

LA OBRA MURAL DE MARION Y GRACE GREENWOOD EN ESTADOS UNIDOS (1930-1950)

DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE



RESUMEN

Las artistas estadounidenses Marion y Grace Greenwood fueron las primeras mujeres extranjeras en pintar murales en México, experiencia que les permitió continuar su carrera como muralistas en Estados Unidos. De modo que, en el presente artículo, se analizarán los murales que realizaron entre 1937 y 1940 en los proyectos del *New Deal* y el mural *La historia de Tennessee* que pintó Marion en 1955 en el Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial en la Universidad de Tennessee, en Knoxville, con el propósito de identificar los elementos que compartieron con el muralismo mexicano, las semejanzas con los que realizaron en el territorio mexicano, cómo fueron percibidos por el público e identificar si llegaron a sufrir algún ataque o censura a causa de la temática.

PALABRAS CLAVE: Murales, Greenwood, *New Deal*, Universidad de Tennessee, Muralismo Mexicano.



THE MURAL WORK OF MARION AND GRACE GREENWOOD IN THE UNITED STATES (1930-1950)

ABSTRACT

American artists Marion and Grace Greenwood were the first foreign women to paint murals in Mexico, whose experience allowed them to continue their careers as muralists in the United States. So this article will analyze the murals they made between 1937 and 1940 in the *New Deal* projects and the mural *The History of Tennessee* that Marion painted in 1955 in the Carolyn P. Brown Memorial University Center at the University of Tennessee in Knoxville, to identify the elements they shared with Mexican muralism, the similarities with the murals they made in Mexican territory, how they were perceived by the public, and identifying whether they suffered any attack or censorship due to the theme.

KEYWORDS: Murals, Greenwood, New Deal, University of Tennessee, Mexican Muralism.

L'ŒUVRE MURALE DE MARION ET GRACE GREENWOOD AUX ÉTATS-UNIS (1930-1950)

RÉSUMÉ

Les artistes américaines Marion et Grace Greenwood ont été les premières femmes de nationalité étrangère à peindre des fresques murales au Mexique, expérience qui leur a permis de poursuivre leur carrière de muralistes aux États-Unis. Cet article analysera les peintures murales qu'elles ont réalisées entre 1937 et 1940 dans le cadre des projets du New Deal et surtout la fresque "The History of Tennessee" que Marion a peinte en 1955 au centre universitaire du Carolyn P. Brown Memorial situé à Knoxville, Tennessee. Son objectif est de mettre en évidence certains éléments qu'elles partageaient avec le muralisme mexicain, les similitudes avec les peintures murales qu'elles ont réalisées sur le territoire mexicain, ainsi que la façon dont leurs œuvres ont été perçues par le public tout en identifiant les éventuelles attaques ou censures sur fond de racisme.

MOTS CLÉS: Peintures Murales, Greenwood, New Deal, Université du Tennessee, Muralisme Mexicain.

INTRODUCCIÓN



En la primera mitad del siglo XX los artistas e intelectuales estadounidenses visitaron México, cuyo interés no fue únicamente generado por la reciente Revolución y el optimismo que produjo, sino también por la cultura y lo indígena,¹ aspectos que era visto como primitivos y que contrastaban 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.² Es decir, el territorio mexicano fue percibido como poseedor de una tradición indigenista que atrajo la atención de pintores como Marion y Grace Greenwood, quienes vieron una oportunidad americana, en el sentido de un Nuevo Mundo que no estaba bajo las influencias europeas que saturaban la pintura de la época.³

¹ 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 en 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 en sus diversas interpretaciones del país: históricas, filosóficas y artísticas. PÉREZ MONTFORT, *Estampas de nacionalismo*, p. 161.

² AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder*, p. 252.

³ OLES, *Las hermanas Greenwood*, p. 12; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, ARCHIVES OF AMERICAN ART, Smithsonian Institution (en adelante AAA-SI).

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 hallar un panorama primitivo y una cultura antigua que en Estados Unidos era más difícil de encontrar. De cierta forma, nuestro país funcionó como un lugar para descubrir las tradiciones y la historia de América como otra opción de la cultura europea y de la Escuela de París. Las temáticas que los pintores estadounidenses 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, mecanización o industrialización.⁴

Entre los artistas estadounidenses que llegaron a México para pintar a los indígenas y la vida tradicional encontramos a Marion Greenwood, quien fue la primera mujer extranjera en realizar murales en el territorio mexicano. La obra mural de Marion la podemos dividir en tres etapas: la primera corresponde al periodo en nuestro país que va de 1933 a 1935, donde se consolidó como muralista; la segunda incumbe a los proyectos murales del *New Deal* en Estados Unidos entre 1937 y 1940; la tercera atañe a la pintura *La historia de Tennessee* que realizó en 1955 en la Universidad de Tennessee en Knoxville, la cual fue apropiada de forma distinta de acuerdo a los cambios en el contexto social y político que la llevó a la censura por casi un tercio de siglo.⁵

La segunda mujer extranjera que pintó murales en México fue Grace Greenwood, quien llegó el 19 de junio de 1933 en compañía de su esposo Bill Ames,⁶ después de recorrer algunas regiones del país se reunió con su

⁴ OLES, "Artistas norteamericanos en México 1914-1947", p. 4.

⁵ La obra mural de Marion Greenwood fue la siguiente: 1933, *Mercado en Taxco* en el Hotel Taxqueño en Taxco, Guerrero; 1934, *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, Michoacán; 1935, *Modernity and Indigenous American* en la isla de Ellis en Nueva York a través del *Public Works of Art Project* (no concluido); 1935, *Los alimentos y su distribución por el canal de la Viga y La industrialización del campo* en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México; 1936 y 1938, *Camden Industries* en el edificio 22 de viviendas públicas para los trabajadores del Astillero de Camden en Nueva Jersey como parte del *Treasury Relief Art Project*; 1939, *The Partnership Between Man and Nature* en United States Post Office, Crossville, Tennessee, por parte del *Treasury Section of Fine Arts*; 1940, *Blueprint For Living. Planned Community Life* en los condominios de vivienda en Red Hook en Brooklyn, Nueva York del *Federal Art Project*; 1955, *La historia de Tennessee* en el Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial de la Universidad de Tennessee en Knoxville; 1965, *Tribute to women*, Syracuse University, Syracuse, New York.

⁶ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Fondo: Serie de Gobierno Siglo XX, Sección: Departamento de Migración, Serie Estadounidenses, Expediente 164, foja 2, año 1934, caja 64.

hermana Marion en la ciudad de Morelia donde estaba pintado *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás. El rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona, le otorgó a Grace un muro en el Museo Regional Michoacano, donde elaboró su primer mural *Hombre y máquina*. De modo que la obra mural de Grace se divide en dos etapas: la primera corresponde al periodo mexicano entre 1934 y 1935; la segunda concierne a los proyectos del *New Deal* de 1937 a 1940.⁷

La obra mural de Marion y Grace Greenwood en México ha sido del interés de diversos investigadores, sin embargo, el periodo en Estados Unidos ha quedado relegado y poco se ha estudiado, dejando un vacío en la historiografía sobre la vida y obra de estas artistas estadounidenses. Es por ello que en el presente artículo se analizarán los murales que realizaron las hermanas Greenwood en los proyectos del *New Deal* como parte de los programas de ayuda a los artistas durante la crisis de la Gran Depresión, así como la obra *La historia de Tennessee* que pintó Marion en 1955 en la Universidad de Tennessee en Knoxville, con la finalidad de identificar las semejanzas con los murales que ejecutaron en México, los elementos que compartieron con el muralismo mexicano, cómo fueron percibidos por el público, así como identificar las causas que provocaron ataques y censura.

No obstante, para comprender la obra mural de las hermanas Greenwood en Estados Unidos es necesario conocer la etapa en México donde se consolidaron como muralistas. Marion llegó a la Ciudad de México en diciembre de 1932 en compañía de su amiga, la escritora Josephine Herbst y su esposo, John Herrmann, donde conoció a su compatriota Pablo O'Higgins, que le enseñó la técnica al fresco y elementos de composición, introduciéndola al muralismo mexicano.⁸ El primer mural que realizó Marion fue *Mercado en Taxco*, pintado en el Hotel Taxqueño en 1933 en el poblado de Taxco en el estado de Guerrero, donde escenificó “un mercado

⁷ La obra mural de Grace Greenwood fue la siguiente: 1934, *Hombre y máquina* en el Museo Regional Michoacano en Morelia, Michoacán; 1935, *Modernity and Indigenous American* en la isla de Ellis en Nueva York en el *Public Works of Art Project* (no concluido); 1935, *La minería* en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México; 1936 y 1938, *Shipbuilding* en el edificio 9 de viviendas públicas para los trabajadores del Astillero de Camden en Nueva Jersey como parte del *Treasury Relief Art Project*; 1937, *Power* a través de la *National Society of Mural Painters Community Center*, no se concluyó; 1939, *Communication of Progress* en las oficinas de correo de Lexington, Kentucky, como parte del *Treasury Section of Fine Arts*; 1939, *Growth of Medicine* para el Hospital Bellevue en Nueva York en el *Federal Art Project*, no se terminó.

⁸ PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de las hermanas Greenwood”, pp. 47-48.

