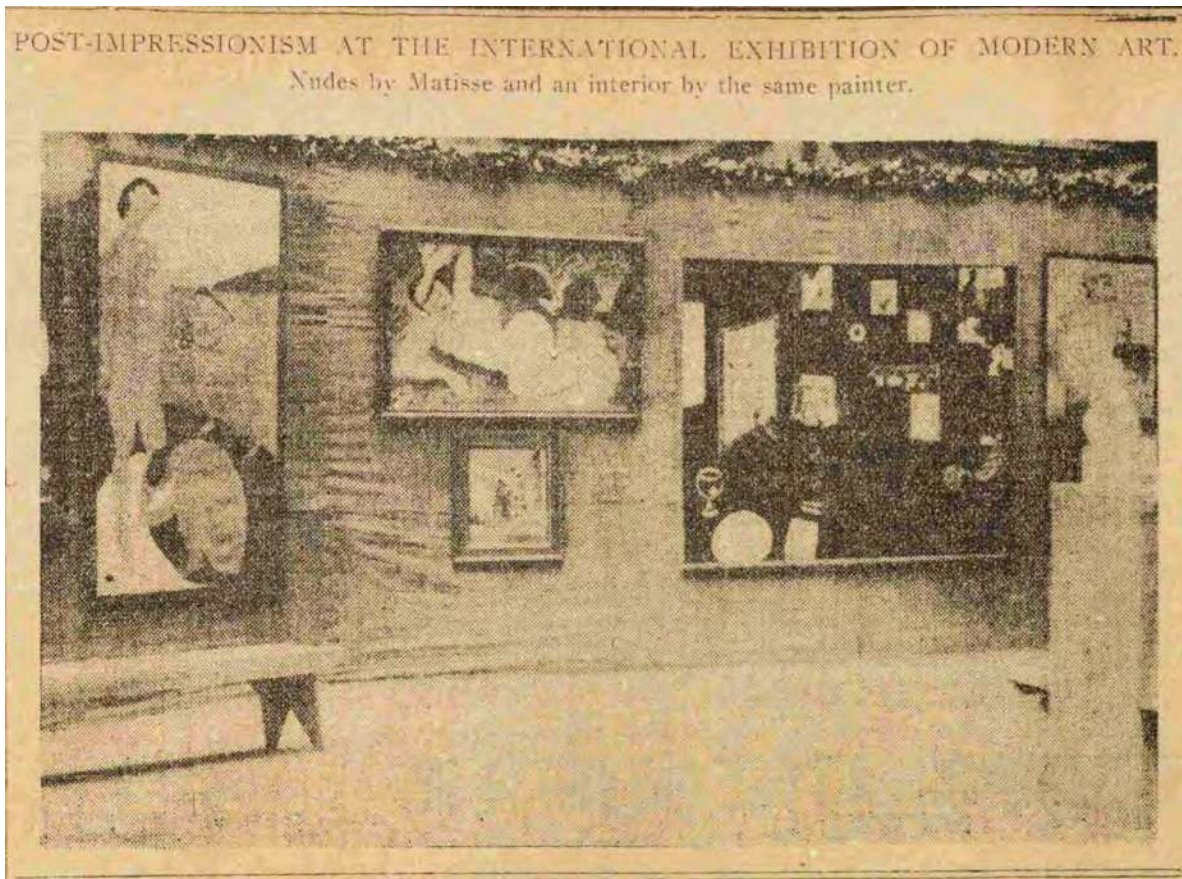


Imagen 1: Instalación de la Sala de Matisse en la exposición de la *Armory Show* en 1913, publicada en *New York Tribune*, 17 de febrero 1913. Tomada de *Archives of American Art*, *Archives of American Art Journal to Publish Newly Identified Installation Shots of the 1913 Armory Show*.



Imagen 2: Matisse, *Taller rojo*.
Tomada de
http://1.bp.blogspot.com/_JTVaM3Auoq0/TJKH96O1g8I/AAAAAAAAABcU/ypYqtD6Ak9Q/s1600/matisse0004a.jpg.



Imagen 3: Picabia, *Danza de la Primavera*.
Tomada de Tutum Revolutum en: http://olga-totumrevolutum.blogspot.mx/2012_12_01_archive.html.



Imagen 4: Marcel Duchamp, *Descendiendo de la escalera*. Tomada de <http://encontrarte.aporrea.org/20/personaje/>.



Imagen 5: *Cabeza de mujer* de Pablo Picasso. Tomada de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tete-femme-fernande-cabeza-mujer-fernande-0>

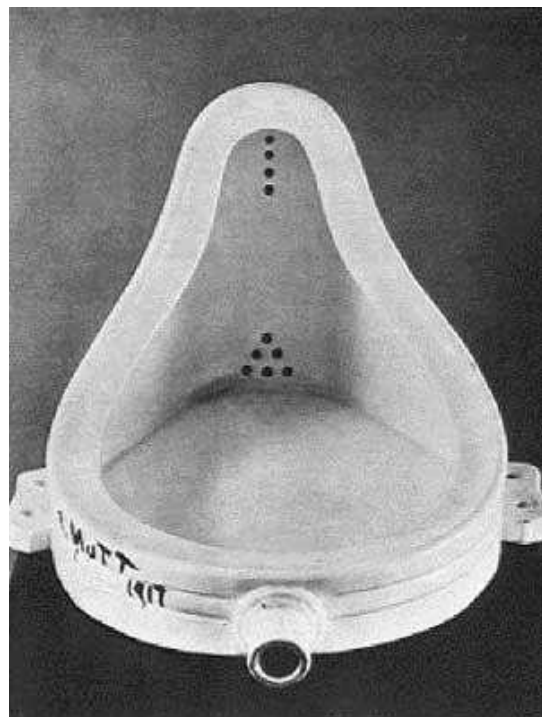


Imagen 6: Marcel Duchamp, *La fuente*.
Tomada de
<http://encontrarte.aporrea.org/20/personaje/>.



