



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Al voltant del muralisme. La renovació cultural mexicana 1920-1950, un art de denúncia

Maria Antònia Capó Oliver

Història de l'art

Any acadèmic 2018-19

DNI de l'alumne: 43233363X

Treball tutelat per Francisca Lladó Pol
Departament de de Ciències Històriques

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: Art Llatinoamericà, Art Mexicà, Art i Política, Muralisme Mexicà, Arts Gràfiques, Pintura, fotografia

Resum

En les dècades posteriors a la Revolució Mexicana (1910-1917) es creà un fort lligam entre art i política, connexió que afectà a totes les manifestacions culturals. Si bé la més estudiada d'aquestes propostes ha estat el *Muralisme*; la fotografia, les arts gràfiques i la premsa es convertiren en mitjans per exposar les injustícies socials i els ideals polítics. Una necessària revisió historiogràfica analitza i valora l'obra de dones artistes que treballen des d'aquestes tècniques i aquest posicionament, en un moment en què les primeres reivindicacions feministes topen amb les dificultats d'un moviment cultural molt masculinitzat com ha estat l'anomenat *renaixement mexicà*.

Paraules clau:

Art Llatinoamericà, Art Mexicà, Art i Política, Muralisme Mexicà, Arts Gràfiques, Pintura, Fotografia

Abstract

The Mexican Revolution (1910-1917) created a strong link between art and politics. This connection affected all cultural manifestations. Although the most studied one has been Muralism, also photography, graphic arts and press publications became powerful tools to expose social injustices and political ideas. A necessary historiographical review analyses and values the work of women artists who work from these techniques and these positions in a period of time when the demands of first feminism were confronted with the difficulties of a highly masculinised cultural movement, the so-called Mexican Renaissance.

Key words:

Latin-American Art, Mexican art, Art and Politics, Mexican Muralism, Graphic arts, Painting, Photography

Índex

Resum/Abstract.....	2
Introducció.....	4
1. Objectius.....	4
2. Mètode de treball.....	4-5
3. Estat de la qüestió.....	5-10
4. Continguts.....	11-33
4.1 La renovació cultural a Mèxic.....	11-19
4.2 El paper de les artistes en l'art Mexicà.....	20-27
4.3 Lluita obrera, identitat nacional, anticapitalisme i denúncia social.....	27-33
5. Conclusions.....	33-34
6. Bibliografia.....	34-37
Annex.....	38-61
Índex de figures.....	38-45
Diccionari d'artistes.....	47-59

Introducció

Aquest treball pretén donar una visió àmplia de les dinàmiques de renovació cultural que varen tenir lloc al Mèxic post-revolucionari, especialment en les dècades de 1920 i 1930, centrant-nos específicament amb les confluències que existeixen entre la pintura mural, les arts gràfiques i la fotografia. En aquest sentit ens situem en les darreres tendències d'interpretació d'aquest moviment, com prova la recent exposició *México moderno, Vanguardia y revolución*, exposició que tingué lloc al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), mostra organitzada entre aquesta institució i el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de Mèxic entre el 2017 i el 2018. Així mateix, també s'ha volgut posar en valor a les artistes que formaren part d'aquest moviment, deixades de banda en molts casos tant per la historiografia canònica com per les obres generals dedicades a dones artistes, en general, de caràcter euro-centrista.

1-Objectius

Els objectius que es pretenen assolir al llarg d'aquest treball són els següents:

- Analitzar dins el context del Mèxic post-revolucionari l'activa implicació dels artistes en la situació política i social.
- Comparar i analitzar obres de diversos artistes i diverses tècniques a partir de temes cabdals del muralisme mexicà com ara la identitat nacional, la industrialització, l'indigenisme, lluita obrera, etc.
- Plantejar una visió més àmplia entre el context polític que sens dubte afecta a aquest moviment i altres manifestacions artístiques com les arts gràfiques o la pintura de cavallet.
- Posar en valor la participació de les dones com a agents actius en el context artístic del Mèxic post-revolucionari, relegades històricament per un moviment molt masculinitzat.

2-Mètode de treball

La metodologia de treball seguida per assolir els objectius que ens hem proposat s'ha basat en la recerca bibliogràfica, la consulta de documentació de l'època i l'anàlisi d'imatges.

En relació a la bibliografia, el punt de partida va ser el recent estudi de Dina Comisarenko, publicat el 2017 *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. A partir d'aquí es va iniciar una recerca bibliogràfica que tingué en compte obres generals

de l'art del segle XX a Llatinoamèrica, bibliografia específica de les artistes, les referències a la gràfica Llatinoamericana i especialment bibliografia relacionada amb els estudis de gènere en la història de l'art. S'ha utilitzat el Servei de Biblioteca i Documentació de la UIB i les bases de dades JSTOR, Dialnet i Scielo.

La consulta de l'arxiu digital Documents of 20th-century Latin America and Latino Art del Museum of fine arts de Houston, ha estat fonamental per poder elaborar una aproximació al context cultural del període a partir de fonts directes. A la bibliografia s'ha inclòs un apartat amb les fonts utilitzades.

S'han consultat també altres arxius digitals com New Mexico Digital Collections, portal elaborat per la Universitat de New Mexico, Archives of American Art de l'Smithsonian Institution, i les col·leccions en línia del Metropolitan Museum of Art.

A partir de la consulta d'aquest material, hem pogut reflexionar sobre el tema objecte d'estudi, de manera que la primera consulta bibliogràfica, ens ha servit no únicament per realitzar l'estat de la qüestió, sinó també per elaborar un primer guió damunt el qual treballar.

A més, a mode d'apèndix s'ha confeccionat un diccionari referit a les dones artistes que inclou una breu biografia i obres destacades, ja que som conscients que moltes són artistes desconegudes per a la gran majoria.

3- Estat de la qüestió

La implicació entre art i política a Mèxic a partir de la Revolució (1910-1917) és fonamental no només per estudiar la més coneguda de les propostes artístiques mexicanes del segle XX, es a dir, el Muralisme Mexicà, sinó també per aproximar-nos a l'art realitzat amb altres tècniques i mitjans com són les arts gràfiques, la fotografia o la pintura de cavallet.

Per aquest motiu, partirem de l'estudi d'aquest moviment a partir de la següent bibliografia. El llibre de Desmond Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera i Siqueiros* publicat el 1993 segueix la línia hegemònica de l'estudi del muralisme que se centra en l'estudi dels anomenats "los tres grandes"¹, visió que en els darrers anys la historiografia està revisant per donar cabuda a una aproximació més completa i equilibrada del moviment. No endebades, les revisions historiografies començaren a efectuar-se després de la celebració del 500 aniversari del descobriment d'Amèrica,

¹ 'Los tres grandes' s'utilitzà habitualment en la premsa de l'època per referir-se a Diego Rivera, David

moment en que la postmodernitat pren consciència de la pèrdua de sobirania i del monopoli d'occident a favor d'una multiplicitat cultural que es resisteix a ser tractada en termes de vassallatge a la vegada que reclama igualtat².

Tornant als muralistes, l'article de Leticia López Orozco "The Revolution, Vanguard Artists and Mural Painting"³ elabora una taula dels artistes implicats en el muralisme classificats per generacions, així com també de les temàtiques més freqüents tractades per cada grup. Un altre aspecte que ens resulta útil d'aquest article és la introducció d'una sèrie d'esdeveniments que foren cabdals en la transformació de l'art i la cultura a Mèxic després del conflicte armat. Entre aquests s'inclouen⁴:

- L'exposició alternativa en la que participaren més de cinquanta pintors i deu escultors que va tenir lloc el 1910 motivada pel rebuig d'obres d'estudiants de l'Acadèmia de Belles Arts de San Carlos a l'exposició oficial que commemorava l'inici de la lluita per la independència de Mèxic. Dr Atl (Gerardo Murillo)⁵ a partir de l'experiència anterior proposà per una banda la creació d'un centre d'art i per l'altra pintar les parets dels edificis públics. Tot i que aquestes iniciatives quedaren paralitzades pel conflicte, el 1923 l'artista pogué pintar els murs del convent jesuïta de San Pedro i San Pablo amb al·legories de la natura (obres destruïdes per ordre de José Vasconcelos).
- el 1911 Dr. Atl, Siqueiros i Orozco lideraren la vaga a l'Acadèmia de Belles Arts de San Carlos per protestar en contra de l'ensenyament artístic tradicional, provocant la dimissió el 1912 del director de l'Acadèmia Antonio Rivas.
- Les Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) fundades per Alfredo Ramos Martínez suposaren una alternativa a l'acadèmia. La primera fou la de Santa Anita, creada el 1913.
- La recuperació el 1930 per part de Rivera, Jean Charlot, Pablo O'Higgins i Frances Toor de 406 gravats de José Guadalupe Posada⁶ que foren publicats en una primera monografia de l'artista editada per *Mexican Folkways* i *Talleres Gráficos de la Nación*.

² Iria Candela, *Contraposiciones. Arte Contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Madrid, Alianza, 2012, pàg. 22.31.

³ Leticia López Orozco "The Revolution, Vanguard Artists and Mural Painting", *Third Text*. Vol. 28, Núm. 3, 2014, pàg. 255-268.

⁴ Ibid pàg., 257-259

⁵ Dr. Atl (1875-1964) pintor, escriptor i vulcanòleg, figura molt activa en el renaixement cultural mexicà, fou professor de José Clemente Orozco i Diego Rivera, participà en el procés revolucioanari, defensor de la cultura popular, és conegut per les seves pintures de volcans.

⁶ José Guadalupe Posada (1852-1913), dibuixant i gravador, la seva obra es publicava a *Gaceta Callejera*, *El Boletín* i *El Centavo Perdido*, entre d'altres, així com també impressions en volants que es repartien al carrer on reflectia la realitat social i política del moment, així com les tradicions i costums del poble. Crític amb el règim de Porfirio Díaz, va il·lustrar les primeres fases de la Revolució Mexicana, les

- Publicació el 1921 a Barcelona dins la revista *Vida Americana* de “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” com a manifest escrit per Siqueiros on posa les bases per un nou art públic en defensa de la cultura popular i indígena.

A més, López Orozco assenyalava tres textos com a generadors dels principis intel·lectuals que regiren l'art i la cultura a Mèxic després de la Revolució. Aquests són:

1. *Los grandes problemas nacionales* d'Andrés Molina Enríquez publicat el 1909⁷.

2. *Forjando la patria* de Manuel Gamio publicat el 1916⁸.

3. *La Raza Cósmica* de José Vasconcelos publicat el 1925⁹.

Si bé el Muralisme Mexicà o Renaixement Mexicà com sovint s'anomena a aquest moviment des dels inicis s'ha vinculat a un art masculí, el recent llibre de Dina Comisarenco Mirkin publicat el 2017, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*¹⁰ desmunta aquesta percepció.

L'autora presenta un estudi estructurat en dècades tenint molt present la procedència de les artistes (EUAU i Mèxic preferentment). Inclou una breu introducció històrica a cada període seguida de les dades de les artistes centrant-se en les seves obres murals.

El llibre de Comisarenco i la reproducció amb imatges de les obres comentades ha estat fonamental per al present treball. Inclou 23 muralistes, encara que nosaltres només ens centrarem amb les que per temàtica i cronologia ens han semblat més rellevants.

En el cas de Marion Greenwood (1909-1970), Comisarenco aporta un primer article de Herbst¹¹ a la revista *Mexican Life*¹² que donà difusió i projecció a l'artista. Així mateix són interessants les cartes de Marion Greenwood on expressa com l'interpel·len

seves ‘calacas’ (calaveres), associades al dia dels morts, i l'estil allunyat de l'academicisme es va convertir en un referent per l'art mexicà del segle XX.

⁷ Anàlisi sociològic de la societat mexicana, crítica el monopoli de poder, riquesa i terres en mans d'uns pocs, incidint en la problemàtica agrària, la submissió dels pobles originaris, la política nacional i internacional del Règim de Porfirio Díaz, etc. Leticia López Orozco, op. cit., pàg. 259.

⁸ *Forjando la patria* reivindica la cultura indígena, en la línia del seu mestre, l'antropòleg Franz Boas (1858-1952), crític amb l'evolucionisme darwinista imperant en les teories antropològiques vuitcentistes, defensava que s'havia de dur a terme una comprensió de les cultures dels pobles indígenes per tal d'assegurar una integració efectiva d'aquests dins la societat. Leticia López Orozco, ibid., loc. cit.

⁹ Es comentarà al 4.1.

¹⁰ Dina Comisarenco, *Eclipse de Siete Lunas. Mujeres Muralistas en México*, Ciudad de México, Artes de Mexico, 2017.

¹¹ Josephine Herbst (1892-1969), periodista i escriptora d'esquerra nord-americana. Marion Greenwood anà a Mèxic el 1932 per primer cop convidada per Herbst. Dina Comisarenco, op. cit. 2017, pàg. 36.

¹² *Mexican Life* revista editada a Mèxic i publicada en anglès amb l'objectiu de donar difusió a l'activitat artística del país.

els canvis socials (industrialització, migració a les ciutats) en la doble vessant de dona i artista. L'autora recull l'evolució muralista de Marion des d'un primer muralisme descriptiu de les tradicions antigues fins a la denúncia explícita de l'explotació capitalista. També considera l'obra de Grace Greenwood, germana de Marion, encara que en fa una anàlisi més breu, però en el que deixa ben exposada la sensibilitat i la capacitat de l'artista per a reflectir la tensió política i social del Mèxic de l'època, destacant-ne el posicionament inequívoc de la pintora.

Aquest llibre ens aporta també valoracions sobre Ryah Ludins, muralista nord-americana que participà en el moviment muralista de Morelia i que ha estat ignorada en molts dels estudis sobre aquest moviment. L'autora posa en valor l'experiència mexicana de Ludins en la seva obra posterior realitzada als Estats Units. En el cas de Leonor Coen, també nord-americana, l'autora destaca la combinació de realisme, monumentalitat i detalls quotidians com a trets que la diferencien dels seus coetanis masculins que treballen la mateixa temàtica. Tot i que el llibre segueix un ordre cronològic, en el cas d'Aurora Reyes, nascuda a Mèxic, abasta la seva trajectòria completa, de 1930 a 1970. Etapa condicionada tant per la situació internacional com per l'alentiment en avanços socials que suposaren alguns governs mexicans. Comisarenco insisteix en la repercussió negativa que suposà aquest nou context en la creació muralista femenina. Incideix l'autora que no es pot desvincular la sensibilitat poètica de Aurora Reyes de la seva obra pictòrica, de la mateixa manera que no es pot deslligar del seu compromís feminista i polític.

Finalment dir que l'autora no s'està de considerar el paper de Frida Kahlo com a mestra muralista sense haver exercit ella com a tal. Incideix en el grup de joves més directament lligat a Frida, "los Fridos". Ens queda constància, segons l'autora, que Frida cregué en la importància de la pintura mural i dirigí alguns projectes públics prenent part activa en l'elecció dels llocs i de les temàtiques.

Dina Comisarenco, a més d'estudiar les muralistes també ha realitzat estudis sobre altres dones artistes en el context mexicà com les fotògrafes Tina Modotti i Lola Álvarez Bravo¹³.