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, [...] prestó poca atención a los productos y [centró su interés] en los residentes locales”⁹

En el mural *Mercado en Taxco*, Marion intentó capturar la expresión de cada uno de los individuos como lo hizo también en *Paisaje y economía de Michoacán* (1934), que realizó en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo de la Universidad Michoacana en la ciudad de Morelia, en el cual retrató “las actividades económicas que realizaban los isleños del lago de Pátzcuaro: la pesca, el tejido de redes, la siembra, la recolección de rastrojo y la fabricación de alfarería, las cuales se efectúan en el lago así como en las tierras aledañas para cultivo”¹⁰. Es decir, en esta obra Marion exaltó la vida tradicional de los indígenas alejada de cualquier indicio de modernidad e industrialización, idealizando así las actividades cotidianas de los habitantes de esta región.

Durante el periodo que Marion trabajaba en *Paisaje y economía de Michoacán* llegó su hermana Grace a quien le enseñó la técnica del fresco para que fungiera como su ayudante, posteriormente, como se ha mencionado, el rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona, le otorgó un muro en el Museo Regional Michoacano donde ejecutó *Hombre y máquina*. Al terminar los murales:

[...] las hermanas Marion y Grace Greenwood regresaron a su país el 10 de marzo de 1934, debido a que su permiso para estar en el país había expirado. De vuelta en los Estados Unidos colaboraron por un periodo breve en el Public Works of Art Project, que fue un programa federal del *New Deal*, y pintaron en colaboración *Modernity and Indigenous American* en la isla de Ellis en Nueva York; sin embargo, el proyecto fue suspendido y la obra quedó inconclusa [...]. No obstante, 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 de la Ciudad de México.¹¹

⁹ PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de Marion y Grace”, p. 185.

¹⁰ PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de Marion y Grace”, p. 194.

¹¹ PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de las hermanas Marion y Grace”, p. 231.

El espacio que fue asignado a las hermanas Greenwood para llevar a cabo los murales del mercado Abelardo L. Rodríguez fue uno de los más amplios;¹² además fueron superficies arquitectónicamente simétricas, lo que permitió que sus pinturas estuvieran sincronizadas, es decir, ambas comenzaron a pintar en el vestíbulo para ascender por las escaleras hasta desembocar en un muro que se localiza en la planta donde se encuentra actualmente el Centro de Integración Juvenil, Local Cuauhtémoc Oriente, y el Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez.¹³

El mural *Los alimentos y su distribución por el canal de la Viga* que pintó Marion en el vestíbulo escenificó a los indígenas del Valle de México en las trajineras, llevando los alimentos para su venta en el mercado, donde se encuentra ausente cualquier signo de modernidad. En las escaleras Marion pintó *La industrialización del campo*, exponiendo el proceso de la industria de la caña de azúcar que termina con la vida tradicional, provocando la explotación de los campesinos y de los obreros, generando una desigualdad social que lleva a estos sectores a la pobreza.

En el mural *La minería*, Grace presentó en el vestíbulo una catástrofe en el interior de una mina donde un trabajador perdió la vida, la obra continua en las escaleras con la extracción de los metales para la elaboración de los lingotes de oro, mostrando la desigualdad social que provocó una pobreza extrema entre los mineros, así como el uso de los metales para la creación de pertrechos para actividades bélicas. Es decir, en esta obra Grace escenificó la injusticia social por medio de los contrastes entre la riqueza y la pobreza.

Al terminar las hermanas Greenwood los murales en el mercado Abelardo L. Rodríguez regresaron a Estados Unidos para formar parte de los proyectos del *New Deal*, integrándose en el grupo de artistas financiados por el *Federal Art Project* a cargo del *Works Progress Administration* que estuvo vigente desde 1935 hasta 1943, sin embargo, algunas de las pinturas no se concluyeron debido a que algunos programas se cancelaron.

¹² El espacio que les fue asignado a Marion y Grace Greenwood era muy amplio, así que solicitaron la colaboración de su amigo Isamu Noguchi, quien ejecutó el mural al relieve *La Historia* que se encuentra en el Centro de Integración Juvenil.

¹³ PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de las hermanas Marion y Grace”, p. 250.

LOS MURALES DE MARION Y GRACE GREENWOOD EN LOS PROYECTOS DEL *NEW DEAL*

En 1929 la economía de Estados Unidos colapsó a causa de la Gran Depresión,¹⁴ 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*¹⁵ 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 futuro y proporcionar trabajo a los desempleados.¹⁶ Entre los proyectos federales que se desarrollaron encontramos los siguientes: *Federal Emergency Relief; Agricultural Adjustment Administration; Civilian Conservation Corps; Public Works Administration; National Recovery Administration, Tennessee Valley Authority, Civilian Conservation Corps*, entre otros.¹⁷

La crisis económica de 1929 no solo afectó a la sociedad estadounidense, sino que también tuvo un impacto negativo en el ámbito artístico, un claro

¹⁴ 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 reembolsar 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, lo que ocasionó que muchas empresas quebraran, aumentando 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. SARRIUGARTE GÓMEZ, “La Gran Depresión Americana”, p. 171.

¹⁵ “Las políticas y medidas del New Deal pueden ubicarse en dos fases de acuerdo con el período en que fueron desarrolladas. La primera fase (de 1933 a 1934) apuntó sobre todo al alivio de las peores consecuencias de la Gran Depresión y a la recuperación de la economía, a través de programas dirigidos a la reforma financiera, la estabilización de precios, y obras públicas, más otras medidas para promover el empleo. Para ello, el Congreso se reunió en un período especial de sesiones que se conoció como ‘los primeros 100 días’ [...], durante el cual se aprobaron numerosas leyes de emergencia [...]. La segunda fase del New Deal (1935-1939) incluyó, aparte de las medidas de alivio y recuperación, legislación social y económica para beneficiar al conjunto de la clase trabajadora. Las leyes impositivas de 1935 y siguientes proveyeron medidas para hacer más progresiva la estructura tributaria nacional”. RESICO Y GÓMEZ AGUIRRE, “La crisis de 1930”, p. 41.

¹⁶ SARRIUGARTE GÓMEZ, “La Gran Depresión Americana”, p. 172.

¹⁷ ADAMS, *Historia Universal*, p. 305.

ejemplo de ello fue lo ocurrido con el grabado, donde las temáticas, las técnicas y los precios de las obras en el mercado se transformaron.¹⁸ El cambio en el arte fue general, siendo la corriente más representativa el realismo, la cual se desarrolló en dos vertientes que pretendieron exaltar a la sociedad estadounidense:

[...] 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 [...].¹⁹

La corriente del realismo se vio reflejada en el muralismo de la década de 1930, que comenzó a tener un periodo de desarrollo en Estados Unidos debido a los proyectos federales del *New Deal* 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*. Las pinturas que se solicitaron a través de estos programas se realizaron en espacios públicos para que estuvieran en contacto con la población, cuyas temáticas fueron determinadas por los funcionarios del gobierno que prohibieron mostrar asuntos de carácter violento, en el sentido que el artista no debía proyectar escenas de guerra, destrucción, muerte o lucha de clases, tampoco símbolos políticos de corte socialista como las hoces, los martillos o lemas marxistas, sino que debían reafirmar los valores familiares y del hogar, las tradiciones, la democracia y el patrimonio.²⁰

El primer organismo de apoyo para los artistas de los proyectos del *New Deal* fue el *Public Works of Art Project*, el cual duró de diciembre de 1933 hasta junio de 1934, llegando a financiar, aproximadamente, 3 749 artistas que produjeron alrededor de 15 663 obras de arte, literarias y teatrales.²¹ No obstante, los artistas que colaboraron en este proyecto

¹⁸ FLINT, *El Grabado en los Estados Unidos*, p. 10.

¹⁹ "Realismo americano".

²⁰ OLES, "El discurso Antifascista en los murales", pp. 155-156.

²¹ "1934: A New Deal for Artists", p. 3.

“recibieron poca instrucción de los administradores del programa; solo pidieron que los artistas representaran la ‘escena estadounidense’ [...]. Las pinturas, grabados, murales, esculturas, trabajos de artesanía y dibujo se exhibieron en oficinas de correos, bibliotecas, escuelas, museos y edificios gubernamentales”.²²

De modo que los artistas seleccionaban temáticas relacionadas con su región debido a que era complicado viajar y eso implicaba gastos extras, así que las escenas que se pintaron en 1934 fueron de paisajes urbanos y rurales, escenarios de la industria y de recreación, así como imágenes de decadencia y productividad.²³ Cabe mencionar, que a diferencia del muralismo mexicano de la década de 1930, en los proyectos federales de arte promovidos por el *New Deal* se tuvo una participación significativa de artistas femeninas como Ryah Ludins,²⁴ Irene Arroz Pereira, Ruth Reeves, Elizabeth Olds, Dina Melicov, Josephine Frankel Levy, Miss Ressel Speakman, Lillian Shaw, Alice Selinkoff, Elizabeth Deering, Georgette Seabrook, Augusta Savage, Kyra Markham, Helen Gaulois, Edna Hershman, Marion y Grace Greenwood, por mencionar algunas.

Entre las artistas que participaron en el *Public Works of Art Project* encontramos a Marion y Grace Greenwood, quienes habían regresado a Estados Unidos en 1934 y un año después comenzaron a pintar en colaboración la obra *Modernity and Indigenous American* en el edificio de migración de la Isla Ellis en Nueva York, pero el proyecto fue suspendido y la obra quedó sin concluir.²⁵

²² “1934: A New Deal for Artists”, p. 3.

²³ “1934: A New Deal for Artists”, p. 3.