Imagen 7: Tablero de Phipps Guston.
Tomada de UC Press E-Books Collection,
1982-2004
formerly eScholarship Editions,
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4x0nb2f0&chunk.id=d0e696&toc.id=&brand=ucpress>



Imagen 8: Marion Greenwood.
Tomada de
http://www.artline.com/php/images/Greenwood_Marion_Portrait.jpg.



Imagen 9: Grace Greenwood.
Tomada del Archivo General de la Nación, fondo: serie de Gobernación siglo XX, sección: Departamento de migración, serie, estadounidenses, expediente, 164, fojas, 2, años 1934, caja, 64



Imagen 10: Isamu Noguchi,
Cabeza de Marion. Tomada de
Noguchi and the figure.



Imagen 11: Marion Greenwood, Isamu Noguchi y Grace Greenwood. Tomada de www.newpaltz.edu/museum/exhibitions/maverick/mgreenwoodpic.htm.



Imagen 12: Isamu Noguchi y Grace Greenwood en el festival *The Maverich*. Tomada de www.newpaltz.edu/museum/exhibitions/maverick/noguchi_greenwood1.htm.

Imagen 13: Marion Greenwood (izquierda) con Josephine Herbst el escalón de la entrada, John Herrmann y otros visitantes detrás. Tomada de <http://www.michenermuseum.org/bucksartists/artist.php?artist=119&image=985>.



Imagen 14: Detalle de *La lucha contra la guerra y el facismo* con Guston Philip, Jules Langsner y Reuben Kadish. Tomada del Archive of American Art. Smithsonian Institution.



Imagen 15: Boceto del mural *La industria moderna* de Ryah Ludins. Tomada de Ryah Ludins, "Painting Murals in Michoacán", *Mexican Life*.

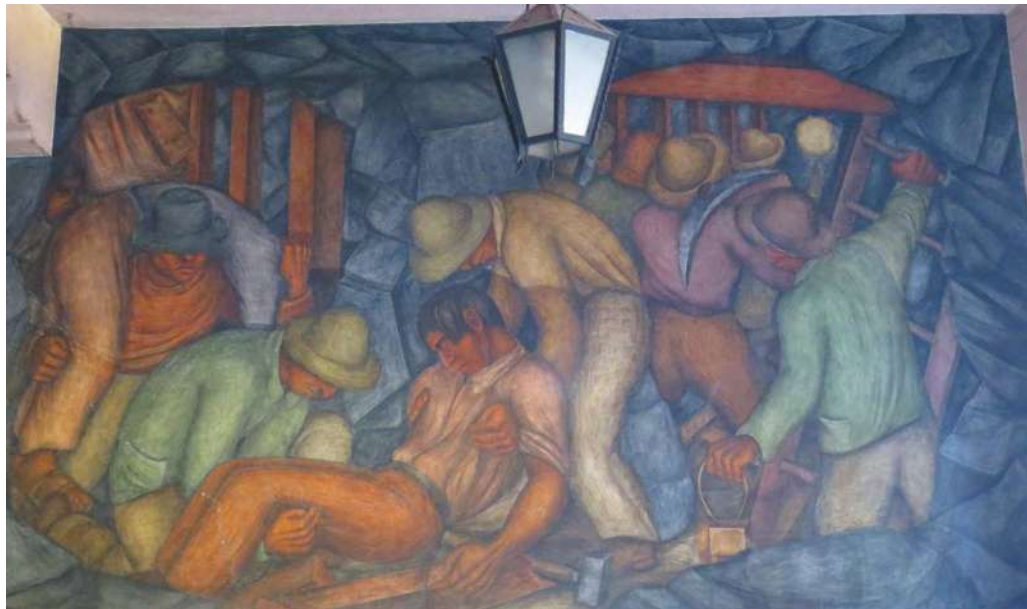


Imagen 16: Grace Greenwood, *La minería* Tomada por la autora.



Imagen 17: Detalle de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 18: *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 19: Detalle de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.

IMÁGENES CAPÍTULO III: LA OBRA MURALÍSTICA DE MARION Y GRACE GREENWOOD EN MÉXICO (1933-1936)



Imagen 1: Hotel Taxqueño. Tomada de <http://www.mexicoenfotos.com/mx/MX13229838193186.jpg>

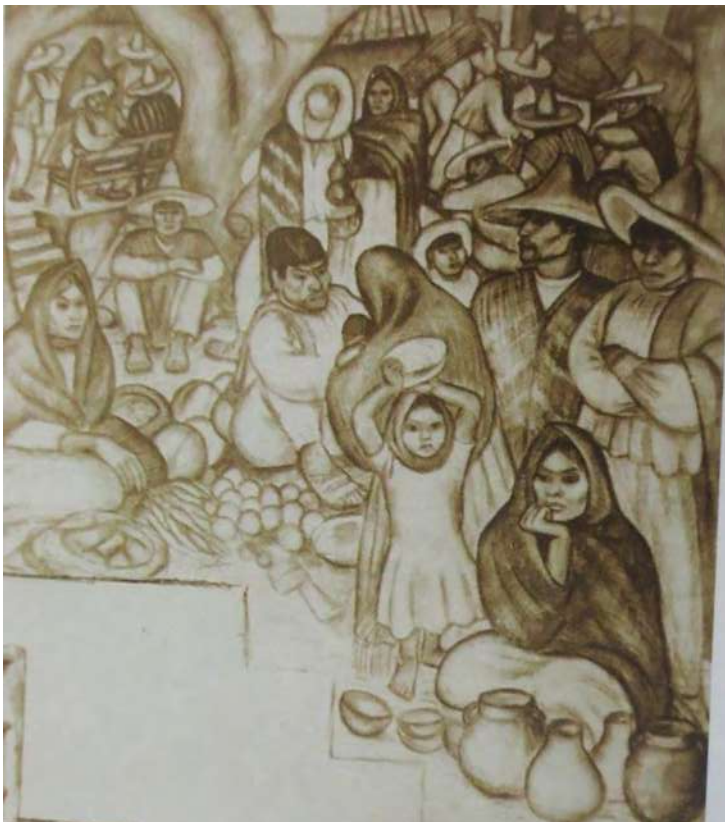


Imagen 2: Marion Greenwood, *Mercado en Taxco*. Tomado de James Oles, *Las hermanas Greenwood en México*.