En relació al paper de les artistes a Mèxic, Edward Lucie-Smith a *Arte latinoamericano del siglo XX*, publicat a 1993 incideix en la importància de les dones

¹³ Dina Comisarenco, "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo", *Revista de estudios de género. La Ventana*, Núm. 28. Vol. 3, pàg. 148-190, [en línia] <[dialnet](#)> [consulta: 10/05/2019].

en l'art llatinoamericà del segle XX¹⁴. En el capítol “México: cuatro mujeres y un hombre” parla específicament de Frida Kahlo, Maria Izquierdo i les pintores surrealistes Leonora Carrington i Remedios Varo.

Les històries de l'art per els estudis de gènere han recuperat la història de moltes artistes europees i nord-americanes, no obstant això s'observa una mancança en la incorporació de les artistes llatinoamericanes i del seu context dins la narració. A *Mujer Arte y Sociedad*, originàriament publicada a 1990 Whitney Chadwick introdueix a Frida Kahlo i Maria Izquierdo dins les corrents de dones surrealistes. Al 2006, Victoria Combalía tracta la vida i l'obra de les surrealistes Remedios Varo i Leonora Carrington, Tina Modotti i Frida Kahlo.

Per altra banda, a *Historia del arte iberoamericano*¹⁵ en el darrer capítol, dedicat a la història de la fotografia, hi trobem un apartat amb el títol “El Clic femenino”¹⁶, en el que parla sobre fotògrafes actives a Mèxic com Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo i Kati Horna.

Donada l'extensa bibliografia existent sobre Frida Kahlo, ens hem centrat específicament amb el llibre de Patricia Mayayo¹⁷ *Frida Kahlo contra el mito*¹⁸ perquè analitza l'obra de l'artista defugint del paral·lelisme simplista vida-obra en el que moltes vegades la historiografia ha caigut a l'hora d'analitzar les obres de Kahlo. Per Mayayo les seves pintures no són només un reflex de les seves circumstàncies personals, sinó que incorporen necessàriament els debats socials, polítics artístics del seu temps com són (mexicanitat, conducta de gènere, muralisme i avantguarda europea). Segons Mayayo l'obra de Kahlo ha patit un “procés de neutralització política”¹⁹ perquè degut al predomini de la biografia en els estudis realitzats sobre l'artista.

¹⁴ Edward Lucie-Smith, *Arte Latinoamericano del Sigo XX*, Barcelona, Destino, 1993, pàg. 96.

¹⁵ Ramón Gutiérrez y Rodrigo Viñuales, *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona, Lunwerg, 2000.

¹⁶ *Ibid.*, pàg. 365-375.

¹⁷ Patricia Mayayo ha basat el seu treball d'investigació al coneixement de dones artistes. Entre les seves obres destaquen obres com *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁸ Patricia Mayayo, *Frida Kahlo contra el mito*. Madrid, Cátedra, 2008.

¹⁹ *Ibid.*, op. cit., pàg. 19.

Per al context polític i la vinculació d'art i comunisme a Mèxic el llibre d'Stephanie J. Smith *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*²⁰ ens serveix per obtenir informació de diverses publicacions de l'època com *El Machete*, *Frente a*

Frente i *Mexican Folkways*, així com els col·lectius d'artistes com *la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) i el *Taller de Gráfica Mexicana* (TGP). A més, informa sobre les relacions entre els artistes i el Partido Comunista Mexicano, fent especial incidència en la participació de les dones.

En relació a l'estudi de les arts gràfiques, hem de tenir en compte l'obra de Helga Prignitz-Poda *El taller de Gráfica Popular en México*²¹, 1937-1977 de 1992.

Theresa Avila a l'article "El Taller de Gráfica Popular and the Chronicles of Mexican History and Nationalism"²² es proposa analitzar les aportacions del Taller de Gráfica Popular (TGP)²³ a la construcció de la narrativa de la història i l'art del Mèxic contemporani, un dels temes fonamentals tant pel muralisme com per les arts gràfiques.

Les dones que participaren al Taller de Gráfica Popular foren poques: Mariana Yampolsky, Elisabeth Catlett, Fanny Rabel i Celia Calderón. Una dificultat és que en el col·lectiu no hi ha presència femenina fins a 1945. En motiu de l'exposició realitzada el 2018 *El taller de Gráfica Popular 1937-2017* al Museo Nacional de Estampa, es va dur a terme un col·loqui amb el títol "Las mujeres en el taller de Gráfica Popular: un dialogo entre historia y presente"²⁴, en el que s'exposà la necessitat d'un estudi més detallat sobre aquestes artistes que esperem que es pugui realitzar en els pròxims anys. A l'obra esmentada de Helga Prignitz-Poda apareixen diverses obres i una biografia de Elisabeth Catlett.

²⁰ Stephanie J. Smith. *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017.

²¹ Helga Prignitz-Poda, *El taller de Gráfica Popular en México*, 1992. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

²² Theresa Avila, "El Taller de Gráfica Popular and the Chronicles of Mexican History and Nationalism", *Third Text*, Vol. 28, Núm. 3, 2014, pàg. 311-321.

²³ El TGP és un col·lectiu d'artistes fundat al voltant de la figura de Leopold Méndez creat el 1937, actiu encara avui en dia.

²⁴ Gobierno de México, "Destacan la presencia y el trabajo de mujeres artistas en el Taller de Gráfica Popular", [En línea] <www.gob.mx/cultura/prensa> [consulta: 6/5/2019].

4-Continguts

4.1-La renovació cultural a Mèxic

La història del muralisme mexicà ha estat estudiada fonamentalment des de dues perspectives segons Desmond Rochford²⁵, com a moviment artístic pictòric, o bé com a moviment cultural més ampli que es generà a Mèxic a partir de la Revolució començada el 1910. El nostre treball s'emmarca més aviat dins la segona d'aquestes perspectives.

Tradicionalment, la història del Renaixement cultural mexicà s'inicia a 1921 quan el Ministre d'Educació durant la presidència de Álvaro Obregón (1921-1923), José Vasconcelos, encarregà a una sèrie d'artistes la decoració mural d'edificis públics. Les pintures murals formaven part d'un programa cultural més ampli que pretenia instaurar a través de l'educació i la cultura el nou model de Nació defensat per la Revolució, on tots els mexicans hi tinguessin cabuda, especialment l'indígena, exclòs històricament del projecte nacional. A més de la pintura mural, el projecte de Vasconcelos inclogué la creació d'escoles i biblioteques juntament amb campanyes d'alfabetització de les zones rurals, la publicació de revistes i diaris i també la construcció d'edificis on s'hi pintaren murals²⁶.

La reivindicació dels drets i costums dels pobles originaris que veiem en el muralisme no és exclusiva de Mèxic, sinó que es donà simultàniament a altres països llatinoamericans amb exemples destacats a Perú²⁷ i Equador²⁸. Edward Lucie-Smith²⁹ situa aquesta tendència juntament amb la valoració dels productes artesanals i les seves tècniques dins l'òrbita del primitivisme de les avantguardes europees. No obstant això, per aquest autor, la diferència radica en que l'artista llatinoamericà és susceptible de sentir aquestes cultures com a part de la seva identitat³⁰. A Mèxic foren molts els artistes i intel·lectuals fascinats per les tradicions populars valorant la pintura dels exvots i de les “pulquerías³¹”, així com la tradició gràfica mexicana. La història

²⁵ Desmond Rochford *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. Laurence King Publishing: Singapore, 1993, pàg. 7-9.

²⁶ Laura Collin Harguindeguy, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, *Scritta ethnologica*, Vol. XXV, pàg. 25-47.

²⁷ Foren figures destacades l'intel·lectual José Carlos Mariátegui (Revista *Amauta*) i artistes com José Sabogal i Julia Codesido.

²⁸ Tendència representada per artistes com Eduardo Kingman, Araceli Gilbert o Oswaldo Guayasmín.

²⁹ Edward Lucie-Smith, op. cit., pàg. 20.

³⁰ Edward Lucie-Smith op. cit., loc. cit.

³¹ Les *pulquerías* són establiments on es serveix el pulque, beguda alcohòlica feta amb la planta *magüey*.

prehispanica fou objecte d'estudi i inspiració a través dels còdexs i la tradició pictòrica dels "tlacuilos"³², les deïtats i llegendes, o bé els monuments i escultures.

Malgrat tot, les postures dels artistes i pensadors respecte al paper dels pobles originaris, la identitat nacional i l'art són diverses si analitzem algunes de les publicacions de l'època.

Pel que fa la identitat nacional i la valoració de l'indígena, José Vasconcelos se situa en una posició complexa. En la seva teoria de la "Raça Còsmica"³³ defensa que a Llatinoamèrica, gràcies al mestissatge es dóna el camp de cultiu ideal per al sorgiment de la "cinquena raça" o "raça còsmica", una nova civilització universal fruit del millor de totes les altres (roja, negra, groga i blanca). Com a poble mestís, en la nova civilització s'haurien acabat les lluites i rivalitats entre les diferents "races", ja que aquestes es produeixen perquè cada "raça" es vol imposar sobre la resta. Al contrari, en la nova era de la humanitat, l'amor regiria les relacions entre les persones i "l'home espiritual" prevaldria sobre "l'home material". Per altra banda, a *Indología: una interpretación de la cultura ibero-americana*³⁴, publicat el 1926 explica la seva concepció d'una Llatinoamèrica unificada en un sol estat, on la igualtat entre tots els ciutadans, l'aprofitament de recursos i la unió contra l'imperialisme estatunidenc en serien els tres pilars fonamentals.

El pensament de Vasconcelos va incidir notablement en murals de la Escuela Nacional Preparatoria com *La Creación* (1922-23) de Diego Rivera o *Los Elementos* de David Alfaro Siqueiros (1922)³⁵. Però ben aviat els muralistes optaren per la creació d'unes imatges més didàctiques³⁶ i persuasives, explicitant les problemàtiques socials, la lluita de classes i la violència exercida contra els més pobres a tots els períodes de la història.

Si bé Vasconcelos fa un reconeixement dels pobles originaris com a part de la societat, la seva concepció universalista d'una nova cultura creada a partir de totes les anteriors no deixa espai a les particularitats de cada poble. Aquest aspecte del pensament fou criticat a finals de la dècada de 1920, juntament amb les seves activitats

³² *Tlacuilo*, en náhuatl escriptor i pintor de còdexs, educats al Calmécac estaven altament especialitzats, a més dels còdexs, podien fer pintura mural, escultura, traçar mapes, etc.

³³ José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].

³⁴ José Vasconcelos, *Indología: una interpretación de la cultura ibero-americana*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1926, [En línia]. <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].

³⁵ Desmond Rochfort, op. cit., pàg. 34-36.

³⁶ Patricia Mayayo, op. cit, 2006, pàg. 68.

polítiques, com podem veure a un article publicat el 1927 al diari *El Machete* quan diu “Don José Vasconcelos (...) ha ido olvidando toda su retórica contra los gobiernos del Perú y Venezuela, sus campañas para enseñar a leer a los indios, aunque después pretendía que saboreasen a Plotino, Homero y Esquilo, los autores favoritos del Ministro³⁷”. Entre altres aspectes, Siqueiros li retreu a l'ex Ministre d'Educació la seva filiació clàssica. En aquest sentit, com ens recorda Patricia Mayayo el que buscava el discurs oficial post-revolucionari, era una nova identitat nacional homogènia³⁸.

Dr. Atl (Gerardo Murillo Cornado, 1897-1964) qui des d'abans de la Revolució començà a demanar al Govern murs públics per als artistes³⁹. Aquest pintor, geòleg, vulcanòleg, escriptor de ciència ficció i etnòleg⁴⁰ el 1923 publicà un article titulat “El Renacimiento Artístico en México⁴¹” elogiant el programa cultural de Vasconcelos. Dr. Atl situa la renovació cultural de l'època en un context global quan diu “El renacimiento artístico nacional se verifica simultáneamente en todas las esferas intelectuales⁴²”. Tot i això, puntualitza que “el movimiento artístico en México es una resultante política de la Revolución y tiene como única base la producción oficial⁴³”. Per altra banda, podem observar la seva concepció del poble mexicà i de les seves virtuts o aptituds. Segons dr. Atl:

El mexicano posee, ante todo disposiciones para ser general de divisiones y revolucionario, pero después de estas cualidades es pintor o músico innato (...). Estas aptitudes de las diversas tribus y en los diversos grupos semi-civilizados o cuasi-civilizados que componen México se revelan en todos los productos de las artes populares⁴⁴.

Per tant, veiem que segons l'artista, l'essència del poble mexicà es trobaria en les comunitats indígenes, a les que anomena “tribus” o “grups semi-civilitzats o quasi-civilitzats” i en les seves produccions populars.

³⁷ David Alfaro Siqueiros, “Vasconcelos pasa del misticismo budista al catolicismo imperialista: aspira a ocupar el Alcázar de Chapultepec”, *El Machete: Periódico obrero y campesino*, Ciudad de México, 1927, [en línia]. <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].

³⁸ Patricia Mayayo, op. cit, pàg. 71.

³⁹ Edward Lucie-Smith, op. cit, pàg. 25.

⁴⁰ Bevery Adams i Natalia Majliuf (ed.), *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Madrid, Museo Reina Sofia, 2019, pàg. 152.

⁴¹ Dr. Atl, “El Renacimiento Artístico en México”, *El Universal: El gran diario de México*, 17 d'agost, 1923, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/05/2019].

⁴² Ibid., loc. cit.

⁴³ Ibid., loc. cit

⁴⁴ Ibid., loc, cit.

Per altra banda, Dr. Atl estava interessat en crear vincles entre Mèxic i tot el continent amb la publicació de la revista *América* a través de la *Liga de Escritores de América*, i col·laborant activament amb la revista peruana *Amauta*⁴⁵.

Abans de tornar d'Europa per participar en el projecte mural del Ministre d'Educació, Siqueiros expressa la necessitat de crear un nou art de caràcter universal que defugís de l'Art Nouveau imperant i basat en les avantguardes europees, especialment seguint el camí de Cezanne, el cubisme, el futurisme i el recent dada⁴⁶. A més, proposa mirar cap a l'art de les antigues civilitzacions americanes, així com l'art d'avantguarda europeu troba noves vies en l'"art negre" i l'"art primitiu"⁴⁷". El nou art haurà d'assimilar el "vigor constructiu de les seves obres"⁴⁸ i adoptar-ne "la seva energia sintètica", evitant el que anomena "reconstruccions arqueològiques"⁴⁹ segurament referint-se a les tendències neoclassicistes i costumistes vuitcentistes. Així mateix, també critica les escoles a l'aire lliure com a noves acadèmies, però pitjors que aquestes perquè no s'hi ensenyen els clàssics. Aquest manifest va ser publicat l'únic número existent de *Vida-americana* (1921), editada a Barcelona, dirigida per Siqueiros amb la col·laboració de Rivera. Aquesta experiència editorial va servir com a model de *El Machete* (1924-1938)⁵⁰, originàriament creada com a òrgan de difusió del *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, i més endavant vinculada al Partido Comunista Mexicano.

Coincidint amb la publicació de *Vida-americana* i el nomenament del Ministre d'Educació José Vasconcelos, a 1921 Maples Arce inaugura l'estridentisme amb la publicació d'*Actual N° 1: Hoja de Vanguardia*. El moviment va estar vinculat sobretot a la literatura, però des del primer moment va tenir una deriva plàstica. Es caracteritza per l'exaltació de la modernitat i la vida urbana, les màquines i el rebuig a la tradició. Alguns dels artistes que s'hi vinculen són Ramón Alva del Canal, Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Fernando Leal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Dr. Atl, Frida Kahlo, Fermín Revueltas i Tina Modotti. Tot i que és un moviment molt vinculat a la l'avantguarda europea, especialment al futurisme

⁴⁵ Beverly Adams i Natalia Majliuf, op. cit., pàg. 152.