²⁴ En 1934, Gustavo Corona, rector de la Universidad Michoacana, contrató a la artista estadounidense Ryah Ludins para pintar un mural en el Museo Regional Michoacano, quien llegó a México en junio de 1933 y después viajó a Morelia para encontrarse con su amiga Marion Greenwood. El espacio que le dieron a Ludins se conformó por “cuatro paneles sobre las puertas que flanquean dicha pared, con las decoraciones correspondientes a los arcos del corredor adyacente” y lo ejecutó al fresco, mientras que la temática se centró en la modernización de la industria y fue propuesta por el rector. En el mural, *La industria moderna*, se escenificó la minería, la electricidad y las grandes fundiciones; la artista se documentó en las minas de plata de Pachuca y en la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza de Necaxa. En Puebla, John W. Morgan la invitó para explicarle las complejidades de la luz eléctrica. A su regreso a Morelia, Ludins estaba lista para comenzar a trabajar en la obra, pero con la muerte del gobernador Benigno Serrato se suspendió la comisión, quedando la obra inconclusa. A pesar de que no logró terminar la pintura, la experiencia que tuvo en Morelia fue una de las más fructíferas de su vida y estaba agradecida con México por la oportunidad de realizar su primer mural. COMISARENCO MIRKIN, *Eclipse de siete lunas*, pp. 50 y 52; LUDINS, “Painting Murals in Michoacán”, pp. 22-23; “Pinturas murales en el Museo Michoacano”.

²⁵ OLES, *Walls to Paint On*, pp. 430 y 434; OLES, *Las hermanas Greenwood*, p. 21.

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 como sucedió con las hermanas Greenwood que regresaron a México para colaborar en el proyecto mural del Mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México. Al respecto, Edward B. Rowan —quien era el asistente técnico del director del proyecto *Public Works Administration* 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.²⁶

Las hermanas Greenwood llamaron la atención de la prensa por ser mujeres que trabajaban en colaboración en los proyectos murales en México y en Estados Unidos. De modo que los murales que pintaron en el territorio mexicano se conocieron a través de las notas periodísticas que les dieron reconocimiento, lo que llevó a Alice M. Sharker a escribir a Grace cuando estaba por concluir la obra *La minería* en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, esta carta 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 [...].²⁷

Los murales que Grace realizó en México le dieron prestigio y la oportunidad de ser invitada para formar parte de los proyectos de arte del *New Deal*. Mientras Marion tuvo que escribir a Edward B. Rowan solicitando una comisión mural, pero, para obtenerla, tuvo que comprobar que no tenía ingresos económicos, lo cual no fue un problema debido a que estaba desempleada y debía apoyar económicamente a sus padres.²⁸

A pesar de que Marion tenía la posibilidad de conseguir un espacio para ejecutar murales en Estados Unidos, no sabía si quedarse en el territorio

²⁶ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

²⁷ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI.

²⁸ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

mexicano para conseguir otras comisiones murales o regresar a su país, así que consultó a 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 México obtuviera algún espacio para pintar.²⁹ Siguiendo la sugerencia de Orozco, las hermanas Greenwood para mediados de 1936 estaban de regreso en Nueva York.

Entre 1936 y 1938, las hermanas Greenwood participaron en el *Treasury Relief Art Project*³⁰ en el área de *Westfield Acres Project* de viviendas públicas para los trabajadores del Astillero de Camden en Nueva Jersey. Esta comisión Marion la obtuvo debido a que tenía contacto con:

[...] Stoneroff, el arquitecto que había diseñado el proyecto de viviendas de Westfield para los trabajadores de los astilleros en Camden, Nueva Jersey. En ese momento, también me dieron bastantes edificios para elegir. En aquellos días, eran hospitales, manicomios o cárceles, y eso no me interesaba. Prefiero pintar gente sana que enferma. Así que elegí el proyecto de vivienda, y naturalmente, porque Stoneroff estaba muy entusiasmado con mi trabajo [...]. El proyecto aún estaba en construcción cuando anoté las dimensiones del muro y alquilé un loft en la calle 23, y me enviaron asistentes y el estatus de artista maestro [...].³¹

En este programa, Grace pintó *Shipbuilding* en el edificio número 9 y Marion en el 22 ejecutó *Camden Industries*, para los cuales primero hicieron los dibujos a gran escala para después enviarlos a los encargados del programa para ser aprobados, posteriormente se instaló en la pared. Sin embargo, estas obras se realizaron al óleo sobre lienzo que medía quince metros de largo por doce de alto y tuvieron que dividir en dos para poder ingresar al edificio.³²

²⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

³⁰ 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 en las oficinas federales antes del 30 de junio de 1939. "Treasury Relief Art Project 1935-1936".

³¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

³² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI; OLES, *Walls to Paint On*, pp. 431 y 434.

Para la elaboración de la temática de *Camden Industries*, Marion visitó la ciudad de Camden en Nueva Jersey, para documentar la diversidad industrial de la zona, como las fábricas de conservas y de calcetería, así como los muelles de los trabajadores de los astilleros. La artista llegó a mencionar en la entrevista con Dorothy Seckler que observó “a los trabajadores reales construyendo el proyecto de vivienda, y en ese momento había tantos piquetes y huelgas que todo el centro del mural está ocupado por piquetes y el tema habitual de conciencia social de esa época”.³³ Cabe señalar que Marion, para pintar los murales que realizó en México, también observó a los indígenas en la plaza de Taxco y en el lago de Pátzcuaro para hacer una escenificación más precisa de las actividades económicas y su fisonomía.

En 1937, al mismo tiempo que trabajaba en el *Treasury Relief Art Project*, Grace participó en la *National Society of Mural Painters Community Center*, diseñado por Oscar Stovorov,³⁴ donde comenzó a pintar *Power*, pero no se concluyó.³⁵ Para 1939, las hermanas Greenwood terminaron las pinturas del Astillero de Camden y fueron invitadas por la *Treasury Section of Fine Arts* para realizar caballetes de grandes dimensiones destinados a las oficinas de correos, así, Marion pintó al óleo sobre lienzo *The Partnership Between Man and Nature* en Crossville, Tennessee. Esta obra muestra una familia campesina como símbolo idílico que contrasta con lo suscitando en las regiones rurales de Estados Unidos, ya que entre 1935 y 1943 fue una época marcada por la pobreza y la miseria.³⁶

En *The Partnership Between Man and Nature* Marion escenificó la vida rural alejada de la industrialización y la modernidad, es decir, una tradicional e idílica forma de vida en el campo separada de los avances tecnológicos y de la sociedad moderna representada por una familia estadounidense en donde no se aprecian síntomas de pobreza causados por los estragos de la Gran Depresión. Del mismo modo que pintó a los indígenas purépechas en

³³ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

³⁴ Oscar Stovorov, fue un arquitecto que, en colaboración con Louis I. Kahn, Alfred Kastner y George Howe, desarrolló 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. GALVÁN, “Louis I. Kahn. Parasol Houses”, p. 79.

³⁵ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI; Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI; OLES, *Walls to Paint On*, pp. 431 y 434.

³⁶ SARRIUGARTE GÓMEZ, “La Gran Depresión Americana”, p. 174.

el mural *Paisaje y economía de Michoacán*, donde llevaban a cabo las actividades como la pesca, la recolección de la cosecha, la elaboración de piezas de cerámica y de las redes para la pesca.

La pintura *The Partnership Between Man and Nature* expone, al igual que los murales que había realizado en México con excepción de *La industrialización en el campo*, unos de los intereses artísticos de Marion: la idealización de la vida rural y tradicional en el campo, donde la industrialización y modernización se encuentran ausentes. Es decir, en lugar de presentar los problemas que trajo la crisis económica a las zonas rurales de Estados Unidos, como lo hizo Dorothea Lange a través de la fotografía, Marion escenificó una familia saludable sin síntomas de desnutrición ni de pobreza.

En el marco del *Treasury Section of Fine Arts*, Grace pintó al óleo sobre lienzo *Communication of Progress* en las oficinas de correo de Lexington, Kentucky, donde escenificó el progreso de la tecnología y la industria para mejorar los medios de transporte y de comunicación a través del 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 Howard Hughes.

La locomotora y el hombre con el interruptor de la electricidad que presentó Grace en *Communication of Progress* hacen alusión al interés que surgió en Estados Unidos, en 1939, por la aplicación de una turbina de gas con transmisión eléctrica que sustituyó a la de vapor.³⁷ Así que Grace expuso la tecnología utilizada en los medios de transporte terrestres y aéreos de su época que permitieron el avance industrial demostrando que la vida rural era obsoleta como se observa en el registro izquierdo donde se localiza un granero abandonado, un caballo blanco y una rueda de madera de una carreta sobre un pequeño montículo.

La pintura *Communication of Progress* contrastó con los frescos que Grace había realizado anteriormente en México: en *Hombre y máquina* escenificó una crítica hacia la industrialización y la tecnología, debido a que estas eran las causantes de la explotación del obrero, mientras en *La minería* presentó la desigualdad social, la guerra, la lucha contra el

³⁷ FORTUNY, "Las locomotoras americanas", p. 12.

imperialismo y al binomio explotador-explotado. Es decir, Grace en Estados Unidos no tuvo la libertad de pintar temas sobre la desigualdad social de los obreros ni críticas al sistema capitalista, debido a que los proyectos de arte propuestos por el *New Deal* tenían un propósito en particular como exaltar los valores del hogar y de la familia, así como del progreso.