Imagen 3: *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 4: Marion Greenwood y su mural *Paisaje y economía de Michoacán*. Tomada de Archives American Art Research Collections > G > Marion Greenwood Photographs and Printed Material



Imagen 5: Detalle de *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 6: Detalle de *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 7: *Hombre y máquina* de Grace Greenwood.
Tomada por la autora.



Imágenes 8 y 9: Marion Greenwood. Tomada del Archivo General de la Nación, fondo: serie de Gobernación siglo XX, sección: Departamento de migración, serie, estadounidenses, expediente, 164, fojas, 2, años 1934, caja, 64.





Imágenes 10 y 11: Grace Greenwood. Tomada del Archivo General de la Nación, fondo: serie de Gobernación siglo XX, sección: Departamento de migración, serie, estadounidenses, expediente, 164, fojas, 2, años 1934, caja, 64.



Imagen 12: Grace Greenwood y su fresco *Hombre y máquina*. Tomada de Mexican Life, "The murals of Grace Greenwood".



Imagen 13: Marion Greenwood y Diego Rivera. Cortesía de la Dra. Catherine Ettinger.



Imagen 14: Marion Greenwood y Diego Rivera. Cortesía de la Dra. Catherine Ettinger



Imagen 15: Marion Greenwood y Diego Rivera. Cortesía de la Dra. Catherine Ettinger.



Imagen 16: Muralistas en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, 1935. De izquierda a derecha: Raúl Gamboa, Marion y Grace Greenwood, Pablo O' Higgins, Miguel Tzab, Antonio Pujol, Ángel Bracho y Ramón Alba Guadarama. Tomada de James Oles *Las hermanas Greenwood en México*.



Imagen 17: *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 18: *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 19: Muro este de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 20: Marion Greenwood pintando en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. Tomada de *Archives American Art*, Research Collections > Image Gallery > Marion Greenwood Working on her Fresco at the Rodríguez Civic Center in Mexico



Imagen 21: Muro sur de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 22: Detalle de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 23: Muro oeste de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 24: Detalle del muro oeste de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 25: Detalle del muro oeste de *La industrialización del campo* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.

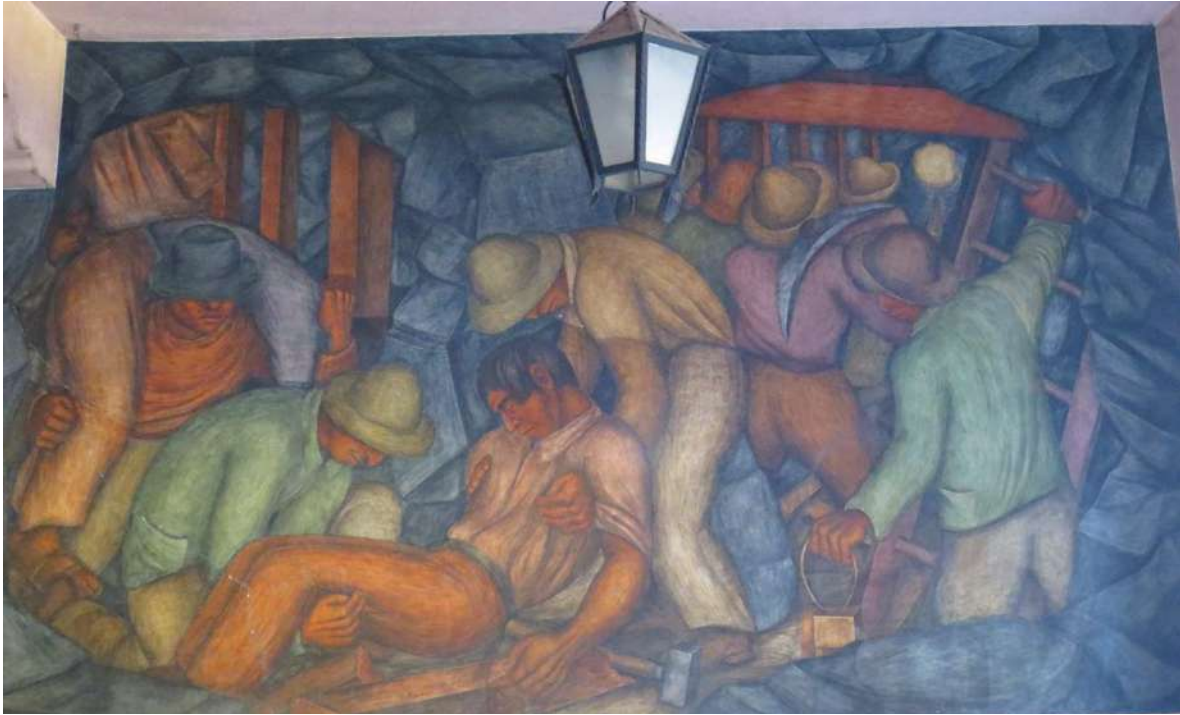


Imagen 26: Vestíbulo de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 27: Izquierda, *La industria moderna* de Ryah Ludins. Tomada de Ryah Ludins, "Painting Murals in Michoacán", *Mexican Life*. **Imagen 28:** Derecha detalle del muro oeste de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.





Imagen 29: Detalle del muro oeste de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 30: Muros sur de *Laminería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 31: Muro este de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 32: Muro este de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 33: Muro este de *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 34: Muro de concreto. Tomada por la autora.



Imagen 35: Deterioro del muro este de *La minería*. Tomada por la autora.