⁴⁶ David Alfaro Siqueiros, "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", Barcelona, *Vida-americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, 1, pp. 2-3, Barcelona, 1921, [En línia]. <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].

⁴⁷ Loc. cit.

⁴⁸ Loc. cit.

⁴⁹ Loc. cit.

⁵⁰ Beverly Adams i Natalia Majliuf, op. cit. pàg., 153.

i a l'ultraisme, l'esperit rupturista i l'exaltació de la màquina i la ciutat són punts en comú a tot el període. El grup estridentista, a més, va fundar les revistes, *Irradiador* (1923) i *Horizonte* (1924-1928) dedicada a temes socials i polítics⁵¹. Més endavant, artistes que havien estat vinculats a aquest moviment com Ramón Alva del Canal, Fernando Leal i Fermín Revueltas, juntament amb Gabriel Fernández Ledesma, foren els fundadors del grup *¡30-30!*, en referència a la carabina 30-30, arma que havia adquirit fama durant la Revolució. Vinculats a les Escuelas de Pintura al Aire Libre, els treintatrentistas dirigiren la seva lluita especialment contra el mètode d'ensenyament acadèmic conservador, així com tot allò que consideraven caduc, decadent i oportunista, com ens mostra el “1er Manifiesto Treintatrentista”⁵².

“Las 4 paredes de la Academia no han tenido la fortuna de amparar más que verdaderos criminales, que despilfarran los dineros de la nación, y siempre han sido incapaces de producir otra cosa que no sean estupideces. V. Los adoradores de la boba perspectiva de 45 grados empachados con pan de centeno, pasarán toda su vida recorriendo la hueca profundidad que produce el estrabismo de sus concepciones. VI. Los profesores de Historia del Arte académica, no son mas que fonógrafos descompuestos que cacarean sus viejísimos discos, incapaces de alegrar un baile de chancla y garrote”⁵³.

Per la seva banda, el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”⁵⁴, signat per David Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Guadarrama, Germán Cueto i Carlos Mérida a 1923, atacava les formes d'art burgès, alhora que reivindicava les arts populars mexicanes i les tradicions indígenes. Podem veure com es valora especialment la col·lectivitat de les arts populars tradicionals quan diu: “es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo, por burgués”⁵⁵. Aposten per un art monumental i públic i insten als artistes a “esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda

⁵¹ Ibid., pàg. 155.

⁵² Grupo de Pintores ¡30-30!, *1er Manifiesto Treintatrentista*, Ciudad de México, 1928, [en línia] <[icaadocs](#)> [Consulta: 12/06/2019].

⁵³ Loc. cit.

⁵⁴ David Alfaro Siqueiros et al., “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, *El Machete*, Núm. 7, juny 1924 [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 29/05/2019].

⁵⁵ Ibid., loc. cit.

ideològica en bien del Pueblo⁵⁶”. Rebutgen la pintura de cavallet i afirmen “que toda manifestación estética, ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza⁵⁷”. L’art ha de ser “una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate⁵⁸”.

Per altra banda, cal destacar que la finalitat d’aquest manifest, a més d’expressar el programa artístic del *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, tenia l’objectiu de donar suport a la candidatura a la presidència de Mèxic de Plutarco Elías Calles⁵⁹ instant a les classes populars a recolzar-la. D’aquesta manera, veiem com en aquest període art i política són inseparables.

Podem establir un paral·lelisme entre les concepcions de l’art propugnades pel Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores amb les del grup artístic rus *Octubre* (Oktyobar), en actiu des de 1928 fins 1932 i del que Diego Rivera en formà part quan viatjà a la Unió Soviètica al 1927-1928⁶⁰. Octubre rebutjava l’art d’avantguarda al considerar-lo elitista, però també estava en contra del *Realisme Socialista* oficial, perquè creien que era massa programàtic⁶¹. Pensaven que l’art havia de ser un mitjà de propaganda ideològica que havia servir al poble per prendre consciència i lluitar pels drets civils. L’artista havia de contribuir a educar el gust proletari, corromput per l’art burgès. Per aquest fi, acceptaven totes les propostes artístiques mentre fossin de “qualitat estètica” i tinguessin un “sòlid contingut ideològic⁶²”.

En la majoria dels casos comentats veiem com es concedeix a la pintura mural pública una posició privilegiada com a instrument de lluita al servei de les classes populars. No obstant això, el fet que els murals siguin encàrrecs institucionals ha generat dubtes respecte a si el muralisme fou realment un art per al poble, o si va ser, per contra, un art al servei de la burgesia nacionalista mexicana que ocupava els càrrecs

⁵⁶ Ibid., loc. cit.

⁵⁷ Ibid., loc. cit.

⁵⁸ Ibid., loc. cit.

⁵⁹ Plutarco Elías Calles (1877-1945), militar i polític, va ser president de la República de Mèxic entre 1924 i 1928, després d’Álvaro Obregón. La seva candidatura va ser recolzada pel Partido Comunista Mexicano i el Partido Laborista Mexicano. Tot i no identificar-se mai com a comunista, les seves polítiques anti-clericals, les relacions amb la Unió Soviètica i la seva política agrària el relacionaren amb aquest partit. Va fundar el Partido Nacional Revolucionario (1928-1936).

⁶⁰ Stephanie J. Smith, op. cit., pàg. 6.

⁶¹ Alicia Azuela, “Rivera y una definición de arte proletario” a Diego Rivera. Retrospectiva. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1987, pàg. 135-139.

⁶² Ibid., pàg. 135.

de poder⁶³. En aquest sentit, Helga Prignitz Poda⁶⁴ situa el sorgiment del *Taller de Gràfica Popular* el 1937 com a resposta al fracàs del muralisme per assolir formes populars⁶⁵.

D'aquesta manera entenem que “el muralisme mexicà no pot limitar-se al fet tècnic-estètic de l'ús del mur com a suport⁶⁶”, ja que, en altres manifestacions artístiques com les arts gràfiques, tenint en molts casos els mateixos objectius que les pintures murals, és a dir, instar a les classes populars a alçar-se contra les injustícies dels poderosos, al no haver de dependre de les contractacions públiques, esdevenen més independents i lliures⁶⁷.

Tanmateix, la problemàtica entre el muralisme, el poder i l'accessibilitat de l'art a les classes populars no va passar desapercibuda per els propis artistes després de les primeres experiències muralistes a la dècada de 1920. A 1935, Diego Rivera i David Alfaro Siqueiros signaren un document on apareixien nou afirmacions en les que els dos artistes estaven d'acord⁶⁸. Principalment, ambdós creuen que s'ha de fer autocrítica de la primera fase de l' “art revolucionari” i que aquest ha estat més al servei dels interessos del govern que al dels pagesos i obrers⁶⁹. Un altre problema que fan notar és que les obres no havien arribat a la gran majoria de la població, i els col·leccionistes estrangers només s'havien interessat per Rivera, Orozco i Siqueiros⁷⁰. També incideixen en la falta d'organització dels artistes i que s'hauria d'organitzar un taller cooperatiu on s'hi portessin a terme diverses activitats artístiques, el producte serien preferentment estampes i impressions amb text i imatges que pel seu format i baix cost poguessin arribar a tots⁷¹.

Ja a 1924 David Alfaro Siqueiros, des del diari *El Machete* reivindicava la funció social de les arts plàstiques per combatre la ideologia burgesa i declara la capacitat de la premsa proletària de servir de suport de l'art revolucionari. Segons el Secretari General del *Sindicato de Pintores y escultores* “a nadie puede ocultarse la fuerza de la gráfica satírica o simplemente de la plástica como arma social. Los miembros del *Sindicato de*

⁶³ Desmond Rochfort, op. cit., pàg. 9.

⁶⁴ Helga Prignitz-Poda, *El taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, 1992, pàg.12

⁶⁵ Ibid., pàg. 11-12.

⁶⁶ Laura Collin Harguindeguy, op. cit., pàg. 27.

⁶⁷ Helga Prignitz-Poda, loc. cit.

⁶⁸ Citat per Helga Prignitz-Poda, Op. Cit, pàg. 34. “nueve puntos” document a Archivo Berdecio núm. 142.

⁶⁹ Loc. cit.

⁷⁰ Loc. cit.

⁷¹ Loc. cit.

Pintores y Escultores colaboraremos en *El Machete*. Cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario⁷²”.

Més endavant, el 1935 des de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (1934-1938) es va crear el *Taller-Escuela de Artes Plásticas*, precedent del *Taller de Gráfica Popular*. Es tracta d'un taller col·lectiu que també era una escola nocturna destinada a l'educació dels obrers. En formaven part Siqueiros, Ignacio Aguirre, Fernando Gamboa, Manuel Álvarez Bravo, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Esperanza Muñoz Hoffman, Ricardo X. Arias, Pablo O'Higgins, Santos Balmori, Carlos Orozco Romero, Ángel Bracho, Feliciano Peña, Jesús Bracho, Antonio Pujol, Julio Castellanos, Rufino Tamayo i Gabriel Fernández Ledesma⁷³. Segons el Cartell de la inauguració del 17 de gener de 1935, s'oferia “enseñaza gratuita para todos los trabajadores⁷⁴” en les matèries de Pintura, Dibuix, Gravat, Escenografia, Escultura i Història de l'Art a través del Marxisme⁷⁵.

La *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* va ser una organització d'artistes de totes les disciplines⁷⁶ que tenia la intenció de servir a la classe treballadora en la seva lluita contra el capitalisme, feixisme, imperialisme i la guerra⁷⁷. Periòdicament participaven a tallers i a reunions on l'art i la política eren els principals temes de debat, tòpics recurrents en la revista *Frente a Frente*⁷⁸. Entre 1934 i 1938 l'agrupació va comptar amb més de cinc-cents membres⁷⁹ i les seves relacions amb el Govern de Lázaro Cárdenas⁸⁰ foren fonamentals en la creació de feina per els artistes⁸¹. D'entre els encàrrecs murals comissionats pel Govern a la LEAR destaquen les pintures del *Mercado L. Rodríguez* i les del *Centro Escolar Revolución*. Dina Comisarenco⁸² remarca que la

⁷² David Alfaro Siqueiros, “El Machete. Hoja volante gratis del domingo 10 de agosto de 1924”, *El Machete*, 1924, [en línia] <[icaadocs](#)> [Consulta: 17/06/2019].

⁷³ Helga Prignitz-Poda, op. cit., pàg. 34-39.

⁷⁴ Ibid., loc. cit.

⁷⁵ Ibid., loc. cit.

⁷⁶ Stephanie J. Smith. op. cit., pàg. 152, ens indica que les diferents seccions que integraven la LEAR eren: arts plàtiques, teatre i cine, música, pedagogia i ciència.

⁷⁷ Ibid., loc. cit.

⁷⁸ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 67.

⁷⁹ Stephanie J. Smith. pàg. 153.

⁸⁰ Lázaro Cárdenas va ser president de Mèxic entre 1934-1940. Els seus anys de govern varen estar marcats per la nacionalització del ferrocarril i el petroli, l'acceleració en el repartiment de terres que propugnava la Reforma Agrària aprovada per la Constitució de 1917, la lluita per l'educació laica, l'impuls a les agrupacions de treballadors i pagesos, i la organització de l'exili de la Guerra Civil Espanyola. Tot i que en els primers moments la LEAR i la Escuela-Taller de Artes Plásticas foren crítics amb el seu Govern, a partir de 1935 li donaren suport.

⁸¹ Helga Prignitz-Poda, op. cit., pàg. 41.

⁸² Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 66.

creació d'un art socialment compromès va ser una constant en la dècada de 1930, tendència que va ser propiciada per la situació política tant nacional com internacional.

De l'experiència del *Taller-Escuela de Artes Plásticas* sorgí entre 1937 i 1938 el *Taller de Gráfica Popular*, es consideren membres fundadors Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal i Pablo O'Higgins⁸³. En els seus estatuts⁸⁴, defineixen que la finalitat del taller és “estimular la producció gràfica en beneficio de los intereses del pueblo de México⁸⁵”, mitjançant el treball col·lectiu del major nombre d'artistes possible. Els Estatuts concreten els drets del taller sobre les obres i els drets i deures dels membres⁸⁶. A la seva “Declaració de Principis⁸⁷” incideixen amb el seu compromís amb els “interessos progressistes i democràtics⁸⁸” amb la lluita contra el feixisme. A més, expressen la seva preocupació per la qualitat artística i la seva voluntat de ser un espai de millora i aprenentatge pels seus membres. Per altra banda, es contempla la possibilitat d'establir col·laboracions amb altres tallers i institucions culturals i la seva implicació en la defensa dels interessos professionals dels artistes.

Com hem pogut comprovar, en l'època post-revolucionaria es donà una gran proliferació de les publicacions, ja fossin diaris, revistes, pamflets, etc. que tot i tenir diferents graus de difusió i importància, contenien en molts casos la reproducció de fotografies, gravats i imatges en general⁸⁹. En relació a revistes de caràcter general trobam *El Universal Ilustrado* i *Revista de Revistas*⁹⁰. En quant a diaris *El Nacional*, *El Universal* i *Excelsior*⁹¹. Entre altres publicacions de caràcter minoritari haurem de tenir en compte *Mexican Folkways*, *El Machete*, *Forma*, *¡30-30!: Órgano de difusión de los pintores treintatrentistas*, *Frente a Frente* o *Mexican Art & Life*⁹².

⁸³ Helga Prignitz-Poda, op. cit, pàg. 55.

⁸⁴ “Estatutos del Taller de Gráfica Popular, aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938”, 1938, [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/06/2019].

⁸⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁸⁶ *Ibid.*, loc. cit.

⁸⁷ “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular”, 1945, [En línea] <<https://econtent.unm.edu/>> [consulta: 20/06/2019].

⁸⁸ *Ibid.* loc. cit.

⁸⁹ Salvador Albiña i Horacio Fernández. “La Óptica Moderna. La Fotografía En México Entre 1923 y 1940”, *Caravelle*, no. 80, 2003, pp. 63–19, pàg. 74, [en línea] <www.jstor.org> [consulta: 10/06/2019]. Pàg. 69.

⁹⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁹¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁹² *Ibid.*, loc. cit.

4.2-El paper de les artistes en l'art mexicà

Una gran quantitat d'artistes i intel·lectuals tant mexicanes com estrangeres formaren part del context cultural mexicà entre les dècades de 1920 i 1950. Com ens recorda Stephanie Smith⁹³, l'ambient cultural i polític del Mèxic post-revolucionari permeté a moltes dones portar una vida que desafiava les convencions de gènere de l'època en termes de llibertat sexual i intel·lectual, de tal manera que moltes dones s'implicaren en política i en art⁹⁴.

Cal tenir en compte que en aquest període es produí a Mèxic una constant arribada d'estrangers. Primer, atrets per les noves possibilitats encetades per la revolució i la singular posició cultural entre modernitat i tradició del país⁹⁵. Més endavant, per fugir de l'auge dels feixismes, la guerra civil espanyola, el nazisme, la persecució de jueus i la segona guerra mundial.

Les surrealistes Remedios Varo (1908-1963) i Leonora Carrington (1917-2011) arribades a Mèxic a principis de la dècada de 1940 han estat considerades artistes destacades dins el panorama artístic mexicà⁹⁶, encara que en les seves obres no hi trobem una voluntat social ni una temàtica relacionada amb Mèxic.