En el mismo año que Grace pintó *Communication of Progress* 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*, pero no le fueron otorgados. Así que hizo 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 regresó a la pintura de caballete.³⁸

Por otro lado, al concluir Marion la obra *The Partnership Between Man and Nature*, se incorporó al *Federal Art Project* y pintó al fresco *Blueprint For Living. Planned Community Life* en los condominios de vivienda en Red Hook en Brooklyn, Nueva York. Sin embargo, no fue una labor sencilla, puesto que tuvo que cambiar el diseño en varias ocasiones por solicitud del jefe de la construcción y del alcalde de la ciudad, quienes no aprobaban la propuesta que Marion presentaba. Es probable que las modificaciones que se realizaron correspondieron al muro central, debido a que en el boceto se observa una mano que sostenía a un bebé que extiende los brazos al horizonte, mientras al lado izquierdo se hallaba un árbol y varios individuos en una presa. En la versión final se eliminó al niño con el árbol, se agregaron más jóvenes y se alteró la posición de los dos hombres de la zona derecha.

El mural *Blueprint For Living. Planned Community Life* se compone de tres frescos, para los cuales primero tuvo “que hacer caricaturas en escala de color pequeña, luego el dibujo grande y escala completa, finalmente las paredes reales”.³⁹ En esta obra Marion presentó, en el muro derecho, la construcción de viviendas correspondiente a los proyectos gubernamentales como parte del *New Deal*, una temática, probablemente, inspirada en el programa *National Youth Administration* creado en junio de 1935 y estaba destinado al sector juvenil para que colaboraran en obras públicas,

³⁸ OLES, *Walls to Paint On*, pp. 431 y 434; Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI.

³⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

construcción de instalaciones, servicio de bibliotecas, silvicultura y trabajo del suelo, cuidado de la salud, entre otras actividades hasta enero de 1944 que concluyó el programa y que dio empleo a 2 677 00 jóvenes en el programa de trabajo extraescolar y 2 134 000 en el trabajo estudiantil.⁴⁰

La obra *Blueprint For Living. Planned Community Life* continua en el muro central que se conforma por dos escenas: en la derecha se observa de fondo unos edificios, frente a ellos se encuentra un hombre con gorro que sostiene la palanca de un engrane, mientras que otro sujeta una copa y una escuadra sobre un mapa que llega hasta un grupo de seis jóvenes —que corresponden a zona izquierda— que contemplan el horizonte que, al mismo tiempo, son observados por otro individuo sentado sin camisa y detrás de él se encuentra una presa. Esta escena probablemente hace alusión a los proyectos creados por el *New Deal* como generar trabajo entre los estadounidenses, crisis provocada por la Gran Depresión.

El muro izquierdo de *Blueprint For Living. Planned Community Life* Marion pintó las actividades recreativas como el deporte, las artes, la música y la lectura. En esta obra ya no encontramos la vida idílica en el campo donde la tecnología y modernidad se encontraba ausente, ahora, la artista nos presenta una ciudad en construcción donde el binomio explotador-explotado no existe, como tampoco la desigualdad social que aparecía en *La industrialización del campo*.

No obstante, algunos sectores de la sociedad comenzaron a concebir los murales de los programas federales del *New Deal* 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,⁴¹ al respecto Marion mencionó:

Habían venido a mí y me decían: “Señora, ¿por qué no están todos sonriendo?” Y yo decía: ‘Bueno, solo 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 [...]⁴²

⁴⁰ “National Youth Administration (NYA) (1935)”.

⁴¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

⁴² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

Así pues, Marion no pintó anuncios comerciales, pero sí propaganda para legitimar los proyectos del *New Deal* a través de la obra *Blueprint For Living. Planned Community Life*, donde, además, Marion mostró un mayor desarrollo y habilidad en el uso tanto de la técnica al fresco⁴³ y en la composición, legado del muralismo mexicano.⁴⁴ En el mes de noviembre de 1940, la artista concluyó dicho mural y fue el último que realizó por parte de los programas del *New Deal*. La década de los cuarenta significó cambios en la vida artística de las hermanas Greenwood, ya que dejaron de realizar murales y retornaron al caballete, además, no volvieron a colaborar en algún proyecto.

LAS HERMANAS GREENWOOD DESPUÉS DE LOS PROYECTOS DEL *NEW DEAL*

Las artistas Marion y Grace Greenwood después de colaborar en la *Treasury Section of Fine Arts*, no volvieron a participar en algún proyecto juntas. Al terminar las pinturas *The Partnership Between Man and Nature* y *Communication of Progress*, Grace buscó otras comisiones murales a través de los programas del *New Deal*, pero sin éxito, regresando a la pintura de caballete. Las obras que realizó entre 1940 y 1948 las expuso en Woodstock Art Association, Whitney Museum, Architectural League y en New School for Social Research, National Academy, Riverside Museum y en el Metropolitan Museum. Desde 1948 hasta 1950 impartió clases de pintura moderna en su estudio localizado en la calle 19, cerca de la Sexta Avenida en Nueva York.⁴⁵

⁴³ El mural de *Paisaje y economía de Michoacán* que ejecutó Marion en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, en la ciudad de Morelia, lo realizó al fresco, “técnica particularmente demandante, puesto que debía anticiparse al secado. La pintora hizo frente a dificultades técnicas, como la derivada del uso de arena de río negra —en lugar de la arena de mina pura que usaban la mayoría de los muralistas—, que provocó un oscurecimiento casi inmediato de la pintura. Además, en las secciones donde se había pintado sobre capas de yeso mezcladas con la arena de río aparecieron grietas, los colores se cortaron, obligando a Marion a pintar en varias ocasiones una misma sección. Casi no bajaba del 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’. Finalmente, Greenwood obtuvo una carga de arena de mina pura para sustituir la arena de río, con la cual concluyó el mural el 31 de enero de 1934”. PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de Marion y Grace”, p. 193.

⁴⁴ Esta corriente artística tuvo entre sus preceptos: un sentido pedagógico al buscar alfabetizar a la población a través de una educación colectiva mediante imágenes; una crítica política y social; un discurso marxista, socialista, antiimperialista, antifascista, indigenista, histórico, nacionalista y revolucionario; una función pública al pintar las paredes de los edificios públicos para llevar un mensaje a la mayor parte de la población.

⁴⁵ OLES, *Walls to Paint On*, pp. 431 y 434; Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI; Grace Greenwood, Biography, AAA-SI.

En 1945, Grace solicitó la beca Guggenheim⁴⁶ y el consejo pidió al muralista mexicano José Clemente Orozco una referencia sobre ella, así que escribió a Grace solicitando “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. Quiero que usted consiga la beca; se la merece”⁴⁷.

A pesar de la recomendación de Orozco y de varios críticos de arte de la época como Vernon Porter, director de la National Academy, Grace no recibió la beca Guggenheim, a pesar de que tuvo “maravillosas recomendaciones, yo [señaló Grace] no sé por qué no lo recibí. Desde luego, debería haberlo hecho”⁴⁸. Así pues, Grace continuó realizando pinturas al caballete en su estudio en Nueva York, aunque realmente su interés estaba en el muralismo.⁴⁹

Entre 1955 y 1958 el Doctor en Psiquiatría Murray Jonas conoció el trabajo de Grace durante los tres años y medio, aproximadamente, que estuvo en terapia con él, quien adquirió la mayoría de sus producciones artísticas desde dibujos, caballetes, le encargó un mural para su casa en Scarsdale “de unos 10 pies por cinco” y en 1963 le encomendó otro de dimensiones más pequeñas. Las técnicas que manejó Grace en el transcurso de su carrera fue el fresco, al óleo, la liquitex y la litografía, su obra se encuentra en colecciones privadas y fue miembro vitalicio en Woodstock Art Association.⁵⁰

⁴⁶ “Con el propósito de enriquecer la calidad de la educación y la práctica de artes y profesiones, de fomentar la investigación y de aportar a la causa de un mejor entendimiento internacional, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, creada por el Senado de los Estados Unidos de América Simon Guggenheim y su esposa en memoria de su hijo fallecido el 26 de abril de 1922, ofrece becas para ampliar el desarrollo intelectual de estudiosos y artistas asistiéndolos en la investigación dentro de cualquier campo del saber y en la creación en cualquiera de las artes, respetando las condiciones de mayor libertad posible y sin distinción de raza, color o credo [...]. Las becas serán otorgadas por el fideicomisario de la Fundación con base en las nominaciones hechas por [un] comité de selección [que] requiere pruebas de excepcional capacidad de los candidatos para la investigación demostrada generalmente gracias a la publicación previa de contribuciones al alto saber, o de una poco común y probada capacidad de creación artística. La Fundación consulta con eruditos y artistas reconocidos a méritos y promesa de los postulantes en relación con los planes por ellos propuestos”. “Becas Guggenheim de asistencia para la investigación y la creación artística”, *Extensión*, p. 50, en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/48119/ExtensionNo27Pag50-51.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultada el 15 de agosto de 2022].

⁴⁷ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI.

⁴⁸ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI.

⁴⁹ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI.

⁵⁰ Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965, AAA-SI; Grace Greenwood, *Biography*, AAA-SI; Grace Greenwood, *Biography*, AAA-SI.

Desafortunadamente, la vida y obra de Grace Greenwood han sido poco estudiadas por falta de documentación y conocimiento de su obra debido a que después de la década de 1940 desapareció de la escena artística. Además, son pocas las pinturas que se conocen de ella, entre las que destacan los murales que realizó en México, mientras que para los que ejecutó en Estados Unidos como parte de los proyectos del *New Deal* solo se cuenta con fotografías que se encuentran resguardadas en el Archives of American Art, Smithsonian Institution en Washington.