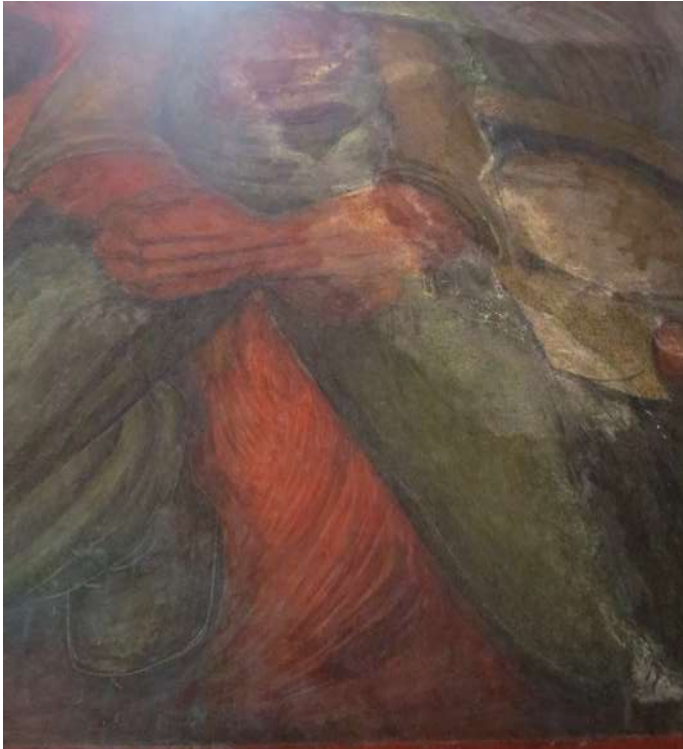


Imagen 36: Deterioro del muro este de *La minería*. Tomada por la autora.

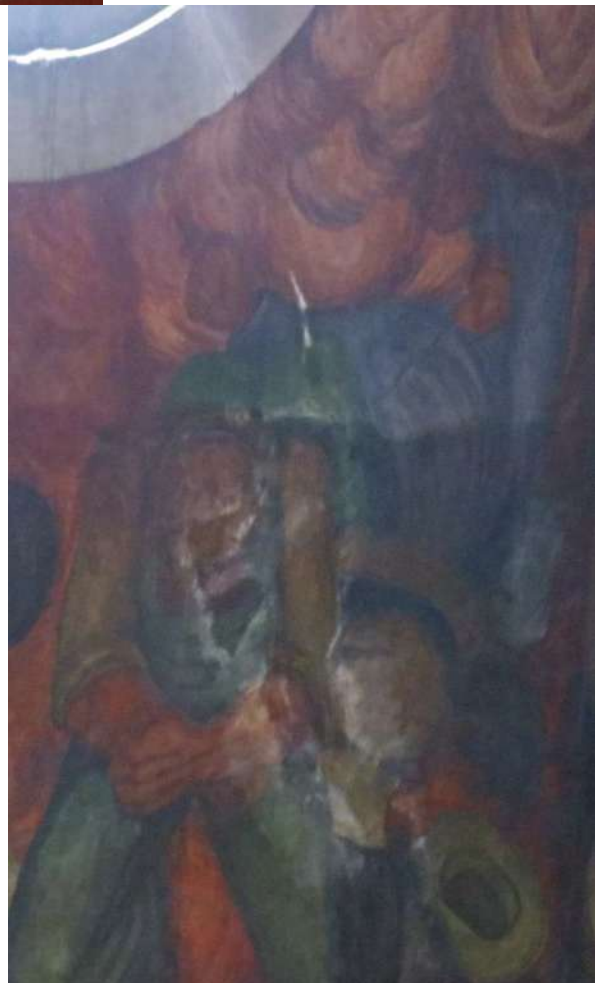


Imagen 37: Deterioro del muro este de *La minería*. Tomada por la autora.



Imagen 38: *Trabajadores de todos los países uníos* de Marion y Grace Greenwood.
Tomada por la autora.

IMÁGENES CAPÍTULO IV: EL REGRESO DE MARION Y GRACE GREENWOOD A ESTADOS UNIDOS



Imagen 1: Fotografía de un proyecto de vivienda pública del *Westfield Acres Project*. Tomada de <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/singleitem/collection/mqc/id/27379/rec/38>.



Imagen 2: *The partnership between man and nature* de Marion Greenwood. Tomada de *National Archives* 121-PS-4649. Box 121-GA-22.



Imagen 3: *The partnership between man and nature* de Marion Greenwood
Tomada de UT Downtown Gallery,
<https://www.facebook.com/129265210443677/photos/pb.129265210443677.-2207520000.1409020505./686959904674202/?type=3&theater>.



Imagen 4: *Family, Industry and Agriculture* de Harry Sterneberg. Tomada de
http://www.marcreed.com/Uploads/MarcReedUploads/PublicCMS/SldShw/1_img_485.jpg.



Imagen 5: *Communication of progress* de Grace Greenwood. Tomada de Archives National 121-GA-22GREE(G)-1.



Imagen 6: *Communication of progress* de Grace Greenwood Tomada de http://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=spa&id2=1944.



Imagen 7: *Hombre y máquina* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 8: *La minería* de Grace Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 9: *Blueprint for Living* de Marion Greenwood. Tomada de <http://newdeal.feri.org/images/aj15.gif>.



Imagen 10: Detalle del mural *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood. Tomada por la autora.



Imagen 11: Marion Greenwood y su mural *Blueprint for Living*. Tomada de www.laguardiawagnerarchive.lagcc.cuny.edu/PHOTOS/nycha/photos/02.002.02329.jpg.



Imagen 12: *Blueprint for Living* de Marion Greenwood. Tomada de Proyecto Federal de Arte, la colección fotográfica División, circa 1920-1965, mayor 1935-1942. Tomada del Archives of American Art.



Imagen 13: *Blueprint for Living* de Marion Greenwood. Tomada de Proyecto Federal de Arte, la colección fotográfica División, circa 1920-1965, mayor 1935-1942. Tomada del Archives of American Art.



Imagen 14: Izquierda, *Advanced Reconditioning*. Tomada de <http://history.amedd.army.mil/art/hmfrnt.html>. **Imagen 15:** Derecha, *The Dental Front*. Tomada de <http://history.amedd.army.mil/art/hmfrnt.html>.



Imagen 16: Marion Greenwood, *Speeding Recovery*. Tomada de <http://history.amedd.army.mil/art/hmfrnt.html>.