En canvi, altres artistes si que s'implicaren en el context del renaixement cultural mexicà. Algunes de les més destacades foren Aurora Reyes, Frida Kahlo, Lola Álvarez Bravo, Tina Modotti, Marion i Grace Greenwood, Ryah Ludins, Maria Izquierdo, i les integrants del *Taller de Gráfica Popular*, Elisabeth Catlett i Mariana Yampolsky. A més hem de tenir en compte la mecenes Antonieta Rivas Mercado; la promotora cultural Frances Toor, editora de *Mexican Folkways*, o l'escriptora i antropòloga Anita Brenner.

Tot i que les reformes revolucionàries havien suposat per la dona una promesa de llibertat, a la pràctica imperava una concepció de les diferències essencials entre homes i dones i dels diferents rols que havien d'ocupar en la societat⁹⁷. En els articles escrits per Diego Rivera dedicats a l'art d'Isabel Villaseñor i Frida Kahlo podem apreciar concepcions sobre la feminitat que difícilment trobaríem si escriguéssim sobre artistes homes. Per exemple, al parlar de Villaseñor, diu que l'artista és “la energia y sensibilidad acumuladas en los nervios de una mujercita fina y preciosa⁹⁸”, o la compara

⁹³ Stephanie J. Smith, *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*, 2017, pàg. 55.

⁹⁴ Això no vol dir que les seves activitats estiguessin al marge de la oposició ni la crítica.

⁹⁵ Salvador Albiña i Horacio Fernández, op. cit., loc. cit.

⁹⁶ Stephanie Smith, op. cit., pàg. 104-105.

⁹⁷ *Ibíd.*, pàg. 53.

⁹⁸ Diego Rivera, “Un nuevo valor en la pintura mexicana”. *Excélsior*, Ciudad de México, 18 de octubre de 1930. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/06/2019].

a un cactus en flor “por su belleza interior e exterior y su producción⁹⁹”. Tot i que l’escrit sobre Kahlo és molt més extens i focalitza en els aspectes característics de l’obra de la pintora reconeixent-la com “la única mujer que ha expresado en su obra de arte los sentimientos, las funciones y la potencia creativa de la mujer¹⁰⁰”, també l’anomena “la pintora más pintor¹⁰¹”.

En aquest sentit, la historiografia ha fet notar l’ambigüitat que va tenir la Revolució respecte a l’emancipació de la dona¹⁰², amb un discurs on progrés i virilitat anaven de la mà, però que coincidí alhora amb les primeres demandes feministes (sufragi femení, millora en les condicions laborals per poder conciliar treball i maternitat, dret a la propietat privada, etc.). En relació als drets de les dones, el 1914 s’aprovà la llei del divorci, concretada el 1917 amb la *Ley sobre Relaciones Familiares*, que propugnava la igualtat de drets entre homes i dones en l’àmbit familiar, permetia a les dones participar en processos judicials i regulava els drets i responsabilitats de la custòdia dels fills entre els dos progenitors. Si bé el sufragi femení va ser una de les demandes revolucionaries, no es va fer realitat fins el 1953. Altre aspecte a tenir en compte a l’hora la situació de les artistes en la història de l’art és la dificultat de les dones en aquesta època per accedir a estudis superiors. Al “1er Manifiesto treintatrentista” del grup ¡30-30!, en el seu atac contra el sistema acadèmic d’estudis també arremeten contra les estudiants d’aquesta manera:

“Las niñas pintoras en busca de novio que se refugian en los estudios y demás dependencias de la madre escuela, por huir de la obligación de barrer que les imponen sus mamás, y del olor a cocina que se esparce en las casas de quintopatio a la hora de guisar, como castigo a su falta de gracia y feminidad, no les queda otro recurso sino envejecer rodeadas únicamente de sus contrahechas producciones artísticas¹⁰³”

Una mostra de la complexitat de la situació de la dona a Mèxic en la primera meitat del segle XX es pot exemplificar a través de les diferents experiències que tingueren la

⁹⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁰ Diego Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, Boletín del Semanario de Cultura Mexicana, 1. N°2, Ciudad de México, 1943, pàg. 89-101, [en línia] <[icaadocs](#)> [Consulta: 12/06/2019].

¹⁰¹ Ibid, pàg. 101.

¹⁰² Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, 1994, citat per Patricia Mayayo, op. cit, 2008, pàg. 72.

¹⁰³ Grupo de Pintores ¡30-30!, *1er Manifiesto Treintatrentista*, Ciudad de México, 1928, [en línia] <[icaadocs](#)> [Consulta: 12/06/2019].

nord-americana Grace Greenwood i l'afro-americana Elisabeth Catlett. A una entrevista realitzada el 1964¹⁰⁴ Marion Greenwood explica la seva experiència artística a Mèxic i les dificultats que trobà inicialment per part d'alguns sectors pel fet de ser dona, muralista i estrangera. Mentre que per Catlett, Mèxic va suposar desprendre's del racisme que experimentava als Estats Units¹⁰⁵.

Moltes de les artistes s'implicaren en l'activisme polític formant part del Partit Comunista o de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Cal indicar que la teoria marxista clàssica i les posicions del comunisme de l'època creien que l'emancipació social i política de la dona tindria lloc una vegada el capitalisme hagués quedat abolit, i veien el feminisme com una ideologia burgesa que no abordava el problema de la propietat privada¹⁰⁶. Tot i això, per artistes com Tina Modotti, Frida Kahlo i Aurora Reyes, la participació en les polítiques del partit va suposar un aspecte important de la seva obra¹⁰⁷.

En la dècada de 1920 Maria del Refugio García i Elena Torres Cuéllar fundaren el Consejo Feminista Mexicano, que editava *La Mujer*, revista a favor de la igualtat de la dona a tots els nivells, la importància de l'educació i el perill de les forces conservadores¹⁰⁸. Però serà la dècada següent la que serà decisiva en la lluita pels drets de les dones. Es crearen organitzacions com les *Ligas Femeniles Campesinas i Centros Femeniles Revolucionarios*. El 1935 sorgí el *Frente Único Pro Derechos de las mujeres*, com a agrupació conjunta de dones que militaven al Partido Nacional Revolucionario¹⁰⁹ i al Partido Comunista. Les seves lluites se centraren en les reformes laborals per compatibilitzar feina i maternitat, el dret de les dones a tenir terres en propietat, la implantació del sufragi femení i dret a ser candidates¹¹⁰.

Aurora Reyes, artista, mestre i activista política es va implicar en les demandes feministes de l'època. Va militar al Partit Comunista Mexicà i al llarg de la seva vida va

¹⁰⁴ Dorothy Seckler, "Oral history interview with Marion Greenwood 1964 Jan. 31", Smithsonian Archives of American Art, 1964, [en línia] <[transcripció d'una entrevista amb Marion Greenwood](#)> [consulta: 16/06/2019].

¹⁰⁵ Melanie Anne Herzog, "Elisabeth Catlett" a *Singular Women. Writing the artists*, Kristen Federickson & Sarah E. Webb, University of California Press, London, 2003, pàg. 171.

¹⁰⁶ Stephanie J. Smith, op. cit. pàg. 55-56.

¹⁰⁷ Ibid., pàg. 121.

¹⁰⁸ Ibid., pàg. 55-56.

¹⁰⁹ Partit (1929 – 1938) fundat per Plutarco Elías Calles, pensat per aglutinar els diferents partits regionals revolucionaris. Més endavant es transformà en Partido de la Revolución Mexicana (1938 - 1946) i després en el Partido Revolucionario Institucional (1946 -). Es va mantenir en el poder fins a 1989.

¹¹⁰ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 64-65.

tenir una important activitat sindical¹¹¹. A més, es va unir a la *Liga de Escritores y Artistas Revolcionarios* el 1936, mateix any en que entrà al *Centro de Estudios Femeniles*, i posteriorment fou una de les fundadores de l'Institut Revolucionario Femenino¹¹². A una conferència a La Habana el 1939 expressà les seves idees respecte a la cultura patriarcal.

“Haciendo un análisis del proceso de la cultura a través de la historia de la humanidad, encontramos que, a la cultura de esta época, el conjunto de valores que la forman, son, a pesar de su importancia, insuficientes para llenar las necesidades de una humanidad compuesta por mujeres y hombres, ya que hasta hoy, la Cultura en general tiene caracteres exclusivamente masculinos, puesto que ha sido elaborada por ellos y para ellos quedando la mujer en mayor o menor grado, y en todas sus actividades en calidad de tutoreada, esto es esclava y explotada del hombre (...)”¹¹³.

Als murals com *La maestra rural* (Fig. 4) al *Centro Escolar Revolución* i al cicle dedicat a la història de Mèxic al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, l'artista demostra el seu coneixement i adhesió al llenguatge persuasiu característic del moviment muralista mexicà i el seu compromís amb la realitat social que interpreta des d'una ideologia d'esquerra¹¹⁴.

Tina Modotti va ser una figura clau en la documentació del primer muralisme i la seva difusió en els mitjans de comunicació. La seva breu dedicació a la fotografia coincideix amb la seva primera estada a Mèxic, entre 1923 fins 1930, mentre creixia la seva implicació amb el compromís polític i el Partit Comunista, al que s'afilià a 1927¹¹⁵. Encara que actualment només es conserven quaranta negatius de la totalitat de la seva obra¹¹⁶, la seva fotografia va ser valorada en l'època en el context del renaixement cultural Mexicà¹¹⁷. Les seves fotografies es publicaren a mitjans com *Mexican Folkways*,

¹¹¹ Va ser membre del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana, Conferencia Nacional Campesina, representant a 1937 de la Unión de Escuelas Técnicas en el Congreso Nacional por la Educación Popular de México, Sindicato de Maestros de Arte i també al Sindicato Único de Trabajadores de Escuelas Privadas.

¹¹² Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 66.

¹¹³ Citat per Dina Comisarenco, op. cit., pàg. 74, 2017

¹¹⁴ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 42-83.

¹¹⁵ Stephanie J. Smith, op. cit., pàg. 17.

¹¹⁶ Patricia Méndez, “Historia de la fotografía en Latinoamérica” a Ramón Gutiérrez y Rodrigo Viñuales, op. cit., pàg. 365.

¹¹⁷ A 1925 David Alfaro Siqueiros elogia les fotografies d'Edward Weston i Tina Modotti i posant en valor la claretat tècnica i formal que es diferenciava del pictoresquisme imperant a l'època. A "Una

New Masses, *El Machete*, *Forma*, *Creative Art*, *AIZ* i *Puti Mopra*¹¹⁸. El 1929, realitzà la fotografia *Campesinos leyendo "El Machete"* (fig. 1), on precisament incideix amb la importància de la premsa escrita per difondre les idees revolucionaries en la població. Aquell mateix any realitzà la seva primera exposició individual a la Biblioteca Nacional (Ciutat de Mèxic), on escrigué per al fulletó de l'exposició "Sobre la fotografía", text que després es publicà a *Mexican Folkways*. En aquest escrit explica el valor que té per a ella la fotografia com a document històric i social:

"La fotografía, por el hecho mismo de que solo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión de asunto, y sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir¹¹⁹".

Frances Toor va escriure una ressenya l'exposició de Modotti a *Mexican Folkways*, on fa un repàs de les seves fotografies, posant en valor el seu treball com a documentalista del muralisme mexicà, i la situa dins el "movimiento moderno mexicano"¹²⁰ per la temàtica i "inquietud social"¹²¹ de les seves obres. Les fotografies construeixen al·legories a partir de detalls com mans, capells, bales, nins, etc. que ens parlen de temes com el treball, les condicions de vida dels pobles originaris o la política¹²². La seva obra ha estat considerada icònica en la plasmació del context post-revolucionari mexicà¹²³.

L'artista i activista d'origen italià es relacionà i establí amistat amb els personatges més destacats de la cultura del moment com Xavier Guerrero, Diego Rivera, Frida

trascendental labor fotográfica: La exposición Weston-Modotti", *El Informador: Diario independiente*, Ciudad de México, 1925, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019]. Diego Rivera també valora positivament les fotografies d'aquests dos artistes a "Edward Weston and Tina Modotti", *Mexican Folkways*, Ciudad de México, 1926, 16-17, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019].

¹¹⁸ Salvador Albiña i Horacio Fernández, op. cit., pàg. 69, i Dina Comisarenco, "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo". *La Ventana*, Núm. 28, 2018, pàg. 150.

¹¹⁹ Tina Modotti, "Sobre la fotografía, on photography", *Mexican Folkways*, 5 núm. 4, pàg. 196-198, 1929 [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019], pàg. 198.

¹²⁰ Frances Toor, "Exposición de fotografías de Tina Modotti", *Mexican Folkways*, Vol. 5, n.º. 4, 1926, pàg. 192-195, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019], pàg. 192.

¹²¹ Ibid, pàg. 194.

¹²² Salvador Albiña i Horacio Fernández, op. cit., pàg. 69.

¹²³ Victoria Combalia, *Amazonas con pincel, la vida y la obra de las grandes mujeres artistas desde los albores del renacimiento al siglo XX*, Destino, Barcelona, 2016, pàg. 211.

Kahlo, Frances Toor, Anita Brenner, David Alfaro Siqueiros, José Clamente Orozco, Manuel Álvarez Bravo i Lola Álvarez Bravo entre d'altres.

La relació de Frida Kahlo amb la política arrela en els seus anys de joventut. Segons Patricia Mayayo¹²⁴ el grup los “cachuchas¹²⁵”, tot i que no s'implicaren en política, tenien un pensament pròxim al de José Vasconcelos en termes de nacionalisme i ideals socialistes i entraren en contacte amb l'estridentisme. A 1928 s'afilià al Partido Comunista Mexicano i al llarg de la seva vida participà en diverses activitats del partit, tot i que només un any després en surt, a rel de l'expulsió de Diego Rivera d'aquest, fins que en els darrers sis anys de la seva vida en reprengué el contacte. En aquests anys expressà en el seu diari¹²⁶ la seva adhesió als ideals comunistes independentment de la seva afiliació al partit. Destaca la idea de voler fer un art que servís al partit, i la seva frustració amb les seves condicions físiques que li han impedit complir amb aquesta tasca. En un text escrit entre el 1950 i 1951 diu “hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón real para vivir¹²⁷”.

Per altra banda, s'identifica com a artesana, en consonància a la reivindicació de les arts populars de l'època quan diu: “Ya que no soy obrera, si soy artesana – Y aliada incondicional del movimiento revolucionario comunista¹²⁸” .

Malgrat la concepció que té del seu art com a expressió individualista, això no vol dir que les seves obres estiguin exemptes d'estar posicionades políticament. A tall d'exemple, algunes de les obres com *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* o *Mi vestido cuelga ahí*, ambdues realitzades el 1932 als Estats Units, s'hi fan evidents alguns dels temes recurrents en el moviment mexicà, com són la identitat nacional i el capitalisme, encara que el posicionament de Kahlo respecte a aquests temes se situí en una riquesa de matisos que no trobem generalment en el muralisme per la seva voluntat propagandística.

En la seva faceta com a mestra a partir de 1943 a la *Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda* encoratjava als seus alumnes al debat polític i a la lectura de literatura

¹²⁴ Patricia Mayayo, op. cit. 2008, pàg. 59-60.

¹²⁵ Grup d'amics de Frida Kahlo en els anys que assistí a la Escuela Nacional Preparatoria.

¹²⁶ Frida Kahlo, Sarah M. Lowe (assaig i comentaris) i Carlos Fuentes (Intr.), *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, La Vaca Independiente, Hong Kong, 2008.