La trayectoria mural de Grace estuvo vinculada con la de su hermana Marion, con quien aprendió la técnica del fresco y, seguramente, elementos de composición mural, además, en México pintaron en las mismas ciudades y en los proyectos del *New Deal* colaboraban en los mismos programas. Al terminar estos, las hermanas Greenwood regresaron a la pintura de caballete y no volvieron a colaborar en algún proyecto artístico, quedando solamente en las notas de la prensa aquellas mujeres que pintaron los muros de edificios mexicanos y estadounidenses.

Para la década de 1940, mientras Grace daba clases de pintura moderna, Marion concluyó el mural *Blueprint For Living. Planned Community Life* y regresó al caballete en su estudio. Pero, llevaba tanto tiempo realizando murales que había adquirido ciertos hábitos que contrastaban con el caballete, los cuales logró superar debido al interés que tenía por retratar a la figura humana, tal como lo recordó la pintora en la entrevista con Dorothy Seckler en 1964:

[...] 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.⁵¹

La obra de caballete de Marion tuvo éxito y reconocimiento, por ejemplo, en 1944 recibió el segundo premio en la Exposición Nacional de

⁵¹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

Carnegie, además, se unió a la galería de Associated American Artists — que para ese momento era muy prometedora— donde comenzó a realizar litografías para vender.⁵² Durante este periodo, el esposo de Marion, 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*.⁵³

El trabajo de Fenn inspiró a Marion para colaborar como corresponsal de guerra en Atlantic City donde cubrió todo el tratamiento de los heridos por los laboratorios *Abbott*, como lo muestran las obras de 1944: *Advanced Reconditioning*, *The Dental Front*, *Speeding Recovery*, *Occupational Therapy* y *X-ray of Head Before Operation*, las cuales se encuentran localizadas en el Departamento de Guerra.⁵⁴

Un acontecimiento que influyó en la obra pictórica de Marion fue el viaje que realizó por China y Hong Kong al finalizar la Segunda Guerra Mundial en compañía de Fenn, donde tuvo la oportunidad de estar en contacto con nuevos paisajes y fisonomías que habían sido siempre de su interés; de este modo, los personajes indígenas de México fueron desplazados por los orientales, pero sin dejar el estilo figurativo. Respecto a los nuevos lugares que vistió, la artista mencionó que:

[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 [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 pasé 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.⁵⁵

⁵² Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

⁵³ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

⁵⁴ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

⁵⁵ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, AAA-SI.

El viaje que realizó Marion 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*, *Eastern Memory* y *Coolie Woman*. Durante la década de 1940 la producción pictórica de Marion se enfocó en el caballete y la litografía, adquiriendo reconocimiento, pero, para 1950 “con el auge del expresionismo abstracto [...], su estilo figurativo y sus temas tradicionales fueron pronto marginados”.⁵⁶

Después de la colaboración de Marion en los programas federales de arte del *New Deal* no volvió a pintar murales hasta 1954, cuando inició con la pintura *La historia de Tennessee* destinada al salón de baile en el Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial de la Universidad de Tennessee, Knoxville, siendo su penúltimo mural, ya que el último fue *Tribute to Women* y lo realizó en 1965 a la técnica del óleo sobre lienzo en Syracuse University, Syracuse en Nueva York,⁵⁷ sin embargo, no se conoce mucho sobre esta y tampoco se cuenta con información que nos permita conocer el proceso de su elaboración, por tal motivo en el presente texto no se analizó.

EL MURAL *LA HISTORIA DE TENNESSEE* DE MARION GREENWOOD EN LA UNIVERSIDAD DE TENNESSEE, KNOXVILLE

A principios de 1954 los arquitectos Berber, McMurray y Malcolm Rice visitaron el Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial de la Universidad de Tennessee en Knoxville y tomaron la decisión de pintar un mural en el muro oeste del salón de baile, para dicho fin crearon un comité conformado por Rice y algunos miembros del Departamento de Bellas Artes comisionados para contratar al artista que iba a decorar el recinto, optando por Marion Greenwood, quien, probablemente, fue sugerida por Robert W. Schlageter —miembro de la Facultad de Arte— que organizó la visita de la pintora a las instalaciones de la Universidad.⁵⁸

Para el mes de julio de 1954, el jefe del Departamento de Bellas Artes, Kermit Ewing, informó a Marion que el contrato no solamente incluía pintar el mural para la sala de reuniones del Centro Universitario Carolyn P. Brown

⁵⁶ OLES, *Las hermanas Greenwood*, p. 30.

⁵⁷ OLES, *Walls to Paint On*, p. 434.

⁵⁸ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, pp. 1, 5 y 15.

Memorial, sino también como docente en la Universidad de Tennessee, cuyas asignaturas que iba a impartir eran de pintura, dibujo o diseño. En el mes de octubre Marion concluyó los cursos para comenzar a trabajar en los diseños y bocetos del mural *La historia de Tennessee*, posteriormente se colocó un lienzo de Utrecht de aproximadamente 1.8 por 9 metros sobre el muro para después pasar a este los contornos de los dibujos con carboncillo con indicaciones de luces y sombras, luego procedió a aplicar:⁵⁹

[...] un lavado transparente de color verde tierra a todo el lienzo y luego comenzó a crear áreas claras con capas más gruesas de pintura blanca pura. Luego vino una sobrepintura de esmaltes de colores finos que ocasionalmente se combinaban con pasajes de pintura más gruesos. Al describir la técnica de Greenwood, [Robert W.] Schlageter comentó con aprobación que “este uso moderado de pigmento es excepcionalmente duradero y evita el agrietamiento característico de la pintura espesa”.⁶⁰

La temática del mural *La historia de Tennessee* giró en torno a la música más representativa de Tennessee, escenificando a los “músicos de jazz negros, trabajadores de plantaciones [de algodón] que cantan espiritualmente [...]”⁶¹ así como el género country y la música religiosa de las montañas. Las figuras humanas que pintó Marion eran de tamaño real o un poco más grande, cuyos modelos fueron profesores y alumnos de la Universidad de Tennessee. Por ejemplo, encontramos que “LeRoy P. Graf, posó para el maestro de música [...] Cameron Smith, quien es la bailarina central, y Ted Williams, su pareja. Maurice Brown, estudiante de último año en el departamento de artes, aparece directamente atrás de [...] Smith. Schlageter se hizo pasar por el banjo”.⁶²

Los profesores y alumnos que retrató Marion en el mural *La historia de Tennessee* (Imagen 1) se encuentran en diferentes zonas de la obra, la cual se compone de cuatro registros iniciando por la izquierda con un telón rojo que cae simulando al de un escenario, en seguida se encuentra un grupo

⁵⁹ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, pp. 15-16.

⁶⁰ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 16.

⁶¹ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, pp. 15-16.

⁶² YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, pp. 2 y 16.

de afroamericanos que tocan el piano, el saxofón, la trompeta y las baquetas para interpretar jazz, mientras un hombre y mujer bailan. A un costado de la pareja que danza se localiza otro afroamericano sentado con un costal con algodón que canta y gesticula con la mano, a su lado se halla una niña pequeña recargada sobre un bulto mirando al espectador, al fondo de esta escena se observa un sembradío de algodón y un barco de vapor que navega sobre el río Mississippi.



Imagen 1. Mural *La historia de Tennessee* (1955) de Marion Greenwood en antiguo Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial de la Universidad de Tennessee en Knoxville. Tomada de YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 1.

El mural *La historia de Tennessee* prosigue con la zona central que se divide en dos secciones donde Marion escenificó la música country que es interpretada por tres hombres que tocan la guitarra, el violín y el banjo mientras una pareja baila, el resto de los individuos aplauden alrededor de una mujer que danza sola con su vestido azul. En seguida se encuentra un niño recostado sobre un bulto de maíz tocando la armónica y al fondo de esta escena, se observa una cabaña rústica de madera con hojas secas de tabaco y tallos de sorgo que flanquean la entrada de la vivienda.

La escena continua con una familia que, en vez de tocar instrumentos musicales, lleva a cabo actividades relacionadas con la economía de la región. En esta zona advertimos a una anciana que hila en la rueca el algodón para después elaborar colchas o sábanas que son colgadas al fondo, en seguida se encuentra una mujer que arropa a un bebé en la cuna mientras canta y a un costado de ella se halla un hombre mayor que teje un canasto. Finalmente, al fondo de estas escenas encontramos cabañas y un paisaje con un lago rodeado de verdes montañas. Esta representación es similar a la que Marion pintó en *Paisaje y economía de Michoacán*, donde se observan a los indígenas del lago de Pátzcuaro tejiendo las redes para pescar, recogiendo el rastrojo, sembrando y trabajando la cerámica, mientras al fondo se observa la región.

En la sección derecha del mural *La historia de Tennessee* Marion escenificó la música religiosa, al fondo de la composición encontramos montañas frondosas y frente a ellas se localiza una iglesia, en la entrada se halla el pastor con un libro abierto que es rodeado por un grupo de individuos: dos mujeres cantan y una de ellas sostiene otro libro, mientras el hombre mayor con bastón es un espectador y en la parte inferior, se encuentra una niña con trenzas que da la espalda al espectador. De modo que, en esta obra podemos advertir el interés de Marion por idealizar un estilo de vida tradicional de los habitantes del estado de Tennessee, donde la industrialización y la tecnología se encuentran ausentes, del mismo modo que en los murales que realizó en México: *Mercado en Taxco* (1933), *Paisaje y economía de Michoacán* (1934) y *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de la Viga* (1935).