Imagen 17: Marion Greenwood, *Occupational Therapy*. Tomada de <http://history.amedd.army.mil/art/hmfrnt.html>.

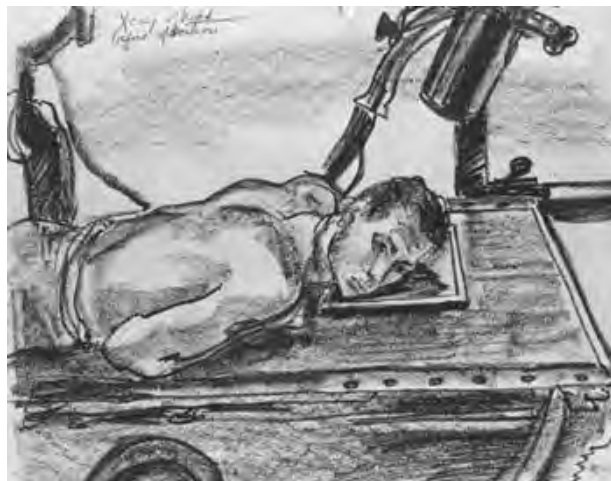


Imagen 18: Marion Greenwood, *X-ray of Head Before Operation*. Tomada de <http://history.amedd.army.mil/art/hmfrnt.html>.



Imagen 19: Marion Greenwood, *Hong Kong Girl*. Tomada de http://images.arcadja.com/greenwood_marion-hong_kong_girl~OM66a300~10001_20120326_19740_8127.jpg.



Imagen 20: Marion Greenwood, *Eastern Memory*. Tomada de <http://www.liveauctioneers.com/item/7874866>.



Imagen 21: Marion Greenwood, *Coolie Woman*. Tomada de http://www.billhodesgallery.com/aaa/greenwood/chinese_hill_woman.html.



Imagen 22: *American music* de Marion Greenwood. Tomada de http://media.metropulse.com/media/img/photos/2013/07/24/2330_citybeat_t588.jpg.



Imagen 23: *American Music* de Marion Greenwood. Tomada de <https://foundobjectscreative.files.wordpress.com/2014/07/marion-greenwoods-tn.jpg>.



Imagen 24: Detalle de *American Music*. Tomada de UT Downtown Gallery, <https://www.facebook.com/129265210443677/photos/pb.129265210443677.-2207520000.1409059925./703772459659613/?type=3&theater>.



Imagen 25: Detalle de *American Music* de Marion Greenwood. Tomada de UT Downtown Gallery, <https://www.facebook.com/129265210443677/photos/pb.129265210443677.-2207520000.1409059925./686961114674081/?type=3&theater>.



Imagen 26: Detalle de *American Music*. Tomada de UT Downtown Gallery, <https://www.facebook.com/129265210443677/photos/pb.129265210443677.-2207520000.1409059925./686961088007417/?type=3&theater>.



Imagen 27: Detalle de *American Music*. Tomada de UT Downtown Gallery, <https://www.facebook.com/129265210443677/photos/pb.129265210443677.-2207520000.1409059925./686961084674084/?type=3&theater>.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos:

- Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Documents of 20th-century Latin American and Latino Art a Digital Archive and Publication Project at the Museum of Fine Arts, Houston.
- National Archives.
- Archivo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Archivo General de la Nación.
- Archivo Histórico del Distrito Federal, Carlos de Sigüenza y Góngora.

Bibliográfica:

- ACEVEDO, Esther y GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en lo política visual del México posrevolucionario”, Esther Acevedo y Pilar García (Coordinadoras), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Vol. 5, México, Secretaría de Relaciones Exteriores México, 2011.
- _____, “Conversando con Antonio Pujol”, *Revistas Crónica*, en Leticia López Orozco (Coordinadora), núm. 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- _____, “Diálogo con Pablo O’Higgins”, *Revista Crónicas*, en Leticia López Orozco (Coordinadora), núm. 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- _____, “Entrevista a Miguel Tzab”, *Revistas Crónica*, en Leticia López Orozco (Coordinadora), núm. 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- _____, “Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto popular: el Mercado Abelardo L. Rodríguez”, en: *CURARE. Espacio Crítico para las Artes*, número 10, México, primavera de 1997..
- _____, *Guía de los murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.
- ADAMS, Paul, *Historia Universal. Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI Editores, 2004.
- AGUILAR URBÁN, Margarita, “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”, *Revista Crónica*, en Leticia López Orozco Coordinadora, núm. 13, México, 2008, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALFAROS SIQUEIROS, David, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva americana”, *Vida Americana*, Barcelona, mayo de 1921.
- ARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: “la América más mísera”, *De Arte*, núm. 9, Universidad País Vasco, España, 2010.
- ASHTON, Dore, *Noguchi East and west*, New York, Alfres A. Knopf, 1992.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “Educación artística y nacionalismo 1924-1934”, en: *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- _____, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.
- BANKO, Catalina, “La industria azucarera en México y Venezuela. Un estudio comparativo”, *Carta económica regional*, Universidad de Guadalajara, núm. 92, abril-junio de 2005.

- BONNIE, Rychlak, “Noguchi y la figura”, en: *Noguchi and the figure*, México, CONACULTA, Museo Rufino Tamayo/Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1999.
- BUCHOLZ ELKE, Linda, *La Historia del Arte*, España, Editorial BLUME, Naturart, S. A, 2008.
- CHARLOT, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Ediciones Damés, 1985.
- CLEMENTE OROZCO, José, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970.
- COLLIN HARGUINDEGUY, Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, *Scripta Ethnologica*, año 2003, vol. XXV, núm. 025, Buenos Aires, Argentina.
- CORTÉS ZAVALA, María Teresa, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán. 1930-1950*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995.
- CRUZ PORCHINI, Dafne y Oles, James traductores, “Carta de Pablo O’Higgins a Grace y Marion Greenwood”, *Revista Crónicas*, en Leticia López Orozco (Coordinadora), núm. 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- CUTT, Nancy, “Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte”, Georges Duby y Michelle Perrot (Directores), *Historia de las mujeres en Occidente*, México, Taurusminor, 2005.
- DÁVILA JIMÉNEZ, Ana Lilia, “¿Por qué las mujeres no se subieron a los andamios?”, Leticia López Orozco Coordinadora, *Revista Crónicas*, núm. 13, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- EDER, Rita, “Las mujeres artistas en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 3, núm. 50, tomo 2, 1982.

- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José Ma. y GÓMEZ CEDILLO, Adolfo, *Conceptos Fundamentales de Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- FERNÁNDEZ, Justino, *El arte moderno contemporáneo de México. El Arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- FLINT, Janet, *El Grabado en los Estados Unidos el siglo XVIII hasta la actualidad*, México, Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales A. C., Mexican American Institute A. C., 1981.
- FLORES FLORES, Oscar, “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)”, Ligia Fernández Flores (Coordinador), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los signos*, México, Taurus Historia, Secretaría de Cultura Michoacán, 2005.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Mercado Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo para el pueblo”, *Revista Crónicas*, Leticia López Orozco Coordinadora, número. 5-6, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- GALVÁN, Noelia, “Louis I. Kahn. Parasol Houses”, *Ra, Revista de Arquitectura*, Universidad de Navarra, Vol. 8, 2008.
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marcela, “Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez”, *Revista Crónica*, núm., 5-6, Leticia López Coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, “Pese a todo... Elena Huerta fue muralista”, Leticia López Orozco Coordinadora, *Revista Crónicas*, núm. 13, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- _____, "Sirena y naturaleza. Los murales de Olga Costa y José Chávez Morado", Leticia López Orozco Coordinadora, *Revista Crónicas*, núm. 14, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- GUASCH FERRER, Anna, "Arte del Siglo XX. De Principios del Siglo a la Segunda Guerra Mundial", Morales y Marín, José Luis y Milicua, José (Coordinadores), *Historia Universal del Arte*, Madrid, Espasa Calpe Ediciones, 2003, Vol. 11.
- GUILBAUT, Serge, "Nueva York, capital del arte", *Historia Universal de la Pintura. De las Vanguardias a la Postmodernidad*, España, Editorial Planeta, 2002.
- JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012.
- JANSON, H. W. *Historia General del Arte 4. El mundo Moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- JOHNSON, Paul, *Estados Unidos. La historia*, Argentina, Ediciones B. Argentina, S. A., 2001.
- JUÁREZ SÁNCHEZ, José Coordinador, *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1995.
- KATO, Kaoru, "Acercamiento de la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón", Leticia López Orozco Coordinadora, *Revista Crónicas*, núm. 13, 2008, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- KLAUSSNER, Kim, *Tima Ludins, A life on the left*, Thesis (M.A.), San Francisco State University, 2003.

- LARA ELIZONDO, Lupina, “Pablo O’Higgins”, en: *Van Gogh, Atl, Pablo O’Higgins. Expresión humana, esencia del paisaje*, México, Promoción de Arte de México, Quálitas compañía de Seguros, 2006.
- LAURANCE Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986.
- LOMBARDO, Marcela, GUTIÉRREZ LOMBARDO, Raúl y MORENO WONCHEE Raúl, *Cárdenas y Lombardo en la obra de los artistas del Taller de Gráfica Popular*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2012.
- LOMBARDO, Sonia, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.
- LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Los murales de las hermanas Grace y Marion Greenwood”, *Revista Crónicas*, Leticia López Orozco, Coordinadora, núm., 13, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____, Leticia, “Revolución, muralismo y artistas”, Leticia López Orozco Coordinadora, *Escenas de la Independencia y la Revolución en el Muralismo Mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal. V Legislatura, 2011.
- _____, (Coordinadora), *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal. V Legislatura, 2012.
- LÓPEZ TORRES, Alexandra, *Carleton Beals: Un intérprete de la Revolución Mexicana, 1918-1934*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Comisión Institucional para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, 2010.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Los primeros años del muralismo”, en Jorge Alberto Manrique Coordinador, *El arte mexicano. Arte contemporáneo*, México, 1986, tomo, 13.
- _____, “Los primeros años del muralismo”, Jorge Alberto Manrique Coordinador, *El Arte Moderno*, tomo 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, Segunda Edición, 1986.
- MARCHAN, Simón, “El Dadaísmo, una vanguardia internacional entre Europa y América (1916-1922)”, *Summa Artis. Historia General del Arte. Antología. Las Vanguardias del Siglo XX*, España, Espasa Calpe Ediciones, 2004, tomo. XII.
- _____, *Historia General del Arte. Fin de Siglo y los Primeros “Ismos” del siglo XX (1890-1917)*, Madrid, Espasa Calpe Ediciones, 2007, tomo. XXXVIII.
- MENDELOWITZ, Daniel, *A History of American Art*, Ney York, Holt Rinehart and Winston, 1960.
- MORALES Y MARÍN, *Historia Universal del Arte. Arte del Siglo XX. De Principios del Siglo a la Segunda Guerra Mundial*, José Luis Coordinador Madrid, Espasa Calpe Ediciones, 2002.
- MOYANO, Ángela, “La sociedad norteamericana después de la segunda guerra”, *EUA. Síntesis de su historia III*, México, Instituto Mora, 1998, Vol. 10.
- _____, “Los Estados Unidos en la Década de los Años Veinte”, *EUA. Síntesis de su Historia III*, México, Instituto Mora, 1988, Vol. 10.
- OIKIÓN SOLANO, Verónica, *Los hombres del poder en Michoacán. 1924-1962*, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2004.