¹²⁷ Ibid., pàg. 97, pàg. 93-104.

¹²⁸ Ibid., pàg. 103-104.

marxista¹²⁹. Dina Comisarenco¹³⁰ destaca les orientacions de Frida Kahlo en els projectes murals de “Los Fridos¹³¹” que tot i no tractar temes obertament polítics com la lluita de classes, el capitalisme, i la revolució, sí que s’inspiren en la cultura popular amb la voluntat de plasmar les tradicions i la vida dels més pobres de la societat des d’un espai públic quotidià a aquests. Assolint d’aquesta manera una nova aproximació als objectius que proposava l’art públic post-revolucionari.

Les germanes nord-americanes Marion i Grace Greenwood varen ser les primeres pintores al capdavant de projectes de pintura mural a Mèxic. La premsa de l’època recollí la seva importància. A diferents articles publicats el 1936 a *Mexican Life*¹³², revista destinada a la difusió de l’activitat artística mexicana per públic angloparlant. Guillermo Rivas destaca el realisme social dels frescos del *Mercado Abelardo L. Rodríguez*, d’acord amb les característiques de la pintura mural mexicana moderna en termes de monumentalitat, compromís social i propaganda política¹³³. Ambdues publicacions van acompanyades de fotografies de les obres.

Tot i que l’artista en un principi va estar interessada sobretot en les cultures originàries del país i les seves formes de vida, en les pintures del *Mercado Abelardo L. Rodríguez* s’observa un posicionament polític en consonància als ideals comunistes. En relació a la temàtica d’aquests, compartida per tots els artistes que participaren en el projecte, explica, “We were, of course, at that time, as you know, all very, very socially conscious. It was all over the world at the time, and we were terribly sincere and very eager to make it very clear¹³⁴”. No obstant això, en les seves obres posteriors es distancià d’un art tan explícitament polític per considerar-lo massa programàtic¹³⁵.

Si bé la participació de Marion i Grace Greenwood en les comissions murals fou avalada per Diego Rivera, en altres casos els artistes muralistes més famosos de Mèxic exerciren com a censors. A 1942 Maria Izquierdo a l’article “Maria Izquierdo vs. los Tres grandes¹³⁶”, després de que la *Comisión de pintura Mural* formada per Diego

¹²⁹ Hayden Herrera, *Frida. Una biografia de Frida Kahlo*, citat per Patricia Mayayo, op. cit. 2008, pàg. 78.

¹³⁰ Dina Comisarenco, op. cit. 2017, pàg. 85-93.

¹³¹ Veure Annex “Diccionari d’artistes”.

¹³² Guillermo Rivas, “The murals of Marion Greenwood”, *Mexican Life*, No. 1, Ciudad de Médico, 1936, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 15/06/2019] i Guillermo Rivas, “The murals of Grace Greenwood”, *Mexican Life*, Ciudad de México, No. 6, 1936 [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 15/06/2019].

¹³³ Ibid. loc. cit.

¹³⁴ “Oral history interview with Marion Greenwood 1964 Jan. 31”, op. cit.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Maria Izquierdo, “Maria Izquierdo vs. los Tres grandes”. *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, México, D. F., Oct. 2, 1942, [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta:10/06/2019].

Rivera, David Alfaro Siqueiros i José Clemente Orozco li impedeixi fer un mural, denuncia el monopoli d'aquests tres artistes en els encàrrecs. Opina que el poder que exerceixen aquests tres artistes sobre l'art mexicà és perillós perquè “después de la instauración de la Comisión, dado ya el paso definitivo para establecer una odiosa dictadura pictórica, se caerá, a fuerza de repetir los mismos temas, de seguir los mismos dogmas, en una marchita academia, es decir en una terrible decadencia¹³⁷”.

4.3 Lluita obrera, identitat nacional, anticapitalisme i denúncia social

Moltes de les obres que s'emmarquen dins la renovació artística mexicana s'inspiren en la realitat social del moment, plasmant-la o denunciant-ne les injustícies. En aquest apartat estructurarem un diàleg entre les obres a partir de temes cabdals del moviment mexicà com són la lluita obrera, la identitat nacional, l'anticapitalisme i la denúncia social.

La fotografia *Manifestación de trabajadores* (Fig.2), de 1926 ens mostra una multitud que avança. El punt de vista, en picat, unifica la multitud a través dels capells, símbol de identitat nacional. És la força de les protestes proletàries, amb les que l'artista se sentia plenament involucrada. Per ella la plasmació de la realitat sense els edulcorants dels retocs era fonamental per la veritat de la fotografia, com exposa al seu text “Sobre la fotografía”, citat anteriorment “si mis fotografías se diferencian de los generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica¹³⁸”. D'aquesta manera, pensa que una bona fotografia és “aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece¹³⁹”. Així mateix, defensa la fotografia com “el método más elocuente y directo para fijar o registrar la época presente¹⁴⁰”. En aquest sentit, la fotografia *Manifestación de trabajadores* té un valor documental, però pot adquirir el valor de símbol d'una època i un moment històric.

La representació de les protestes obreres és recurrent en el muralisme mexicà, especialment a l'obra de Diego Rivera, que també utilitza el recurs visual del capell com

¹³⁷ Ibid., loc. cit.

¹³⁸ Tina Modotti, op. cit. pàg. 196.

¹³⁹ Ibid. op. cit. pàg. 197.

¹⁴⁰ Ibid. op. cit. pàg. 196.

a símbol d'allò mexicà¹⁴¹. El mural *La industrialización del campo* (fig. 3) de Marion Greenwood al *Mercado L. Abelardo Rodríguez* introdueix repetidament grups de manifestants amb pancartes que ajuden a la claredat del missatge que es vol transmetre.

El *Mercado Abelardo L. Rodríguez* (abans Mercado del Carmen) va ser construït el 1933 a la part colonial de la ciutat, densament poblada per famílies de classe obrera¹⁴². El pla urbanístic tenia l'objectiu de reordenar l'espai urbà dels voltants del centre de la ciutat i la construcció d'un mercat modern, amb les mesures de salubritat i higiene corresponents¹⁴³. A més del mercat, comptava amb les oficines de la Direcció General de Acció Cívica, encarregada de les activitats culturals de Ciutat de Mèxic¹⁴⁴, un teatre popular, una guarderia i una escola¹⁴⁵. Inicialment la temàtica dels murals de la zona del mercat havia d'estar relacionada amb la salut i els productes del mercat¹⁴⁶, però les obres resultants acabaren tenint una forta càrrega crítica anticapitalista i antifeixista, fet que no ens ha d'estranyar si tenim en compte el context artístic i polític de l'època. Diego Rivera va ser l'encarregat de supervisar els esbossos¹⁴⁷, i probablement va jugar un paper cabdal en la selecció dels artistes¹⁴⁸. A més de les germanes Greenwood, també intervingueren Miguel Tzab, Ángel Bracho, Antonio Pujol, Pablo O'Higgins, Ramón Alva Guadarrama, Pedro Rendón, Raúl Gamboa i Isamu Noguchi¹⁴⁹.

Marion i Grace Greenwood pintaren les escales i els vestíbuls de les dues escales oposades del mercat¹⁵⁰. Marion Greenwood va pintar *Los alimentos y su distribución en el canal de La Viga* i *La industrialización del campo* (Fig. 2), mentre que Grace Greenwood realitzà una sèrie de murals dedicats a la indústria minera. Els esbossos de

¹⁴¹ Exemples: *La Historia de México – El mundo de hoy y el de mañana* (1929-35, Palacio Nacional), El Mercado (1923-24, Ministerio de Educación), en aquests darrers no es representen treballadors, no obstant el punt de vista en picat i els barrets ens poden recordar a la fotografia de Tina Modotti.

¹⁴² Guillermo Rivas, "The murals of Grace Greenwood", *Mexican Life*, Ciudad de México, No. 6, 1936 [en línia] <[icaadocs](#)> (consulta: 15/06/2019)

¹⁴³ Esther Acevedo, "Jóvenes muralistas apuestan a un proyecto popular: El Mercado Abelardo L. Rodríguez", *CURARE, Espacio crítico para las artes*, núm.10, 1997, pàg. 85-188 [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 10/06/2019], pàg. 91.

¹⁴⁴ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 42.

¹⁴⁵ Ibid, loc. cit.

¹⁴⁶ Esther Acevedo, op. cit., pàg. 95.

¹⁴⁷ Dulze María Aguirre, "Los murales de las Hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado de L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)", *Letras Históricas*, núm. 18, México, 2018, pàg. 223.

¹⁴⁸ A l'entrevista de Marion Greenwood citada anteriorment explica com Rivera li impedié a Rufino Tamayo participar en aquell projecte i en general l'excluí del muralisme.

¹⁴⁹ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 42.

¹⁵⁰ Dorothy Seckler, op. cit.

Marion i Grace Greenwood foren publicats a la revista de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Frente a Frente*, encara que disten del resultat final¹⁵¹.

A *La industrialización del campo* s'hi representa tot el procés d'industrialització de la canya de sucre, des del treball del pagès, el transport de la matèria prima, la transformació a través d'un procés industrial i finalment el comerç que reverteix en l'enriquiment d'uns pocs, una temàtica clarament inspirada en el materialisme històric marxista. Com indica Acevedo, el mural tracta un tema de plena actualitat ja que era un moment de crisi pel comerç d'aquest producte¹⁵². Tres panys de paret ens presenten una sèrie de metàfores visuals que ens condueixen a una tesi comú, el treballador (pagès o obrer) no és el beneficiari de la riquesa generada pel seu esforç, mentre que es produeix una alineació de les forces militars amb les capitalistes. En el tram més baix de l'escala s'hi representa l'explotació agrícola amb el treball, i com la matèria prima fruit de l'agricultura és transportada a la Casa de Comerç, sense que això reverteixi en l'economia local on els intermediaris se'n beneficien. En el mur central un gran unes mans rabassudes amb un anell de diamant sostenen una cinta, que fa referència al mecanisme utilitzat per conèixer els valors de la borsa¹⁵³, a sota es reitera el personatge del capitalista representat per un home blanc, calb i d'expressió hostil que s'amaga darrera els militars que l'emparen d'una protesta obrera, amb pancarta on s'hi llegeix "obreros y campesinos unidos contra el imperialismo". A la part esquerra d'aquesta figura central, la canya és processada industrialment. Al centre, sota la protesta obrera, es representa un grup d'indígenes amb robes foradades i en condicions de misèria, mentre que a l'altre costat de la composició obrers metal·lúrgics treballen des d'una fàbrica amb tres xemeneies fumejants. Al tercer tram, al voltant d'un engranatge que se situa perfilant una entrada de llum en forma d'òcul, se situen diversos personatges, d'entre les quals destaquen diversos obrers enfrontant-se contra les autoritats, una bandera nazi, màscares de gas i un nou grup d'obriers porten una pancarta on es pot llegir "No más materiales de guerra, queremos pan para los sin Trabajo" i "Trabajadores del mundo uníos".

¹⁵¹ A més de les germanes Greenwood, també realitzaren murals Miguel Tzab, Ángel Bracho, Antonio Pujol, Pablo O'Higgins, Ramón Alva Guadarrama, Pedro Rendón, Raúl Gamboa i Isamu Noguchi Esther Acevedo, op. cit. pàg. 104.

¹⁵² Ibid., op. cit. pàg. 125.

¹⁵³ Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 44

Com fa notar Acevedo¹⁵⁴ Marion Greenwood es desvincula de la iconografia trinitària de la revolució, pagès, proletari i soldat introduïda per Diego Rivera a la Capella Chapingo (1924-1937). Per altra banda, és notable que les úniques figures femenines que apareixen en el mural són indígenes, defugint de la representació de la dona burgesa amb vestits de luxe i riquesa.

En la mateixa època que la comissió del *Mercado L. Abelardo Rodríguez*, s'encarregà a un altre grup d'artistes de la *Liga de Estrictores y Artistas Revolucionarios*¹⁵⁵ un nou projecte mural per al *Centro Escolar Revolución*. Aquesta escola, construïda en una àrea molt pobre i densament poblada de la ciutat, va ser el model de l'educació social (laica i compromesa amb les necessitats socials) propugnada pel govern de Lázaro Cárdenas¹⁵⁶. Els murals havien de servir de propaganda per al nou model educatiu, per això els principals temes tractats foren els beneficis de l'educació socialista i la repressió per part dels grups conservadors¹⁵⁷.

El mural de Reyes, juntament amb el de Antonio Gutiérrez eren una denúncia directa als atacs i assassinats de mestres rurals que s'estaven produint en aquesta època per part de grups conservadors catòlics i els feixistes Camisas Doradas¹⁵⁸.

A *Ataque a la maestra Rural* (Fig. 4), Reyes disposa el brutal atac en primer pla, on veiem una dona al terra atacada per dues figures masculines en presència de tres nins que vists en segon pla. Comisarenco associa l'home amb l'arma i capell amb el conservadorisme religiós, ja que porta un escapulari al coll, i l'altra amb botes altes de cuir i la posició del seu cos en forma d'esvàstica, amb el feixisme¹⁵⁹.

Comisarenco fa notar que en el muralisme les dones no apareixen implicades en les accions violentes¹⁶⁰. En aquest sentit, podem comparar la sèrie de litografies amb la mateixa temàtica que Leopoldo Méndez realitzà a 1939, *En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros* (Fig. 5)¹⁶¹. Aquesta sèrie inclou set litografies que il·lustren notícies de diari en referència als atacs a mestres. En la majoria es representa

¹⁵⁴ Esther Acevedo, op. cit., pàg. 126

¹⁵⁵ Hi participaren Raúl Anguiano, Everardo Ramírez, Gonzalo de la Paz Pérez, Antonio Gutiérrez, Ignacio Gómez Jaramillo i Aurora Reyes. Dina Comisarenco, op.cit. 2008, pàg. 75.

¹⁵⁶ Dina Comisarenco, "Ataque a la Maestra Rural: The First Mural Created by Mexican Female", *Woman's Art Journal*, Vol. 26, No. 2, pàg. 19-25, 2005, [en línia] <jstor> [consulta: 10/05/2019], pàg.

¹⁵⁷ Ibid., pàg. 21-22.

¹⁵⁸ Ibid., pàg. 22.

¹⁵⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁰ Dina Comisarenco, op. cit., 2005, pàg. 76.

¹⁶¹ Leopoldo Méndez, *En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros: 7 litografías de Leopoldo Méndez. Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes, Ciudad de México, Archivo Francisco Reyes de Palma, 1939*, [en línia] <icaadocs> [consulta: 10/05/2019]

l'acció de l'assassinat, encara que en alguns casos el que es representa són les conseqüències d'aquests per les persones que han instigat els atacs. La darrera de les litografies fa referència a l'assassinat de la professora María Salud Morales el 1938, la única dona que hi apareix. El moment escollit és la inhumació, que contrasta amb la violència directa que veiem en altres litografies de la sèrie o en l'obra de Reyes.

A 1959, Reyes va pintar un gran cicle de la història de Mèxic al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, que no hem inclòs en aquest treball per cronologia, no obstant això és interessant la visió històrica que planteja incorporant gran quantitat de personatges femenins tant mitològics com històrics¹⁶².