El mural *La historia de Tennessee* se inauguró el 5 de junio de 1955,⁶³ mostrando la vida rural de los habitantes de Tennessee tocando instrumentos musicales y bailando, pero a su vez, Marion escenificó las actividades económicas de la región y práctica religiosa. La composición de la obra inicia en el registro izquierdo y cada género musical, así como las actividades económicas, se encuentran en una sección del mismo modo que en los murales de *Mercado en Taxco* y en *Paisaje y economía de Michoacán*. Por otra parte, los infantes son solamente espectadores del entorno y se exaltan las características fisiológicas de los indígenas mexicanos, así como los afroamericanos y anglosajones de Tennessee, aspectos que eran del interés de la artista como se puede observar en los dibujos y pinturas que hizo en Hong Kong, India y Haití.

En el mural *La historia de Tennessee* podemos advertir dos temáticas que escenificó Marion, por un lado, los diferentes géneros musicales y, por otra parte, la producción de los campos de algodón y el proceso de este como parte de la economía del estado de Tennessee. El cultivo del algodón se había expandido rápidamente por Estados Unidos, en 1890 era de 21 millones de acres y para 1930 había 42 millones,⁶⁴ de modo que se tuvieron que implementar estrategias que permitieron impulsar el cultivo del algodón invirtiendo “en la construcción de sistemas de riego, instalación de plantas

⁶³ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 1.

⁶⁴ ABOITES AGUILAR, “Algodoneros de Delicias”, p. 256.

compresoras, despepitadoras, almacenes y en equipos de carga y de transporte, necesarios para el movimiento del algodón, así como en la apertura de vías de comunicación”.⁶⁵



Imagen 2. Detalle del mural *La historia de Tennessee* (1955) de Marion Greenwood en el antiguo Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial de la Universidad de Tennessee en Knoxville. Tomada de YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 3.

Para la década de 1960, algunos estudiantes de la Universidad de Tennessee expresaron su preocupación por la escena del afroamericano en el cultivo de algodón que asociaron con un esclavo (Imagen 2). Esta inquietud probablemente se debió a los cambios que se comenzaron a generar en relación con la igualdad entre los estadounidenses independientemente de su raza, como lo declaró el presidente John F. Kennedy, quien propuso al Congreso una legislación de derechos civiles enfocada, entre otros temas, a la eliminación de la segregación escolar y a la no discriminación en los programas con asistencia federal. A la muerte de Kennedy en 1963, su sucesor, Lyndon Johnson, continuó con la propuesta que se logró consolidar en la Ley de Derechos Civiles de 1964 que prohibió la segregación en establecimientos como restaurantes, teatros y hoteles, así como toda práctica discriminatoria en los empleos y en espacios públicos como bibliotecas, piscinas y escuelas públicas.⁶⁶

⁶⁵ GRIJALVA, “Agroindustria y algodón”, p. 20.

⁶⁶ *Civil Rights Act (1964)*.

Los cambios que se comenzaron a dar en la década de 1960 provocaron seguramente que la imagen del afroamericano en el cultivo de algodón tuviera otra connotación que en 1955, cuando se concluyó la obra. Es decir, Marion no buscó reafirmar el “sistema de segregación que imperó en el sur de Estados Unidos entre fines de siglo XIX y mediados del XX y al que se le conoce como *Jim Crow*”,⁶⁷ debido a que uno de los intereses de la artista era retratar la fisonomía de las personas y las actividades de la vida cotidiana, así que con el jornalero, seguramente, buscó simbolizar la producción del algodón como parte de la economía de la región, cuya imagen no causó ninguna inconformidad entre las autoridades de la Universidad y los estudiantes.

Cabe destacar que para esa época continuaba vigente la segregación racial en la Universidad de Tennessee, a pesar de que en 1954 se llevó a la Corte Suprema de los Estados Unidos el caso Brown contra el Consejo de Educación de Topeka en Kansas que buscó terminar la segregación racial en los espacios educativos que había estado vigente desde fines del siglo XIX. El fallo a favor permitió sentar jurisprudencia en las leyes educativas, logrando dos avances significativos: por un lado, “rechazó el criterio racial como base de la segregación social escolar” y, por otro lado, “igualó las oportunidades en materia educativa”. Un año después, “se dictó un nuevo fallo que determinó la aplicación, delegando en los tribunales inferiores la facultad de implementar los cambios necesarios bajo los principios de equidad y de igualdad de oportunidades en las escuelas públicas y privadas de los Estados Unidos”.⁶⁸ Este logro fue el precedente para la integración racial y extender, una década después, los Derechos Civiles a este sector de la sociedad.

El fallo a favor del caso Brown contra el Consejo de Educación de Topeka se desarrolló durante el periodo que Marion pintó *La historia de Tennessee* y no causó controversia hasta la década de 1960 al expresar algunos estudiantes de la Universidad de Tennessee preocupación —como se mencionó anteriormente— por la imagen de los afroamericanos, principalmente por el hombre sentado con un costal con algodón.⁶⁹

⁶⁷ GRUNSTEIN DICKTER, “Segregación y discriminación”, p. 95.

⁶⁸ PERRIERE, “A 66 años. Segregación racial”.

⁶⁹ “Exposición que presenta el mural histórico de Greenwood y otras obras abre el 6 de junio”, *The University of Tennessee Knoxville, noticias*, en <https://news.utk.edu/2014/05/30/exhibit-greenwood-works-opens-june-6/> [Consultada el 4 de octubre de 2022].

Probablemente, esta inquietud entre los universitarios se generó a causa de la promulgación de la Ley de Derechos Civiles por el presidente en turno, Lyndon Johnson, la cual:

Prohibió la aplicación desigual de los requisitos de registro de votantes, pero al no eliminar las pruebas de alfabetización dejó un método para excluir a los votantes afroamericanos.

Vedó la discriminación en lugares públicos, el separatismo en esos espacios: moteles, hoteles, teatros, restaurantes y cualquier local de comercio interestatal. Restringió la autoridad regional y local para evitar el acceso a los servicios públicos a cualquier persona por criterios de religión, género, raza u origen étnico.

Desalentó la segregación en las escuelas públicas y permitió a las víctimas de esta actitud demandar, a través de la Fiscalía General de los Estados Unidos. Prohibió la discriminación laboral: a nadie se le podría negar un trabajo con base en su color, raza, sexo, origen nacional o religión.⁷⁰

El 17 de mayo de 1970, tres meses después de la muerte de Marion,⁷¹ el mural *La historia de Tennessee* fue agredido al salpicar pintura en la sección central dañando la zona de los bailarines y la rueda de hilar, posteriormente el lienzo se cortó con un objeto afilado y, al parecer, también se arrojó ácido. El motivo del ataque a la pintura, así como a los edificios del campus, se debió como protesta a los acontecimientos que se suscitaron por parte de los policías al disparar contra los estudiantes afroamericanos que se manifestaba en Jackson en Mississippi, así como por el tiroteo por parte de la Guardia Nacional contra un grupo de estudiantes de la Universidad Estatal de Kent, Ohio, que se manifestaban contra la guerra en Vietnam.⁷²

Los individuos que dañaron el mural *La historia de Tennessee* no fueron identificados ni atrapados, así que no fue posible afirmar si el acto que se

⁷⁰ “Ley de Derechos Civiles Promulgada por el Presidente Lyndon Johnson en EUA”, *CNDH. México, Defendemos al pueblo*, en <https://www.cndh.org.mx/noticia/ley-de-derechos-civiles-promulgada-por-el-presidente-lyndon-johnson-en-eua> [Consultada el 4 de octubre de 2022].

⁷¹ El 20 de febrero de 1970, Marion Greenwood falleció a los 61 años a causa de una embolia y por las heridas que sufrió en un accidente automovilístico que la dejó en una silla de ruedas, así que, al momento de los ataques a la obra *Historia de Tennessee*, la artista ya no se encontraba con vida como para hacer alguna declaración sobre la cuestión del afroamericano. SCHUESSELE, “Marion Greenwood: la primera muralista”.

⁷² YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, pp. 16-17.

cometió contra la obra se debió a motivos raciales. Pero se ha señalado que entre las causas del ataque, seguramente, se debió a que se consideró racista por ser una burla de la brutalidad que vivieron sus antepasados afroamericanos en las plantaciones de algodón antes de la Guerra Civil y que promovía el estereotipo del esclavo feliz.⁷³ Además, la sección dañada fue la correspondiente a los anglosajones y no la zona donde se localizaban los afroamericanos, esto se puede interpretar como una agresión simbólica al sector que promovió la esclavitud y el racismo que seguía latente en la década de 1970.

Después del ataque a la obra de Marion el vicepresidente de operaciones de la Universidad de Tennessee, Philip Scheurer, que en esa época era el responsable del Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial, solicitó la restauración del mural, pero las amenazas continuaron y las autoridades decidieron cubrirlo con un panel de madera temporalmente hasta que se tomara la decisión sobre cómo protegerlo, pero el tiempo transcurrió y permaneció oculto con el argumento de que sería nuevamente expuesto al público hasta el momento que pudiera ser aceptado como una pintura histórica.⁷⁴

La obra *La historia de Tennessee* quedó oculta y olvidada hasta 1998 cuando se propuso descubrir el mural para generar nuevos diálogos entre los estudiantes y profesores, así que se sugirió presentar una fotografía a color de la obra a los alumnos y líderes afroamericano de la Universidad de Tennessee para conocer las opiniones en torno a él y observar si continuaba causando controversia. Entre los argumentos a favor de la pintura encontramos la carta escrita al editor del periódico escolar de la Universidad por la estudiante afroamericana Ida Daniels, quien mencionó que Marion presentó las cuatro regiones de Tennessee y que no había alguna intención racista al representar a los afroamericanos como creadores del blues. Pero también hubo oposición por parte de las autoridades del campus, como Scheurer, que consideraban que la obra tenía que continuar oculta por ser controversial.⁷⁵

⁷³ STIVENDER, "UC Ballroom mural has been covered"; "Has the Time Come?"; B. *The Daily Beacon*, 1998, en https://www.utdailybeacon.com/opinion/has-the-time-come/article_dead7e38-9915-5af4-ada3-1fb9a44304bf.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].