- OLES, James, “Artistas norteamericanos en México 1914-1947”, *South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.
- _____, “El discurso Antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936), en: *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- _____, “The Mexican Experience of Marion and Grace Greenwood”, in: *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-2940*, Mary Kay Vauchan and Stephen E. Lewis Edited, Durham, United States and London, Duke University Press, 2006.
- _____, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Circulo de Arte, 2000.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- _____, *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PAQUETTE, Catha, “1932-1934. El hombre en la encrucijada, Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México”, *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera Coordinadores, México, TASCHEN, 2007.
- PAVLIONKOVA, Larissa y SOTO, Adrián, “Testimonio de Raúl Gamboa Cantón”, *Revistas Crónica*, Leticia López Orozco, Coordinadora, núm. 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- _____, "Visión de lo Diverso: Raúl Gamboa", *Revista Crónicas*, en Leticia López Orozco, Coordinadora, núm., 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- _____, "Miguel Tzab: Entre el Pasado y el Presente", *Revista Crónicas*, en Leticia López Orozco, Coordinadora, núm.5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- PERALTA FLORES, Araceli, "El canal, puente y garita de la Viga", Janet Long Towell y Amalia Attolini Lecón Coordinadoras, *Caminos y Mercados de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2011.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.
- PÉREZ SALAS, María Esther, "Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855", Nicole Girón, Coordinadora, *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglo XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007.
- PONIATOWSKA, Elena, *Las siete cabritas*, México, Editorial Era, 2000.
- PURECO ORNELAS, Alfredo, "Actores políticos y lucha por derechos laborales en la tierra caliente de Michoacán. Las huelgas de Lombardía y Nueva Italia, 1930-1933", en: *Relaciones 115*, Vol. XXIX, Morelia, Mich., El Colegio de Michoacán, verano, 2008.
- QUIJANO FERRER, Patricia, "Evolución de la mujer en el arte público en México", Leticia López Orozco, Coordinadora, *Revista Crónicas*, núm. 13, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- RAMÍREZ, Fautos, “tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, *Las Academias de Artes (VII Coloquio Internacional en Guadalajara)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, “El Surrealismo”, en Alfonso Gómez Cedillo, Coordinador, *Historia del Arte 4. El Mundo Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- RESTANY, Pierre, “Expresionismo abstracto”, *Historia del Arte*, Amacio Fernández Torregrosa, Coordinador, España, Salvat, 1976.
- RIGUZZI, Paolo y DE LOS RÍOS, Patricia, *Las Relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II ¿Destino no manifiesto? 1867-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2012.
- ROBINSON, Iones, *A Wall to Paint on by Iones Robinson*, New York, E.T Dutton and Company INC, 1946.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (Coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2012.
- RYCHLAK, Bonnie, *Noguchi and the figure*, México, CONACULTA, Museo Rufino Tamayo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1999.
- SALINAS GARCÍA, Carmen Edith, *Las estudiantes en la Universidad Michoacana 1917-1939: la integración de la mujer al proyecto académico*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Archivo Histórico, 2005.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira, “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los murales de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 24, enero-junio, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2013.

- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: ‘La América más mísera’”, *De Arte, Revista de Historia del Arte*, N° 9, España, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.
- SERVÍN, Elisa, “Los efectos de la guerra de Corea sobre la sociedad norteamericana”, *Siglos Históricos*, núm. 11, enero-junio, 2004, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- _____, “Propaganda y Guerra Fría: la campaña anticomunista en la prensa mexicana medio siglo”, *Siglos Históricos*, núm. 11, enero-junio, 2004, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- SHIFRA M. Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles”, en: *Los murales de Siqueiros*, Raquel Tibol Coordinadora, México, CONACULTA, INBA, Americano Arte Editoriales, Landucci Editoriales, 1998.
- SUÁREZ, Ana Rosa y PARRA, Alma, “Una Sociedad en Crisis”, *Estados Unidos en la década de los años veinte (1919-1929). EUA. Síntesis de su historia III*, México, Instituto Mora, 1998.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/19968)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TIBOL, Raquel, “El arte contemporáneo y la revolución cultural”, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, Raquel Tibol y Pedro Rojas [Coord.], México-Buenos Aires, Editorial Hermes S. A., 1964.
- _____, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *El nacionalismo mexicano y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- _____, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes, S. A., 1964.

- _____, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, CONACULTA, Secretaría de Educación Pública, 1984.
- _____, *Los murales de Diego Rivera*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 2002; Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Secretaría de Educación Pública, CONAFE, 1984.
- _____, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza & Janés Editores, 2002.
- VELARDE CRUZ, Sofia, *Entre historia y murales: las obras ejecutas en Morelia*, México, Instituto Michoacano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 2001.
- VILLEGAS, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", *El nacionalismo y el arte mexicano, (IX coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Tesis:

- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Miguel Ángel, *En los límites de la autonomía. La Reforma socialista en la Universidad Michoacana 1934-1943*, El Colegio de Michoacán, Tesis para obtener el título de Doctor en Historia, julio de 2007.
- OLES, James, *Wall to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*, Tesis doctoral, Estados Unidos, Universidad de Yale, 1995.
- TINOCO FARFÁN, Bárbara, *Las estudiantes en la Universidad Michoacana 1961-1980*, tesis de licenciatura, agosto, 2008.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, Elizabeth, *Marion y Grace Greenwood: Mujeres Muralistas en el México Posrevolucionario (1933-1936)*, Tesis de Licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Historia, Puebla, Puebla, México, 2006.

Entrevistas:

- Lic. Martha Vázquez, encargada del Centro Juvenil Comunitario del Mercado Abelardo L. Rodríguez, Dic. 19, 2013.
- Oral history interview with Marion Greenwood, Jan. 31, 1964.
- Oral history interview with Grace Greenwood, Jan. 29, 1965.
- *Oral history interview with* Reuben Kadish, Oct. 22, 1964.

Hemerografía:

- “Marion Greenwood terminó su obra mural en Morelia. La mencionada artista norteamericana ejecutó admirable fresco en el antiguo Colegio de San Nicolás de Morelia”, *El Corresponsal*, Ciudad de México, 07 de Febrero de 1934.
- “Reinauguran Museo Regional de Michoacán”, *El economista*, Ciudad de México, 5 de agosto de 2011.
- “Se transforma la metrópolis”, *El Nacional*, 26 de octubre, 1933.
- “El rebozo, historia, artesanía y moda”, *El Universal*, Ciudad de México, 02 de agosto de 2014.
- “Imposiciones estéticas”, *El Universal*, Ciudad de México, 16 de julio de 1924.
- “Las obras de Diego Rivera censuradas”, *El Universal*, Ciudad de México, 26 de junio de 1924.
- LUDINS, Ryah, “Painting Murals in Michoacán”, *Mexican Life*, 11 de mayo de 1935.