La relació entre el moviment cultural mexicà i els avanços tecnològics industrials és complexa, com hem vist en el punt 4.1 amb l'estridentisme. Diego Rivera mostra el seu entusiasme tecnològic en diferents projectes murals com *Detroit Industry* (1933, Institute of Arts de Detroit). Per altra banda, la tecnologia a vegades és vista com la causants dels mals contemporanis, com és el cas de José Clemente Orozco a l'obra *Catharsis* (1934, Palacio de Bellas Artes). En alguns casos, es fa servir la representació d'engranatges com a símbol de la maquinària del sistema capitalista, com en el cas de *Retrato de la Burguesia* (1939-10) o en l'obra de Marion Greenwood abans comentada.

A *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (Fig. 6), realitzat en la mateixa cronologia en que Rivera treballava en els murals del Detroit Insittute of Art. Frida Kahlo situa el seu autoretrat dempeus entre una sèrie de símbols que ens remeten per una banda a la cultura mexicana (esquerra), per l'altra a l'estatunidenca (dreta). Se situa ella mateixa al centre, sobre un pedestal, amb una petita bandera del seu país que apunta cap a la terra mexicana, amb símbols del passat precolombí com són la contraposició sol/lluna, habitualment interpretada com a símbol de la dualitat asteca masculí/femení, llum/foscor, vida/mort¹⁶³, un altar a la manera dels de les piràmides asteques¹⁶⁴, i dues estatuetes meso-americanes¹⁶⁵. A la part inferior creixen flors i plantes exuberants, amb les arrels visibles. Una de les arrels connecta amb el cablejat del ventilador, endollat al pedestal, mentre que els cablejats d'un focus i un megàfon es perden més enllà del quadre així com ho fan les arrels de les plantes a la part mexicana. Al fons gratacels i xemeneies amb les lletres FORD llancen el fum cap a la bandera dels Estats Units, de la mateixa manera que l'autoretrat de Kahlo orienta el fum de la

¹⁶² Dina Comisarenco, op. cit., 2017, pàg. 77-83.

¹⁶³ Patricia Mayayo, op. cit. 2008, pàg. 105.

¹⁶⁴ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁵ Ibid., loc. cit.

cigarreta en la mateixa direcció que les xemeneies. Els símbols de la modernitat industrial dels Estats Units, es contraposen amb símbols que ens remetent al passat. Les cultures prehistòriques són un referent ineludible en tot l'art mexicà del segle XX¹⁶⁶. La part mexicana, emperò, no apareix com una alegre idealització del passat, ja que el crui a la terra i les piràmides, el mur de pedres mig enderrocat i indueixen certa hostilitat. A més, si tenim en compte que algunes de les plantes són espècies verinoses¹⁶⁷, no pot ser de cap manera la representació d'un paisatge agradable. A la part nord-americana, contrasten els murs llisos i sense esquerdes dels grata-cels. Per Mayayo¹⁶⁸ ens trobem davant la representació de la pèrdua de la glòria d'un temps passat, i argumenta la possibilitat de que l'artista estableixi la seva identitat entre dues fronteres.

Una estranya màquina per fer monedes apareix al fotomuntatge de Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres* (Fig. 7), presentat a l'exposició organitzada per Maria Izquierdo el 1935 amb el títol *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas*¹⁶⁹. Lola Álvarez Bravo, com Aurora Reyes i les germanes Greenwood també va formar part de la LEAR, i a més els seus fotomuntatges i fotografies aparegueren a la revista *Frente a Frente*.

Es tracta d'un fotomuntatge compost per la sobre-posició de dues imatges, a la part inferior un nin adormit amb robes gastades i brutes, i a la part superior dos engranatges del que semblen sortir munts de monedes. El recurs iconogràfic dels munts de monedes el trobam en altres obres com *American Civilization* (1932-34) de José Clemente Orozco a la Baker Library a Darmouth, així com també a *Retrato de la Burguesia* (1939-40) al Sindicato de Electricistas, mural dirigit per Siqueiros amb col·laboració amb altres artistes exiliats espanyols especialment de Josep Renau¹⁷⁰ que introduí la imatge de monedes en diversos fotomuntatges¹⁷¹.

¹⁶⁶ Rodrigo Gutiérrez, (dir.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

¹⁶⁷ Helga Prignitz-Poda, Frida Kahlo. *The Painter and her work* citat per Patricia Mayayo, op. cit., pàg. 107.

¹⁶⁸ Patricia Mayayo, op. cit. 2008, pàg. 108

¹⁶⁹ Citat per Paul-Henri Giraud, "De sueños y pobreza en la cultura visual mexicana, 1930-1960 en torno a El sueño de los pobres de Lola Álvarez Bravo", *L'Ordinaire des Amériques*, 219, 2015 [en línia] <journals.openedition.org> [consulta: 14/06/2019].

¹⁷⁰ Desmond Rochford, op. cit. pàg. 154-159.

¹⁷¹ Entre d'altres (sèrie de los "Diez Mandamientos"), *Hitler el nuevo mesías del capitalismo* que aparegué a la portada del núm. 4 de 1936, de la revista *Frente a Frente*, de la LEAR. Revista en la que també publicà els seus fotomuntatges Lola Álvarez Bravo, per exemple, amb la portada del núm. 13, [en línia] <icaadocs> [consulta: 14/06/2019] [gener de 1938].

La varietat plàstica entre les obres i els autors del *Taller de Gràfica Popular* és molt àmplia. Segons Helga Prignitz-Poda adoptaren un “realisme pràctic”¹⁷², sense elaborar una teorització, però que en termes generals estava pròxim al llenguatge de Guadalupe Posada, sempre buscant un llenguatge artístic que pogués arribar a la població¹⁷³. El llenguatge crític i posicionat de banda de les injustícies socials serví per fer crítica tant de la situació política mexicana com de la mundial, com podem constatar en la gran varietat de gravats que es produeixen en aquest taller en contra dels feixismes. Així mateix, Betty Catlett va trobar en aquest taller el llenguatge per reivindicar els drets de la comunitat afroamericana, com podem veure al linogravat *I have special reservations* (Fig. 8), creat el 1946, amb un títol irònic que denuncia la segregació racial entre blancs i negres a l'àmbit públic.

5-Conclusions

La renovació cultural que va tenir lloc a Mèxic a partir de la dècada de 1920 va ser un procés que no només va afectar a la pintura mural, sinó que va ser un fenomen global que afectà a totes les arts. S'ha posat especial atenció a la pintura mural, la gràfica i la fotografia, tècniques que tot i les seves diferències expressives perseguiren un mateix objectiu, ser el vehicle per la difusió del missatge revolucionari. Aquest missatge no sempre va ser igual ni va obeir als mateixos interessos. Hem pogut veure com en ocasions les arts serveixen de propaganda de les accions del govern de torn, però també com adopten postures crítiques i de denúncia amb la realitat social, sempre des de les demandes del pensament d'esquerra i especialment des dels ideals comunistes.

Mèxic va ser en les dècades de 1920, 1930 i 1940 un punt de trobada entre artistes, polítics i intel·lectuals vinguts de diferents parts del món a causa de l'interès i l'eufòria generats per la revolució, la crisi econòmica de 1929 o l'exili europeu dels horrors dels feixismes. Algunes artistes estrangeres realitzaren a Mèxic gran part de la seva obra implicant-se en la realitat social i política, com Tina Modotti, Marion i Grace Greenwoodm Betty Catlett o Mariana Yampolsky. Les quals s'afegiren a les mexicanes Frida Kahlo, Aurora Reyes, Maria Izquierdo i Lola Álvarez Bravo.

La historiografia constata un discurs progressista impregnat de virilitat que conviu amb les primeres reivindicacions feministes. De la mateixa manera, veiem que el

¹⁷² Helga Prignitz-Poda, op. cit., pàg. 12.

¹⁷³ Helga Prignitz-Poda, op. cit., pàg. 13.

comunisme de l'època redueix el feminisme a una ideologia burgesa. Tot i això artistes com Modotti, Reyes o Kahlo, no conceben la seva obra deslligada de l'activisme polític. Reyes expressà en els àmbits artístic, educatiu i polític, la desigualtat que pateix la dona. Mentre, Modotti, documentà Mèxic des del seu compromís polític i social. Kahlo, es manifesta obertament defensora dels ideals comunistes i algunes de les seves obres expressen aquest compromís des d'una varietat de matisos que defugen de la propaganda política. Observem també el caire temàtic de l'obra dels seus deixebles, "los Fridos", inspirada en la cultura popular (identitat nacional) i en la vida dels pobres.

Capdavanteres en pintura mural foren les germanes Greenwood, des del realisme social, passant pel compromís i la propaganda política, ambdues són representatives del muralisme mexicà, tot i que amb el temps es distanciaren de l'explicitació política.

A partir de la selecció d'una sèrie d'obres d'artistes, hem pogut veure com les obres de les dones estaven compromeses en les preocupacions del moviment cultural mexicà, entès més enllà del muralisme com un fenomen global en el que s'impliquen totes les tècniques artístiques. Tot i que trobem alguns parangons entre determinats símbols utilitzats sigui quina sigui la tècnica artística emprada, veiem com el que uneix a aquest moviment no són les formes, sinó la necessitat de que les obres d'art comuniquin un missatge, a vegades amb l'objectiu de documentar per posar el focus en una realitat o un moment històric concret, d'altres per expressar un posicionament polític, d'altres de denúncia contra la injustícia social.

6. Bibliografia

Obres generals

Adams, Beverly i Majluf, Natalia (ed.). (2019). *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*, catálogo de la exposición, Madrid: Museo Reina Sofía

Combalía, Victoria (2006). *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino.

D.D.AA., *Diego Rivera, retrospectiva, catálogo de la exposición*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 17 de febrero de 1987.

Gutiérrez, Ramón, i Gutiérrez, Rodrigo (coord.). (2000). *Historia del arte iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg.

Gutiérrez, Rodrigo (dir.). (2005). *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Lucie-Smith, Edward (1993). *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Barcelona: Destino

Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ensayos Arte: Madrid: Cátedra.

Parkinson Zamora, Lois (2011). *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Verbum.

Rochfort, Desmond (1993). *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. Singapore: Laurence King Publishing.

Obres específiques

Acevedo, Esther (1997). “Jóvenes muralistas apuestan a un proyecto popular: El Mercado L. Rodríguez”, *CURARE, Espacio crítico para las artes*, núm.10, 1997, pàg. 85-188 [en línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 10/06/2019].

Aguilar Urbán, Margarita (2010). *Aurora Reyes. Alma de montaña*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Aguirre, Dulce María (2018). “Los murales de las Hermanas Marion y Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935) a *Letras Históricas*, núm. 18, México, pp. 227-257. [En línia] <[scielo](#)> [Consulta: 15/05/2019].

Albiña, Salvador, i Fernández, Horacio (2003). “La Óptica Moderna. La Fotografía En México entre 1923 y 1940”. *Caravelle*, no. 80, pàg. 63–19. [En línia] <[www.jstor.org/](#)> [consulta:15/05/2019].

Avila, Theresa (2014). “El Taller de Gráfica Popular and the Chronicles of Mexican History and Nationalism”. *Third Text*, Vol. 28, Núm. 3, pàg. 311-321.

Collin Harguindeguy, Laura (2003). “Mito e historia en el muralismo mexicano”. *Scripta Ethnologica*, Vol.XXV, Bs. As., pàg. 25-47.

Comisarenco Mirkin, Dina

- (2005) "Ataque a la Maestra Rural: The First Mural Created by a Mexican Female". *Woman's Art Journal*, Vol. 26, No. 2, pàg. 19-25. [En línia] <[jstor](#)> [consulta: 10/05/2019].
- (2008) "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo". *Revista de estudios de género. La Ventana*, Núm. 28. Vol. 3, pàg. 148-190 [En línia] <[dialnet](#)> [consulta: 10/05/2019].
- (2017) *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Ciudad de México: Artes de México.

Ferrer, Elisabeth (2006). *Lola Álvarez Bravo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica i Turner.

Giraud, Paul-Henri (2015). "De sueños y pobreza en la cultura visual mexicana, 1930-1960 en torno a *El sueño de los pobres* de Lola Álvarez Bravo". *L'Ordinaire des Amériques*, 219. [En línia] <[journals.openedition.org](#)> [consulta: 14/06/2019] .

González Cruz Manjarrez, Marciela (2001). "Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común". *An. Inst. Investig. Estét* vol.23 no.78 México mar/may. [En línia] <[www.scielo.org](#)> [consulta:16/05/2019].

Herzog, Melanie Anne (2003). "Elisabet Catlett" a *Singular Women. Writting the artist*, Fredericksen, Kristen i Webb, Sarah (coord.). London: Univeristy of California Press.

Kahlo, Frida, Lowe, Sarah M. (ensayo y comentarios), Fuentes, Carlos (Intr.) (2008). *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. Hong Kong: La Vaca Independiente.

López Orozco, Leticia (2014). "The Revolution, Vanguard Artists and Mural Painting" a *Third Text*. Vol. 28, Núm. 3, pp. 255-268. 2014.

Lorduy Osés, Lucas Esteban (2017). "Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento". *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, [S.l.]*, n. 5, pàg. 333-352. [En línia] <[revistas.uned.es](#)> [consulta:18/05/2019].

Prignitz-Poda, Helga (1992). *El taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Smith, Stephanie J. (2017). *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*. Chapell Hill: University of North Carolina Press.

Fonts consultades

- Alfaro Siqueiros, David (1921). "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". *Vida-americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, 1, pàg. 2-3, Barcelona. [En línia]. <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].
- Dr. Atl (1923). "El Renacimiento Artístico en México", *El Universal: El gran diario de México*. [En línia] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/05/2019].
- Alfaro Siqueiros, David et al. (1924). "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *El Machete*, Núm. 7. [En línia] <[icaadocs](#)> (consulta: 29/05/2019).

- Alfaro Siqueiros, David (1924) “El Machete. Hoja volante gratis del domingo 10 de agosto de 1924”, *El Machete*, 1924. [En línea] <[icaadocs](#)> [Consulta: 17/06/2019].
- Vasconcelos, José (1925) *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Agencia Mundial de Librería. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].
- Vasconcelos, José (1926) *Indología: una interpretación de la cultura ibero-americana*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].
- Rivera, Diego (1926) “Edward Weston and Tina Modotti”, *Mexican Folkways*, Ciudad de México, 16-17. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019].
- Alfaro Siqueiros, David (1927) “Vasconcelos pasa del misticismo budista al catolicismo imperialista: aspira a ocupar el Alcázar de Chapultepec”, *El Machete: Periódico obrero y campesino*, Ciudad de México, 1927. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 7/05/2019].
- Grupo de Pintores ¡30-30! (1928) *Ier Manifiesto Treintatrentista*, Ciudad de México, 1928, [En línea] <[icaadocs](#)> [Consulta: 12/06/2019].
- Modotti, Tina (1929) “Sobre la fotografía, on photography”, *Mexican Folkways*, 5 núm. 4, pàg. 196-198. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019].
- - Toor, Frances (1929). “Exposición de fotografías de Tina Modotti”, *Mexican Folways*, Vol. 5, nº. 4, pàg. 192-195. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta 06/06/2019].
- Rivera, Diego (1930). “Un nuevo valor en la pintura mexicana”. *Excélsior*, Ciudad de México. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/06/2019].
- Rivas, Guillermo (1936). “The murals of Marion Greenwood”, *Mexican Life*, No. 1, Ciudad de México, [en línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 15/06/2019].
- Rivas, Guillermo (1936). “The murals of Grace Greenwood”, *Mexican Life*, Ciudad de México, No. 6. [en línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 15/06/2019].
- - (1938) “Estatutos del Taller de Gráfica Popular, aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938”. [En línea] <[icaadocs](#)> [consulta: 12/06/2019].
- Rivera, Diego (1943). “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Semanario de Cultura Mexicana*, 1. N°2, Ciudad de México, pàg. 89-101. [En línea] <[icaadocs](#)> [Consulta: 12/06/2019].
- - (1945). “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular”. [En línea] <<https://econtent.unm.edu/>> [consulta: 20/06/2019].
- Seckler, Dorothy (1964). “Oral history interview with Marion Greenwood 1964 Jan. 31”, *Smithsonian Archives of American Art*. [En línea] <[Smithsonian Archives](#)> [consulta: 16/06/2019].