⁷⁴ YATES Y MOFFATT, "Marion Greenwood in Tennessee"; p. 17; STIVENDER, "UC Ballroom mural has been covered".

⁷⁵ STIVENDER, "UC Ballroom mural has been covered"; CARRUTHERS, "Mural unveiled again after 34 years"; DANIELS, "Hidden mural holds history"; "Has the Time Come?".

El proyecto propuesto en 1998 para descubrir el mural y generar nuevas discusiones se logró llevar a cabo hasta el 2006, cuando la subdirectora de actividades estudiantiles, Edee Vaughan, mencionó el interés que tenían algunos estudiantes del Consejo Central del Programa, entre ellos Eric Harkness, por descubrir el mural *La historia de Tennessee* al público para fomentar, a través de un foro, la discusión sobre las imágenes controversiales de los afroamericanos que provocó el daño a la obra en 1970 y posteriormente su censura por 34 años.⁷⁶

El foro estuvo presidido por “Anton Reece, un afroamericano y director de Actividades Estudiantiles”,⁷⁷ la obra se cubrió con plexiglás para mayor protección y se colocó una cortina para ser exhibido nuevamente al público los días 15 y 16 de marzo de 2006. A un costado de la pintura se colocó un diario para que los asistentes —que fueron 250 aproximadamente— registraran lo que significaba para ellos el contenido, además de dar una opinión respecto a lo que se tendría que hacer con ella.⁷⁸

El foro *El Proyecto del Mural de Greenwood* buscó discutir las relaciones raciales y la censura en torno al mural *La historia de Tennessee*, en él participaron los siguientes panelistas: Eric Abercrombie, director de programas y servicios étnicos del Centro de Investigación y Cultura Afroamericana de la Universidad de Cincinnati; la directora y curadora de las galerías de arte de la Universidad de Clark Atlanta, Tina Maria Dunkley; la profesora asistente de Historia del Arte en la Universidad de Carlow en Pittsburgh, Sylvia Rhor; el profesor Bruce Wheeler emérito de historia de la Universidad de Tennessee y Saadia Williams, directora ejecutiva del Race Relations Center of East Tennessee.⁷⁹

En el foro se discutieron las relaciones raciales y si la pintura promovía el racismo. “Como era de esperar, las opiniones de los oradores variaron ampliamente sobre cómo interpretar el [mural]”.⁸⁰ Por ejemplo, Abercrombie señaló que era una obra racista que perpetuaba la supremacía blanca, mientras otros, como Wheeler, abogaron por mantener la pintura como

⁷⁶ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 17; “Panel para discutir el controvertido mural”.

⁷⁷ LYONS, “A lesson in presenting controversial art”.

⁷⁸ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 17; “Panel para discutir el controvertido mural”; ROSA, “Panel discusses controversial mural”; WRIGHT, “Greenwood Mural undergoes removal process”.

⁷⁹ “Panel para discutir el controvertido mural”; “Exposición que presenta el mural histórico de Greenwood”.

⁸⁰ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 17.

una herramienta de aprendizaje.⁸¹ La discusión nos permite advertir que para el 2006 la obra *La historia de Tennessee* continuaba causando controversia debido a que algunos la continuaron considerando como promotora del racismo como sucedió en 1970, por otra parte, un nuevo sector la defendió, al considerarla como una estrategia didáctica en torno a las distintas razas que conformaban el condado de Tennessee.

El foro concluyó con la intervención de Wheeler con las preguntas: “¿Es el mural abiertamente, deliberadamente racista? Probablemente no. ¿Es el mural involuntariamente racista? Probablemente. Si la investigación no logró eliminar por completo las aflicciones percibidas del mural, la administración de la [Universidad de Tennessee], sin embargo, le otorgó una amnistía parcial”. Dejando el mural con la cubierta de plexiglás y la cortina plegable que permitía mostrar la obra en determinados eventos.⁸²

Sin embargo, el Centro Universitario Carolyn P. Brown Memorial iba a ser destruido para la construcción de uno nuevo, así que la Universidad de Tennessee solicitó, en 2013, la intervención de Evergreene Architectural Arts de Nueva York para llevar a cabo una intervención de limpieza, reparaciones y barniz a la obra, después se desprendió el lienzo de la pared para prepararlo para ser almacenado en la UT Downtown Gallery en Knoxville, donde se presentó, junto con otras obra de Marion, en la exposición del 6 de junio al 9 de agosto de 2014, posteriormente se prestó al Museo de Arte de Knoxville para ser exhibido por tiempo indefinido.⁸³

El mural *La historia de Tennessee* fue el único que realizó Marion que causó controversia, al punto que llegó a censurarse durante un tercio de siglo⁸⁴ debido a que fue interpretado de forma distinta de acuerdo a los

⁸¹ ROSA, “Panel discusses controversial mural”.

⁸² YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 17.

⁸³ YATES Y MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee”, p. 17; “Exposición que presenta el mural histórico de Greenwood”; LYONS, “A lesson in presenting controversial art”.

⁸⁴ Antes de iniciar la pintura *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás en la ciudad de Morelia, Michoacán, Marion tenía miedo de que algunos nicolaitas borrarán la obra, puesto que se tenía un antecedente con los estudiantes de medicina y jurisprudencia que dañaron los murales que se estaban realizando en el muro sur. Así que, para evitar cualquier confrontación, se creó un consejo estudiantil con el secretario del rector, Salvador Gómez, para examinar y aprobar el proyecto mural. Sin embargo, la inconformidad de algunos alumnos continuó hasta que Lázaro Cárdenas visitó el recinto y felicitó a Marion por la obra, después de ese acontecimiento la artista logró concluir la pintura sin ningún altercado. De modo que el desagrado de una parte del alumnado se debió a cuestiones políticas internas y no por el tema que pintó, como fue el caso de *La historia de Tennessee*. PÉREZ AGUIRRE, “Los murales de Marion y Grace”, pp. 189-191.

cambios sociales y políticos que se vivieron en Estados Unidos en relación con la segregación y los derechos civiles de los afroamericanos. Desafortunadamente, al momento que fue agredida dicha obra, la artista había fallecido y el éxito que había tenido en las décadas de 1930 y 1940 había decaído a causa de la evolución del arte, quedando relegado el realismo social para dar paso al Art Pop y al expresionismo abstracto.

Al no considerarse a Marion como una de las artistas estadounidenses importantes durante el periodo en que fue agredida la obra *La historia de Tennessee*, no tuvo un impacto relevante en la prensa hasta las primeras décadas del siglo XXI, cuando nuevamente comenzó a surgir el interés por su producción artística por investigadores y críticos de arte, así como por el proyecto de restauración y extracción de la pintura para ser presentada en la exposición en la UT Downtown Gallery en Knoxville, como se ha mencionado.

Por otro lado, el interés de Marion por retratar a las diferentes etnias se puede observar en las obras que hizo de mujeres y hombres afroamericanos antes del mural *La historia de Tennessee*, como: *Haitian Nights*; *Haitian Work Song in the Jungle*; *Mother and Child (Study)*; *Musicians and Dancers*; *Stable Boy, circa*; *Haitian baby*; *Black woman*; *Chanting woman*; *Voodoo dancers, II* y *New Year's Eve*, por mencionar algunas. Esto demuestra que Marion no tuvo intención de promover la segregación ni el racismo, sino que su interés estuvo en presentar la música y actividad económica de los afroamericanos de Tennessee, del mismo modo como lo hizo con los anglosajones, sin embargo, los cambios sociales y políticos llevaron al mural a adquirir otro significado diferente provocando la censura por un tercio de siglo.

CONCLUSIONES

El muralismo que se desarrolló en Estados Unidos como parte de los proyectos de ayuda a los artistas del *New Deal* durante las décadas de 1930 y 1940, permitió a Marion y Grace Greenwood pintar en espacios públicos, sin embargo, muchas obras no se lograron concluir debido a que los programas se cancelaron. Es decir, los murales que realizaron durante este periodo no causaron ninguna controversia, ni sufrieron ataques o censura como sería el caso de *La historia de Tennessee* pintado por Marion en 1955

en la Universidad de Tennessee en Knoxville, debido a que, al formar parte de programas gubernamentales tenían que pasar por la aprobación de los encargados, de modo que si algún tema o símbolo de la propuesta era rechazada se debía modificar, puesto que a través de las imágenes se buscaba transmitir un mensaje a la población, motivo por el cual se cuidó la iconografía.

La labor artística de las hermanas Greenwood estuvo vinculada desde 1920 hasta 1940, desafortunadamente, no se cuenta con registros que nos permitan conocer las causas por las cuales dejaron de colaborar. Es probable que los intereses que tenían en el arte cambiaran, además, Grace desapareció de la escena artística después de su participación en los programas del *New Deal*, su carrera se estancó al no recibir la beca Guggenheim, así que se dedicó a la docencia, a la pintura de caballete y terminó en terapia psiquiátrica. Desgraciadamente, su producción pictórica solamente la podemos conocer a través de los murales que pintó en México y por algunas fotografías de *Communication of Progress* que se conservan en archivos, ya que la mayor parte de su obra se encuentra en colecciones privadas.