- MARSHALL, "Two Pretty American Sisters Find Adventure Painting Picture son Mexico Wall", *The Detroit News*, march 29, 1936.
- MORENO SÁNCHEZ, Manuel, *Juventud. Órgano del Consejo Estudiantil Nicolaita*, Juan Sepúlveda director, Morelia, Michoacán, N° 2, abril de 1934.
- MUTT, Richart, *The Blind Man*, núm. 2, mayo de 1917.
- PORTER, Vernor y STEWART Klonis, *Grace Greenwood Biography*.
- "Pinturas murales en el Museo Michoacano", *Revista de revistas*, Ciudad de México, no.1335, 25 de diciembre de 1935.
- RIVAS, Guillermo. "Mexican murals by Marion Greenwood." *Mexican Life*, Ciudad de México, núm.12, junio, 1936.
- _____, "The Murals of Grace Greenwood", *Mexican Life*, no. 6, 12 june, 1936.
- *Identidad Nicolaita. Cuna de héroes, crisol de pensadores*, "Paisaje y economía de Michoacán", Mural de Greenwood en el Colegio de San Nicolás"Morelia, Michoacán, año 2, núm. 124, 6 de noviembre de 2013.

Ponencias:

- MERCADO LÓPEZ, Eugenio, "Entre el recuerdo y el olvido: la aventura de muralistas estadounidenses en la provincia mexicana", en *Coloquio Internacional Imaginarios de Modernidad y Tradición. Arquitectura Americanas del Siglo XX*, Morelia, Michoacán, 13 y 14 de junio de 2013, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Fuentes electrónicas:

- Cartera Ryah Ludins, circa 1920-1950, Archives of American. http://www.askart.com/askart/l/ryah_ludins/ryah_ludins.asp. [consultada el 1º de Febrero de 2013].
- Foreword by Elizabeth Broun, Exhibitions 1934: A New Deal for Artists. Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, http://americanart.si.edu/exhibitions/archive/2009/194/1934_forward.ctm. [Consultada el 29 de mayo de 2014].
- Fortuny, José M, “Las locomotoras americanas de turbina de gas”, p. 12, www.vialibre-ffe.com/pdf/10232_pdf_08.pdf. [Consultada el 14 de agosto de 2014].
- Gómez Navarro, José Luis, “Presa de Hoover sobre el río Colorado”, *Revista de Obras Públicas 1853-1957*, Tomo I, 1933, pp. 131-132, ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1933/1933_tomol_2617_03.pdf. [Consultada el 14 de agosto de 2014].
- Guizzetti, Teresa Cristina, *La Pintura Mural al Fresco*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, www.tecri.it/madrid/pintura%20mural/la%20pintura%20mural%20al%20fresco.pdf. [Consultada el 12 de octubre de 2013].
- Historia de la aviación. Muere Howard Hughes, *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, Universa España, 2011, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf. [Consultada el 14 de agosto de 2014].
- Jack Neely, Will UT’s Greenwood mural go into hiding again? Its fate remains unclear, *Metro Pulse*. www.metropulse.com/news/2013/jul/24/will-greenwood-mural-go-hiding-again-its-fate-remains-unclear/. [Consultado el 24 de abril de 2014].

- *National Archives* <http://research.archives.gov/description/532328>. [Consultada el 18 de febrero de 2014].
- Peláez Ramos, Gerardo, *Ascenso del Partido Comunista de México (1935-1937)*, en: www.lahaine.or/b2-imag11/pelaez_1935_1937.pdf. Información consultada el 09 de agosto de 2014.
- Ramón Gómez de la Serna, *Las Vanguardias: tendencias y características*. <http://lclhorcajo.fites.wordpress.com/2012/09/literatura-7-las-vanguardias-tendencias-y-caracteristicas-ramon-gomez-de-la-serna.pdf>. [Consultada el 08 de junio de 2013].
- *Realismo americano*, APARECES, Categoría: Arte Moderno, <http://www.aparences.net/es/periodos/art-moderne/realisme-american/>. [Consultada el 01 de junio de 2013].
- Rivera Castro, José, “La expropiación petrolera. Raíces históricas y respuestas de los empresarios extranjeros”, p. 4, en www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08_iv_jun_2008/casa_del_tiempo_el_V_num08_02_07.pdf, [Consultada el 6 de agosto de 2014].
- Ruiz Ocampo, Javier, “El Taxco de Tamiji Kitagawa”, pp. 2-4, ceaa.colmex.mx/sekisano/images/Taxco.pdf. [Consultada el 09 de mayo de 2013].
- The Maverick Festival, Woodstock 1915-1931. The Jean Gaesden and Fritz Striabel Archive of the Center for Photography at Woodstock, <http://www.newpaltz.edu/museum/exhibitions/maverick/index.html>. [Consultada el 05 de julio de 2013].
- The Noguchi Museum, Isamu Noguchi, www.noguchi.org/noguchi. [Consultada el 25 de enero de 2013].

- The University of Tennessee Ut Knoxville, Tennessee Today News and Events for the UT Community, *Historic Greenwood Mural to be Removed from University Center Ballroom*, tntoday.utk.edu/2013/07/19/historic-greenwood-mural-removed-university-center-ballroom/ [Consultada el 22 de Agosto de 2014].
- VÁZQUEZ GÓMEZ, Elizabeth, “Las mujeres en el renacimiento mexicano”, *Revista virtual de Investigación en Historia. Arte y Humanidades*, año, 2010, Vol. 1, núm. 1, noviembre-febrero, México. www.revistahistorik.com/descargas/las_mujeres_del_renacimiento_mexicano.pdf.
- Yaddo, www.yaddo.org. [Consultada el 17 de julio de 2014].