Fig.1. Tina Modotti, *Campesinos leyendo “El Machete”*, 1929. Font: <fotografica.mx> Colcección Manuel Álvarez Bravo.



Fig. 2. Tina Modotti, *Manifestación de trabajadores*, 1926. Fotografía, 21,6 x 18,6 cm.
Font: <www.moma.org>



Fig. 3. Marion Greenwood, *La industrialización del campo*, 1935-36 (fragment central). Mercado Abelardo L. Rodríguez, Ciudad de México. Fresc, 85 m².

Font: Dina Comisarenco (2017) *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Ciudad de México: Artes de México, pàg. 196.



Fig. 4. Aurora Reyes. *El ataque a la maestra rural*, 1936, Aurora Reyes, Centro escolar de la Revolución, Ciudad de México. Fresc, 1,90 x 2,80.
Font: Dina Comisarenco (2017) *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Ciudad de México: Artes de México, pàg. 204.



Fig. 5. Leopoldo Méndez, *Profesora Maria Salud Morales*, de la sèrie “En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros”, 1939. Litografía.
Font: <[icaadocs](#)>



Fig. 6. Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932. Oli sobre metall, 31 x 35 cm., col·lecció María y Manuel Reyeró, Nova York. © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico D. F. / Artists Rights Society (ARS), New York.
Font: <patrons.org.es>



Fig. 7. Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935. Plata sobre gelatina, Colección Familia González Rendón.
Font: <[Excelsior. El periódico de la vida nacional](#)>

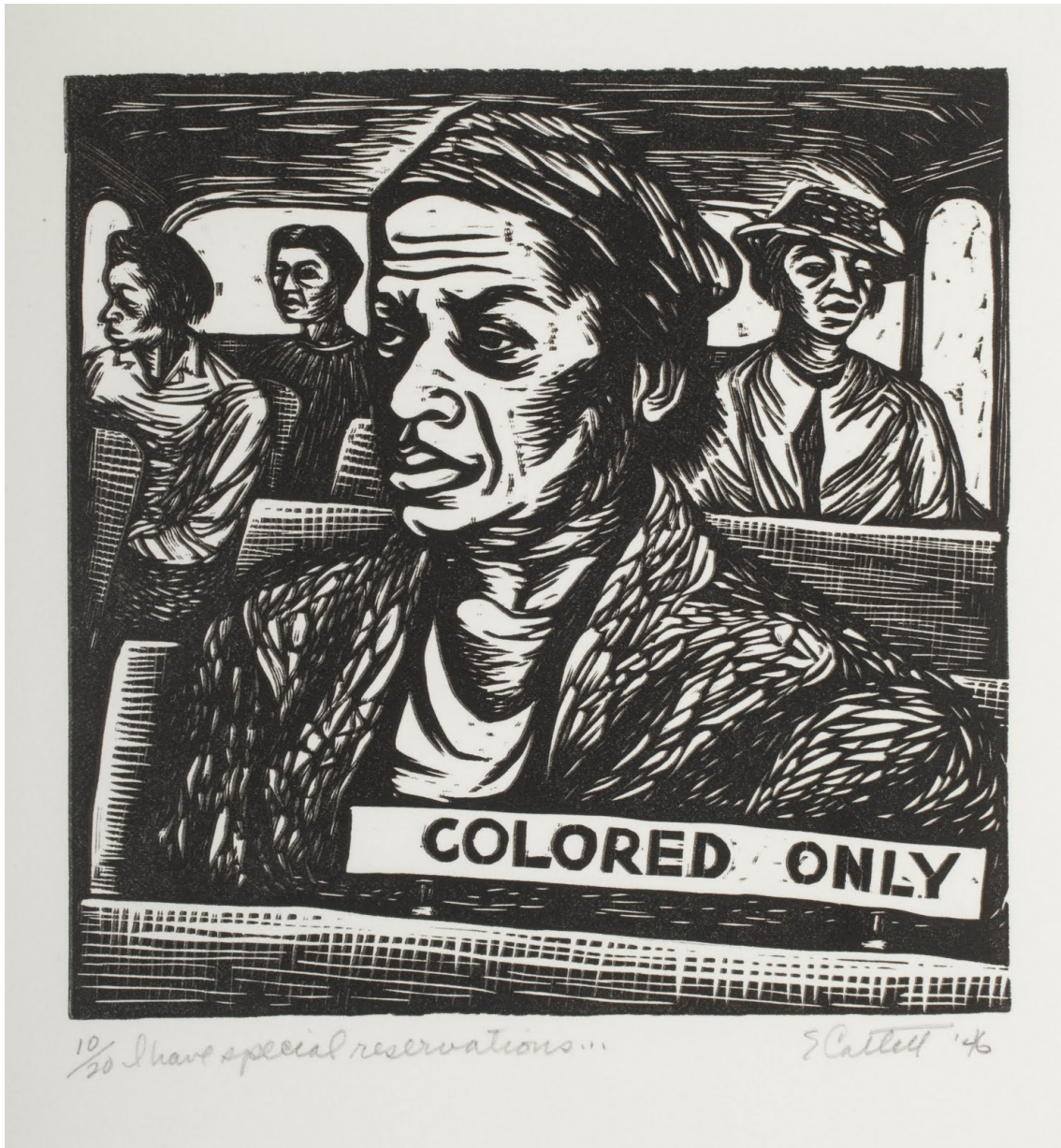


Fig. 8. Elisabet Catlett, *I Have Special Reservations*, 1946. Gravat amb planxa de linòleum. 16,1 x 15,8. Tiratge: 20 còpies.

Font: <www.moma.org>



LOLA ÁLVAREZ BRAVO (1907-1993)

Nascuda a Lagos de Moreno, Jalisco. Fou reportera gràfica, fotògrafa comercial i documental, retratista professional i artista plàstica. Es va iniciar en la fotografia el 1927 treballant com a assistent del seu marit Manuel Álvarez Bravo. Començà la seva carrera formal el 1931 quan substituï al seu marit en una encàrrec de *Mexican Folkways*. El 1934 se separà de Manuel Álvarez Bravo i començà a treballar com a mestra, arxivista del govern i retratista fotogràfica. Les seves fotografies es publicaren a *El Maestro Rural*, treballà per l'Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, i col·laborà amb la *Liga de Escriptores y Artistas Revolucionarios*. A més de fotògrafa, organitzà diverses exposicions, entre les que destaquen l'exposició col·lectiva de Maria Izquierdo i Rufino Tamayo, i la primera exposició individual de Frida Kahlo a Mèxic. És considerada pionera del fotomuntatge a Mèxic. Tractà gran varietat de temes, des de les cultures indígenes, a temàtiques socials i retrats d'artistes. Són coneguts els retrats fets a Frida Kahlo a la Casa Azul.



CELIA CALDERÓN (1921-1969)

Mexicana originària de Guanajuto, es va formar a la Escuela Nacional de Artes Plásticas i a Londres, la Unió Soviètica i la República Popular China, on realitzà una exposició. Va formar part de la *Sociedad Mexicana de Grabadores* i també del *Taller de Gráfica Popular*, del que juntament amb Betty Catlett i Mercedes Quevedo en dugué la direcció. Va ser professora de l'Acadèmia de San Carlos a partir de 1946, on se suïcidà el 1969.

LEONORA CARRINGTON (1917-2011)

Pintora, gravadora, escultora i novel·lista nascuda a Anglaterra. Pertany al moviment surrealista dels anys trenta. Visqué a París, Espanya, Londres, Mèxic i Nova York. Membre fundadora del *Movimiento para la liberación de la Mujer*, a Mèxic.

Entra en contacte amb el moviment surrealista a través de Max Ernst i a París coneixerà personatges significatius (André Bretón, Joan Miró, Salvador Dalí, Paul Éluard i Luis Buñuel, entre d'altres). Durant la Segona Guerra Mundial empresonaren a Max Ernst, ella escapà a Espanya, però la internaren en un hospital psiquiàtric de Santander. experiència que recull a *Abajo*. Finalment aconseguí escapar i després de passar un temps a Nova York, arribà a Mèxic el 1941, on va fer amistat amb Remedios Varo i Edward James, i es relacionà amb el panorama artístic mexicà. Es va casar amb el fotògraf hongarès Emir Wisz 'Chiki' amb qui tingué dos fills.

S'interessa especialment per la mitologia medieval i celta, l'alquímia, i la literatura fantàstica, que inspiren els personatges fantàstics que apareixen a les seves obres. A Mèxic crea composicions inspirades en elements artesanals. Part de la seva obra tracta la identitat sexual i els estereotips femenins.

A la dècada de 1990 es dedicà sobretot a l'escultura.

Obra de cavallet: entre d'altres, *The meal of de Lord Candlestick* (1938), *Retrat de Max Ernst* (1939), *Autorretrat* (1937-38), *The Giantess a The Guardian of the Egg* (1947). *Ulus's Panats* (1952), *Bird Bath*, (1974).

Obra mural: *El mundo mágico de los mayas* (1963), Museo nacional de Antropología, Ciutat de Mèxic.

Cartell: *Mujeres conciencia*, 1973.

Literatura: *La trompeta acústica*, *Abajo*, *La casa del miedo*, etc.

ELISABETH CATLETT (1915-2012)

Escultora i gravadora afroamericana, nacionalitzada mexicana. Es formà en dibuix, disseny i gravat a la Universitat de Howard. Estudià ceràmica a L'Art Institute of Chicago i litografia a South Sid Communitary Art Center i a l'Art Students League de Nova York.

Va treballar a Dillard University a Nova Orleans. El 1946 la Fundació Rosenweld la becà per a produir gravat al *Taller Gráfica Popular* a la Ciutat de Mèxic, on es va casar



amb el gravador Francisco Mora i es quedaria a viure la resta de la seva vida.

Al 1958 fou la primera dona en donar classes d'escultura a la Universidad Nacional Autónoma de Mexico, on acabà exercint com a Cap del Departament d'escultura.

Va ser membre del Partit Comunista i d'esquerra. La seva obra va estar sempre compromesa amb la població afroamericana.



LEONOR COEN (1916-2010)

Originària d'Illinois, estudià l'School of the Art Institut. Fou deixeble de Boris Anisfeld en pintura, de Francis Chapin i Max Kahn en litografia.

Entre 1930-1940 formà part del Federal Art Project de Chicago.

A 1941, és la primera dona guanyadora de la James Nelson Raymond Traveling Fellowship de pintura (Art Institute for Chicago). Viatja a Mèxic interessada pel moviment artístic del país, on col·labora en el *Taller de Gráfica Popular*.

De les pintures murals es conserven poques obres o aquestes estan en molt mal estat degut a l'ús de tècniques experimentals.

Obra:

- Pintura mural a l'antiga Escuela Universitaria de Bellas Artes, actualmente Centro cultural Ignacio Ramírez "El Nigromante".



LOS FRIDOS

Nom que fa referència al grup d'alumnes de Frida Kahlo a la Escuela de Pintura y Escultura, coneguda com La Esmeralda al 1943. Degut al feble estat de salut, Frida passà a impartir les classes a la Casa Azul a un petit grup dels 25 inicials. Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada, Federico García, Tomás Cabrera, Erasmo Vázquez, Lidia Briones y M^a Ángeles Ramos foren els més constants.

Partint de l'aprenentatge amb Frida, cadascú prengué una línia temàtica i expressiva personal en pintura de cavallet, gravat i/o pintura mural. S'involucraren política i socialment a partir de

la consigna de que l'art ha de tenir una funció social.

Obres i projectes:

-1944 projecte per a l'hotel Posada del Sol (Colonia Doctores). Els joves pintors no s'adequaren a la petició del propietari per la qual cosa, aquest manà emblanquinar els murals. No fou fins els anys setenta que foren recuperats.

- Murals a als rentadors de Coyoacán (1945), oficialment nomenada Casa de la Madre Soltera Josefa Ortiz de Domínguez. Pintures sobre la quotidianitat de les dones de la Casa. L'edifici fou enderrocat.

-Mural a l'oli a la pulqueria La Rosita, Coyoacán, en pintaren dues versions, la darrera de 1958. Participaren Fanny Rabel, Guillermo Monroy, Arturo Estrada, Erasmo Vázquez, Lidia Briones i M^a Ángeles Ramos.

-¿*Quiénes nos explotan y cómo nos explotan?* amb motiu del 35è aniversari de la Revolució mexicana, va ser un mural polèmic.

ELVIRA GASCÓN (1901-2000)

Pintora, il·lustradora, gravadora i professora d'origen espanyol. Es va formar a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid i a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A Espanya donà classes a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, a l'Instituto Lope de Vega i formà part de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamiento del Tesoro Artístico. S'exilià a Mèxic al 1939, on va ser professora de dibuix, s'uní a la Unión de Mujeres Españolas en México, des d'on va treballar pels exiliats. Creà obra pictòrica, gravat, murals, treballà la tècnica de l'esmalt i, es dedicà sobretot a la il·lustració. La seva obra és reconeguda per un estil personal nomenat "hel·lenisme picassià". El seu arxiu personal es conserva des de 2001 a Colegio de México. Pintura: *Retrato de León Felipe, Cristo-Hombre., etc.*

Il·lustració: *La Iliada, El Concierto y el Eclipse.*





GRACE GREENWOOD (1902-1974)

Nascuda a una família d'artistes. Estudia, juntament amb la seva germana Marion a Art Student League. Les dues completen els estudis a l'Académie Colarosi de París.

Viatja a Mèxic i s'uneix al mural que la seva germana estava realitzant a Michoacán. També realitza treballs a Taxco, Guerrero, i Morelia (Mèxic); més tard a Ciudad de Mèxic i als EEUU.

Obra. Pintura Mural.

- *Hombre y maquina* (1934), al Museo Regional de Michoacano.

- *La mina*, (1935), Mercado L. Abelardo Rodríguez (accident a la mina, transformació del mineral en plata fusa i fàbrica d'armament).



MARION GREENWOOD (1909-1970)

Nascuda a una família d'artistes a Brooklyn, segueix una formació similar a la de la seva germana Grace. Estudia amb Winold Reiss (1886-1953), artista lligat al renaixement de Harlem. Viatja a Itàlia i coneix l'obra dels grans Mestres del Renaixement italià. Dibuixa pel diari New York Times i pinta retrats. Viatja al sud-oest del país interessada pels indis navajos.

Arribà a Mèxic on conegué a Pablo O'Higgins, qui li ensenyà la tècnica del fresc. A Mèxic realitzà treballs a Taxco, Guerrero, Morelia y Michoacán; més tard als Estats Units, on participà en el Federal Art Project, juntament amb Grace Greenwood. Al final de la seva vida es dedicà exclusivament a la pintura de cavallet. Obra destacades (pintura mural):

- *El mercado en Taxco* (1933), pintura mural a l'Hotel Tasqueño.