En el caso de Marion, el éxito en su carrera comenzó a decaer en la década de 1950 debido a los cambios que se dio en el arte, dejando a un lado el realismo para dar entrada a la obra de Jackson Pollock y Andy Warhol. No fue hasta las primeras décadas del siglo XXI que nuevamente surgió el interés por la obra de Marion, principalmente por la controversia que se generó en 1970 con el mural de *La historia de Tennessee*, al considerar racista la imagen de un afroamericano en una plantación de algodón, motivo por el cual fue agredida la obra, provocando su censura por 34 años hasta que surgió el interés de nuevas generaciones de estudiantes por mostrarla al público para generar nuevos diálogos en torno al racismo.

Ante la discusión que se generó en torno al mural *La historia de Tennessee*, no podemos evitar cuestionarnos para qué restaurar la obra y cubrirla con paneles de madera ante las amenazas de nuevas agresiones, por qué las autoridades no la destruyeron o modificaron la imagen del afroamericano como sucedió en otras obras, como la de Diego Rivera en el Centro Rockefeller en Nueva York, que se destruyó, o en *La patria* de la Biblioteca Pública Universitaria en Morelia, donde se cambió al indígena desnudo con un libro abierto por considerarlo inapropiado. Probablemente,

las autoridades universitarias querían evitar cualquier confrontación con los estudiantes que podrían estar a favor de conservar la pintura de Marion, argumentando que nuevamente se presentaría al público cuando las condiciones históricas fueran las apropiadas.

La imagen del afroamericano en la plantación de algodón que pintó Marion no buscó promover el racismo, puesto que uno de los principales intereses de la artista era retratar la fisonomía de las diferentes razas como se puede observar en los dibujos y pinturas de los afroamericanos que retrató antes de realizar *La historia de Tennessee*. Sin embargo, la imagen de este hombre comenzó a tener una connotación que Marion no había pretendido. En 1955 el jornalero había simbolizado a un sector de la población de Tennessee, para las décadas de 1960 y 1970 se interpretó como una burla a los problemas socioculturales que los afroamericanos tuvieron que afrontar a causa de la segregación y de la lucha por los derechos civiles, para el siglo XXI tuvo un significado histórico, por una parte, por la controversia que causó y, por otro lado, por ser una herramienta didáctica.

Por otra parte, entre los elementos que compartieron los murales que pintaron Marion y Grace Greenwood en Estados Unidos con el muralismo mexicano encontramos los elementos de composición, la técnica al fresco, el hecho de pintar en edificios públicos por medio de proyectos gubernamentales temáticas con un contenido social e histórico y sentido pedagógico. Además, el tiempo que pasaron en México llamaron la atención de la prensa por trabajar juntas, así que al llegar a Nueva York ya tenía un cierto reconocimiento, lo que facilitó que consiguieran comisiones murales en los programas del *New Deal*.

En los murales que realizaron en México y en Estados Unidos entre las décadas de 1930 y 1940, podemos observar que Marion continuó reproduciendo un discurso idílico de la vida rural alejada de la tecnología y la industrialización, mientras Grace siguió enfocada en los progresos que dieron paso a la modernización. Las obras de ambas hermanas no tuvieron un significado político o ideológico, con excepción de *La industrialización en el campo* y una sección de *La minería* que realizaron en el mercado Abelardo L. Rodríguez en Ciudad de México.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Archivo General de la Nación.

Bibliografía

ABOITES AGUILAR, Luis, “Algodoneros de Delicias. Ensayo sobre una minoría próspera (1957-1963)”, en Mario CERUTTI y Araceli ALMARAZ (Coordinadores), *Algodón en el norte de México (1920-1970). Impactos regionales de un cultivo estratégico*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2013, pp. 247-282.

ADAMS, Paul, *Historia Universal. Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.

CARRUTHERS, John, “Mural unveiled again after 34 years”, en *B. The Daily Beacon*, 15 de marzo de 2006, en https://www.utdailybeacon.com/news/mural-unveiled-again-after-34-years/article_62959993-eaae-5466-9293-4eff57259a33.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].

COMISARENCO MIRKIN, Dina, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, México, Universidad Iberoamericana, Artes de México, Universidad Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

DANIELS, Ida, “Hidden mural holds history, not shame”, en *B. The Daily Beacon*, 20 de marzo de 1998, en https://www.utdailybeacon.com/opinion/hidden-mural-holds-history-not-shame/article_1912b0e7-cfd3-5034-a514-c6b916c4d0c1.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].

FLINT, Janet, *El Grabado en los Estados Unidos desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, México, Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A. C., Mexican American Institute, A. C., 1981.

FORTUNY, José, “Las locomotoras americanas de turbina de gas”, en www.vialibrefe.com/pdf/10232_pdf_08.pdf [Consultada el 6 de agosto de 2022].

GALVÁN, Noelia, “Louis I. Kahn. Parasol Houses”, en *Ra, Revista de Arquitectura*, 8, 2006, pp. 79-86, en <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25925/21796> [Consultada el 17 de octubre de 2022].

- GRIJALVA, Aidé, “Agroindustria y algodón en el valle de Mexicali. La compañía industrial Jabonera del Pacífico”, en *Estudios Fronterizos*, 15: 30, 2014, pp. 11-42.
- GRUNSTEIN DICKTER, Arturo, “Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos”, en *El Cotidiano*, 34, 2005, pp. 95-102.
- LUDINS, Ryah, “Painting Murals in Michoacán”, en *Mexican Life*, Ciudad de México, 1935, pp. 22-23.
- LYONS, Beauvais, “A lesson in presenting controversial art, monuments”, *Knox News*, 2017, <https://www.knoxnews.com/story/opinion/columnists/2017/09/14/lesson-presenting-controversial-art-monuments/656757001/> [Consultada el 19 de febrero de 2023].
- NATIONAL ARCHIVES, *Civil Rights Act (1964)*, <https://www.archives.gov/milestone-documents/civil-rights-act#transcript> [Consultada el 22 de septiembre de 2022].
- “National Youth Administration (NYA) (1935)”, en *The Living New Deal*, <https://livingnewdeal.org/glossary/national-youth-administration-nya-1935/> [Consultada el 13 de febrero de 2023].
- 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.
- OLES, James, “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, pp. 155-168.
- OLES, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Círculo de Arte, 2000.
- OLES, James, *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*, tesis doctoral, Estados Unidos, Universidad de Yale, 1995.
- “Panel para discutir el controvertido mural del salón de baile de la UC”, en *The University of Tennessee Knoxville, noticias*, 2006, en <https://news.utk.edu/2006/03/14/panel-to-discuss-controversial-uc-ballroom-mural/> [Consultada el 9 de octubre de 2022].
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Greenwood en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1934)”, en Eugenio MERCADO LÓPEZ (Coordinador), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018, pp. 41-69.

- PÉREZ AGUIRRE, Dulze María, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México (1935)”, en *Letras Históricas*, 18, 2018, pp. 227-257.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulze María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 63, 2016, pp. 177-206.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.
- PERRIERE, Hernán, “A 66 años. Segregación racial es desigualdad educativa: el fallo Brown de 1954 en Estados Unidos”, en *La Izquierda Diario. PTS en el frente de izquierda*, 2020, en <https://www.laizquierdadiario.com/Segregacion-racial-es-desigualdad-educativa-el-fallo-Brown-de-1954-en-Estados-Unidos> [Consultado el 04 de octubre de 2022].
- “Realismo americano”, en *APARECES. Histoire de l'Arte et Actualité Culturelle*, <http://www.aparences.net/es/periodos/art-moderne/realisme-americain/> [Consultada 26 de agosto de 2022].
- RESICO, Marcelo y Maximiliano GÓMEZ AGUIRRE, “La crisis de 1930 y las políticas del New Deal: un examen desde la economía y las instituciones”, en *Ensayos de Política Económica*, 3, 2009, pp. 27-64.
- ROSA, Jennifer, “Panel discusses controversial mural”, en *B. The Daily Beacon*, 27 de marzo de 2006, https://www.utdailybeacon.com/news/panel-discusses-controversial-mural/article_02d1c934-ba1a-5790-a0a4-ea0a8a4dc5b7.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: ‘La América más mísera’”, en *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 9, 2010, pp. 171-182.
- SCHUESSLE, Michael, “Marion Greenwood: la primera muralista extranjera del México posrevolucionario”, *Nexos*, 1 de abril de 2017, en <https://cultura.nexos.com.mx/marion-greenwood-la-primer-muralista-norteamericana-del-mexico-posrevolucionario/> [Consultada el 15 de febrero de 2023].
- STIVENDER, Knigh, “UC Ballroom mural has been covered since ‘72”, en *B. The Daily Beacon*, 1998, en https://www.utdailybeacon.com/news/uc-ballroom-mural-has-been-covered-since-72/article_a5f9d863-f425-5496-90b8-56d0b2dfb5df.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].

WRIGHT, Victoria, “Greenwood Mural undergoes removal process”, en *B. The Daily Beacon*, 2013, en https://www.utdailybeacon.com/news/greenwood-mural-undergoes-removal-process/article_c81e8e4d-ccec-5b70-a098-6c9c53ed1f86.html [Consultada el 16 de febrero de 2023].

YATES, Sam y Frederick MOFFATT, “Marion Greenwood in Tennessee (Exhibition Catalogue)”, 2014, en https://trace.tennessee.edu/utk_ewing/1 [Consultada el 5 de agosto de 2022].

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2022