- *Paisaje y economía de Michoacán* de 72m², 1933, Universidad de Michoacán.

- *Los alimentos y su distribución sobre el Canal de La Viga* (1934), al Mercado de Abelardo L. Rodríguez.

- *La industrialización del campo* o *La explotación del campesino* (1934), Mercado de Abelardo L. Rodríguez.

ELENA HUERTA (1908-1997)

Va néixer a la localitat de Saltillo, Mèxic. Filla i néta dels governadors interins de l'Estat de Coahuila a finals del segle XIX i principis del XX, era cunyada de David Alfaro Siqueiros. Treballà pel Partit Comunista, viatjà diverses vegades a la Unió Soviètica on passà la II Guerra Mundial amb les seves filles. Es va formar com a mestre de pintura i dibuix a Saltillo, professió que l'acompanyaria al llarg de la seva vida, i realitzà cursos de pintura i escultura a l'Academia de San Carlos. Va fundar juntament amb Lola Cueto, Germán Cueto, Leopoldo Méndez i Angelina Beloff la *Compañía de Teatro Infantil*. Va formar part de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* del Salón de Plástica Mexicana, i treballà al Museo de Bellas Artes i a l'Instituto Nacional de Artes Plásticas. Treballà i col·laborà amb el *Taller Gráfica Popular*. Impartí classes al Museo de Bellas Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Va ser reconeguda especialment pels seus murals. D'entre els que destaquen:

- Universidad Autónoma Agraria (abans Escuela Superior de Agricultura Antonio Narro), 1952- Universidad Autónoma Agraria (abans Escuela Superior de Agricultura Antonio Narro), 1952
- Instituto de Ciencias y Arte de Saltillo (actualmente Instituto Tecnológico).
- Centro Cultural Vito Alessio I al 1973.

Robles, a Coahuila. Aquest mural fou restaurat el 1999, té una superfície de 450m² tracta la història de Coahuila.

MARÍA IZQUIERDO (1902-1935)

Va néixer a San Juan de los Lagos, Jalisco, Orfè de pare, els padrins s'encarregaren de que rebés una educació excel·lent. Molt jove es trasllada a Mèxic. El 1927 ingressa a l'Academia de San Carlos on fou deixeble de Germán Gedovius, Manuel Toussaint i Rufino Tamayo.





Es va relacionar amb el grup d'escriptors i poetes mexicans *Los Contemporáneos*.

Les seves primeres obres són retrats, *Retrato de Belem* i *Niñas durmiendo*, per passar amb posterioritat als paisatges naturals i urbans, *Cementer La Tolteca*.

A la dècada dels trenta fou membre d'un grup antifaixista, dirigí Carteles Revolucionarios Femeninos para Bellas Artes. Formà part de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarias.

Es considerada la primera dona mexicana en exposar públicament la seva obra. La seva pintura s'enquadra dins l'art post-revolucionari. La seva obra és d'iconografia variada a on hi apareix repetidament la figura femenina en diversos contextes.



FRIDA KAHLO (1907-1954)

Patí poliomielitis al sis anys que li deixà seqüeles a la cama dreta.

1922 Entra a l'Escuela nacional Preparatoria de México.

1925 És víctima d'un gravíssim accident de tramvia que repercutirà per sempre en la seva salut.

1926 Pinta el seu primer autorretrat mentre està convalescent de l'accident.

1928 -1930 Coneix i es casa amb Diego Rivera. Comença a pintar amb regularitat.

1930-1932 En aquests anys té dos aborts naturals. Mor la seva mare. Pinta *Henry Ford Hospital* i *Mi nacimiento*.

1933-1935 Viu a Nova York i estarà en contacte amb artistes del moment. Torna a Mèxic per abandonar-lo de nou en descobrir la infidelitat de Diego amb la seva germana. Pinta *Unos cuantos piquetitos*.

1938 Primer cop que exposa en una mostra grupal promoguda per la Universidad de la Ciutat de Mèxic. Inaugura a Nova York la seva primera exposició individual a la Galeria Julien Levy.

1939 Segona exposició individual a París . Retorn a Mèxic i divorci de Diego Rivera. Pinta *Las dos Fridas*.

1940 Rep a San Francisco tractament mèdic per les seqüeles de l'accident. Es torna a casar amb Diego Rivera. Participa a l'Exposición Internacional del Surrealismo

a Mèxic amb les obres *Las dos Fridas* y *La mesa herida*.

1943 És professora a l'Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública.

1946 A Nova York es operada de la columna vertebral, operació que li provocarà més problemes de salut. Pinta *Árbol de la esperanza, mantente firme*.

1950 Passa tot un any ingressada.

1953 Primera exposició individual a Mèxic, a la Galería de Arte Contemporáneo (Mèxic D.F. Amputació de la cama dreta).

1954 Darrera compareixença pública a una manifestació comunista. Mor el 14 de juliol per embòlia pulmonar.

RYAH LUDINS (1898-1957)

Nova York, 1898-1957. Estudia al Teachers College, a Columbia University i a l'Art Students League

A París rep classes de l'artista i crític André Lhote. Professora d'art modern i de disseny al Teachers College de Columbia University de Nova York. Professora també a Ohio University de Athens i North Carolina College, a Greensboro. Arriba a Mèxic el 1933. Estudia un temps a l'Instituto Politécnico.

Obra:

- *Industria moderna*, 1933, a la Universitat de Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- Il·lustracions infantils en tinta *Adventures in Read*

Il·lustracions a *The Wonder Rock*.

- Pintura mural al Museo Regional Michoacano, temàtica: les ciutats modernes i la conquesta de les màquines per l'home.-Esbossos de miners de les mines de Pachuca, a Hidalgo. Serà la primera dona en davallar a 1400 peus.



-Mural inacabat a Morelia, 1935. D'un encàrrec de tres arcs foren acabats dos amb la temàtica aspectes positius de la tecnologia.

-Murals del programa WPA-FAP als Estats Units.

- *La industria del cemento*, 1939, mural a l'oli a les Oficines de Correu Postal, Nazareth, Pensilvania.

- *Central Park*, pintura al fresc, a l'hospital psiquiàtric Bellvue, Nova York.

- *El valle de las siete colinas*, 1943, relleu de fusta pintada, a l'hospital Cortland, Nova York.

- *Los métodos del transporte del correo*, dibuixos preparatius per a murals.

- *El puerto de Nova York*, dibuixos preparatius per a relleu sobre fusta.



TINA MODOTTI (1886-1942)

D'origen italià, emigrà als Estats Units el 1913 on treballà com a modista i a una fàbrica tèxtil. A més, participà com actriu a pel·lícules mudes.

Coneix el fotògraf Edward Weston amb qui aprèn fotografia i es transllada a Mèxic. Coneix Diego Rivera, Orozco i Siqueiros.

El 1927 s'afilia al Partit Comunista. El 1930 és acusada de participar en l'assassinat de Pascual Ortiz Rubio, president de Mèxic i és expulsada del país.

Visita Moscú per després

prendre part a la Guerra Civil a Espanya com a membre del Socorro Rojo. De tornada a Mèxic continua amb el seu compromís polític mitjançant l'Alianza Antifascista Giuseppe Garibaldi.

El contacte que mantingué amb diferents artistes de l'època, la va convertir amb la principal fotògrafa encarregada de documentar el moviment muralista mexicà. Les seves obres recullen interiors arquitectònics, flors i paisatges urbans, i sobretot imatges de camperols i obrers. A partir de 1926 es converteix en la principal fotògrafa de *Mexican Folkways*, i les seves fotografies es publicaren a diferents mitjans com *El Machete*, *Forma*, *New Masses*, *Creative Art*, *AIZ*, entre d'altres. Quan

el 1930 l'expulsen de Mèxic, es dedica de ple a l'activisme polític i deixa la fotografia.

Mor als 46 anys a l'interior d'un taxi que la portava a casa, uns diuen que d'un atac cardíac i altres que degut a una purga comunista.

El seu féretre fou embolicat en una bandera comunista amb la falç i el martell, amb la làpida esculpida, obra de Leopoldo Méndez i epitafi de Pablo Neruda.

FANNY RABEL (1922-2008)

Gravadora, muralista i pintora polonesa. Arriba a Mèxic el 1938 on ingressa a la Escuela Nocturna para Trabajadores on aprèn dibuix i gravat.

Segueix la seva formació a l'escola de pintura i escultura "La Esmeralda". Deixeble de Frida Kahlo (Los Fridos), Siqueiros i Rivera, de qui fou assistent en els frescos del Palacio Nacional.

La seva obra fou posada en valor al 2007, a la mostra *La Fanny de los Fridos* (Festival de Mèxic al Centre Històric).

Obra a Mèxic: *Ronda del Tiempo*, al Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de Mexico. *Los cuatrocientos y algunos más*, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Altres obres les trobam a l'Hospital Infantil de Mèxic, al Registro Público de la Propiedad y el Comercio i al Centro Deportivo Israelita.

Obra a l'estranger: Biblioteca Nacional de Nova York, Biblioteca Nacional de París, Biblioteca del Congrés de Washington, Museu d'Art Modern de Nova York, Reial Acadèmia de Dinamarca, i Casa de las Américas de l'Habana.

ALICE RAHON (1904 – 1987)

Neix a Chenecey-Buillon, França. Escriu poemes vinculada al surrealisme parisenc, activitat que combinarà amb la pintura a partir de la seva arribada a Mèxic el 1939. Va establir amistat amb Frida Kahlo, qui va conèixer a París el 1936, i Diego Rivera.

Utilitzà la tècnica de l'aquarel·la, l'oli i el collage, entre d'altres. Col·labora a *DYN*, projecte editorial dedicat a l'art modern, a l'art primitiu i a l'etnografia. El seu art està lligat al



surrealisme. A Mèxic es relacionà amb Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Octavio Paz, Henry Moore, Anaïs Nin i Henry

Miller, entre d'altres. A l'any 1944 realitza la seva primera exposició individual a la Galeria de Arte Mexicano. El 1945 exposa a Califòrnia i Nova York i seguidament a Japó, França i Liban. El 1986 exposà al Palacio de Bellas Artes de Mèxic. El Museo de Arte Moderno li dedicà l'exposició *Alice Rahon. Una surrealista en México (1939-1987)* el 2009.

Obra:

Poemaris : *À meme la terre* (1936), il·lustrat per Yves Tanguy; *Sablier couché* (1938), il·lustrat per Joan Miró; *Noir animal* (1945).

Pintures: *El eclipse* (1947); *Autorretrato como payaso* (1951); *Piedad para los Judas* (1952); *La balada para Frida Kahlo*, *El gato herido*, *Flores y plantas*, entre d'altres.



AURORA REYES (1908-1985)

Va néixer a la localitat d'Hidalgo del Parral, a Chihuahua. Es graduà a l'Escuela Nacional Preparatoria el 1924, mentre assistia a classes nocturnes de dibuix i pintura.

El 1925 realitzà una primera exposició de dibuixos, es casà amb Jorge Godoy amb qui va tenir dos fills i es divorciaren a 1927. Començà a exercir de mestra d'art i s'afilià al partit comunista.

El 1936 entrà a formar part de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*. Al llarg de la seva vida compaginà les arts plàstiques amb la literatura, sobretot la poesia i assolí càrrecs representatius en diverses organitzacions sindicals, educatives i feministes.

Va ser cofundadora de l'Institut Revolucionario Femenino i va ser membre de diversos sindicats de treballadors de l'educació.

Obra:

- 1925, primera exposició de dibuixos.

-1936, pintura mural *El ataque a la maestra rural* al Centro Escolar Revolución de la Ciudad de México.

-1959, cicle de pintura mural al temple de 334-40 m² a l'Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. Obres: La trayectoria de la cultura en México (lateral dret); La presencia del maestro en los movimientos sociales (lateral esquerre); Espacio, objetivo futuro (a la part oposada a l'escenari) i, Constructores de la cultura nacional (exterior).

- 1978, El primer encuentro, pintura mural al Salón de Cabildos (Coyoacán).

- Pintura de cavallet: *Mujer de guerra* (1937), *Niño enfermo* (1937), *Mercado de Juchitan* (1953), *Retrato de Frida Frente al espejo* (1946), *Argumento dramático* (1946) entre d'altres.

- Obra poètica: *Humanos paisajes* (llibre publicat a 1953), "Hombre de México (1947), "Nueve estancias en el desierto" (1950), "Astro en camino" (1951).

FRANCES TOOR (1890-1956)

Nasqué a Nova York, estudià antropologia a la Universitat de Califòrnia i treballà com a antropòloga i etnògrafa estudiant les cultures indígenes de Mèxic. S'establí en aquest país el 1922. Tres anys després fundà la revista *Mexican Folkways*

REMEDIOS VARO (1908-1963)

Pintora i escriptora surrealista. Influències pictòriques de Goya, El Greco i El Bosco; influències literàries d'E.A. Poe i J.Verne.

Curiositats: alguns dels vídeoclips de la cantant Madonna són inspirats per obres de d'aquesta artista.

Passa la infància a diferents ciutats degut a la professió del pare, enginyer hidràulic, de qui aprendrà els fonaments de perspectiva, matemàtica i dibuix tècnic.

Rep formació a la Academia de San Fernando, a Madrid (1924). El 1930, es trasllada a París on treballarà per a l'empresa de publicitat Thompson al temps que es relaciona amb els artistes vanguardistes. Al poc temps torna a Espanya, s'instal·la a Barcelona on formarà part del grup ADLAN (Amics de l'Art Nou) i amb





ells participa a l'exposició col·lectiva "Lógicofobista" (1936) a la Galeria Catalonia.

El 1937 torna a París. En aquesta etapa coneix a Max Ernst, Joan Miró, Leonora Carrington i Víctor Brauner. El mateix any participarà a l'exposició Internacional del Surrealisme, a Tokio.

El 1938 realitza vinyetes en el Dictionnaire du Surréalisme ; participa a l'Exposició Internacional del Surréalisme a la Galerie des Beaux-Arts , París; exposa a la Galerie Robot, Amsterdam.

El 1939 és empresonada per haver donat refugi a un desertor de l'exèrcit francès.

El 1941, l'ocupació alemanya de París la fa fugir a Mèxic. En aquest país sentirà admiració per l'art precolombí, els seus mites i llegendes, però no seran mai temàtiques de les seves obres.

Elabora encàrrecs publicitaris per a la farmacèutica Bayer, activitat que abandona al 1955 per dedicar-se exclusivament a la pintura.

1955-56: exposició col·lectiva a la Galeria Diana i primera exposició individual a la mateixa galeria. El 1958 guanya el Primer Premi en el Salón de la Plástica Femenina en les Galeries Excelsior.

1960: Segona Bienal Interamericana de Mèxic.

1962: exposició individual a la Galería Juan Martín. 1964: Exposició-homenatge al Museo de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes.



MARIANA YAMPOLSKI (1925 –2002)

Fotògrafa, pintora i gravadora. Nasqué a Chicago, el 1942 s'establí a Mèxic, on estudià pintura i escultura a la Escuela Nacional La Esmeralda.

Estudià fotografia amb Lola Álvarez Bravo i formà part *Taller de Gráfica Popular*. Coedità amb *Leopoldo Méndez Lo efímero y lo eterno del arte popular de México*.

Les seves fotografies s'han publicat a diversos llibres com: *La casa canta*, *La casa en la tierra*, *La raíz y el camino*, *Estancias del Olvido*, *Tlacotalpan*, *Mazahua* i *La casa que canta*, entre d'altres.