



“MI ARTE HABLA POR MIS DOS PUEBLOS”:

La gráfica de Elizabeth Catlett

en el Taller de Gráfica Popular (1946-1966)

dinac@inba.gob.mx

Dina Comisarenco Mirkin¹

Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA),
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

Resumen

A partir de sus experiencias personales, y de su nacionalidad doble, norteamericana y mexicana, la escultora y artista gráfica Elizabeth Catlett desarrolló un concepto de identidad muy dinámico, nutrido tanto por la experiencia vivencial como por la memoria histórica. En este trabajo se estudia la producción gráfica de la artista durante su participación en el Taller de Gráfica Popular, prestando especial atención a la producción dedicada a las mujeres negras norteamericanas y a las indígenas mexicanas, obras con las que la artista contribuyó de forma notable a la ampliación de las preocupaciones sociales propias del Taller, para abarcar también el reconocimiento de la identidad de género, clase y raza y de su interseccionalidad, según el concepto acuñado por la feminista Kimberlé Crenshaw para referirse a la percepción cruzada de las relaciones de poder y de opresión.

Palabras Clave

Elizabeth Catlett - Taller de Gráfica Popular - Interseccionalidad

¹ Dina Comisarenco Mirkin es historiadora del arte, doctora por la Universidad de Rutgers, New Jersey, Estados Unidos y Licenciada por la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina. Trabaja como coordinadora y enlace de los Centros Nacionales de Investigación en la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de México; y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI). Entre sus libros destacan: *Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo* (de próxima aparición en el 2021); *“El olvido está lleno de memoria”: la pintura mural de Arnold Belkin* (2019), *De la Conquista a la Revolución en los muros del Museo Nacional de Historia* (2018) y *Eclipse de siete lunas: muralismo femenino en México* (2017).



"MY ART SPEAKS FOR BOTH MY PEOPLES":

Elizabeth Catlett's graphics

at the *Taller de Gráfica Popular* (1946-1966)

dinac@inba.gob.mx

Dina Comisarenco Mirkin

Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA),
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

Abstract

Departing from her personal experiences and from her double nationality, American and Mexican, the sculptor and graphic artist Elizabeth Catlett developed a very dynamic concept of identity, nourished by both her lived experiences, and by historical memory. In this paper I study the engravings produced by the artist during her participation with the *Taller de Gráfica Popular*, focusing on the works in which she represented black American and Mexican indigenous women, pieces with which the artist notably contributed to the expansion of the social preoccupations characteristic of the workshop, in order to also embrace the recognition of the identity of gender, class, and race, as well as of their intersectionality, according to the concept created by the feminist Kimberlé Crenshaw in order to name the crossed perception of the relationships of power and oppression.

Key Words

Elizabeth Catlett - Taller de Gráfica Popular - Intersectionality

*"I have always wanted my art to service my people—to reflect us, to relate to us, to stimulate us, to make us aware of our potential.... Learning how to do this and passing that learning on to other people have been my goals"*²

Elizabeth Catlett

Introducción

Elizabeth Catlett (1915-2012) fue una destacada escultora, dibujante y grabadora de ascendencia africana, nacida y formada en los Estados Unidos, y radicada en México desde 1946. Actualmente Catlett es reconocida principalmente por su labor escultórica, dedicada muy frecuentemente a la representación de figuras femeninas de raza negra. Sin embargo, su producción gráfica, que suele presentar un espectro temático más amplio, también reviste una importancia estética e histórica fundamental que, sin embargo, hasta la fecha no ha sido tan ampliamente estudiada ni reconocida. Por alrededor de dos décadas, entre 1946 y 1966, Catlett formó parte del Taller de Gráfica Popular (TGP) de México, en donde creó numerosas obras tanto colectivas como individuales, compartiendo algunas de las temáticas y preocupaciones sociales fundamentales del grupo, al que también enriqueció con aportes muy personales que vale la pena conocer.

En este trabajo propongo analizar algunos de los grabados de Catlett que representan tanto a mujeres negras, como a mujeres mexicanas, principalmente trabajadoras y campesinas, que la historiografía del arte no ha atendido lo suficiente. Parto de la hipótesis de que fue su aguda consciencia personal sobre su género, clase y raza, la que le permitió comprender las raíces comunes de la opresión compartida con las mujeres de su patria de adopción, muy especialmente, con las indígenas. Es en este conocimiento situado en donde está el origen de sus emotivas imágenes que como dijo la misma artista "*hablan por sus dos pueblos*", el norteamericano y el mexicano, para poner así de relieve su profundo mensaje universal³.

² *"Siempre quise poner mi arte al servicio de mi gente -que nos refleje, que se relacione con nosotros, que nos estimule, que nos de consciencia de nuestro potencial ... Aprender cómo hacer esto y transmitir dicho aprendizaje a otras personas han sido mis objetivos"*. Traducción de la autora.

³ Para ver las obras de Elizabeth Catlett consultar su página oficial: <https://www.elizabethcatlettart.com>

La formación de Catlett en los Estados Unidos

Elizabeth Catlett nació en Washington D.C. y, como era el caso en muchas familias de ascendencia afroamericana, tres de sus abuelos habían sido esclavos⁴. Su padre, maestro de matemática, falleció poco tiempo antes del nacimiento de Elizabeth, y la artista fue criada por su madre Mary Catlett, también maestra y trabajadora social, y por sus abuelos maternos. En 1932 Catlett solicitó el ingreso al Carnegie Institute of Technology y, pese a haber causado una muy buena impresión en el comité de admisiones, finalmente se le negó el acceso por su raza⁵. En 1936 Catlett recibió su título de *Bachelor of Science in Art* de la Howard University, especializándose en pintura, materia que estudió con algunos de los artistas más destacados del así llamado Renacimiento de Harlem, tales como Lois Mailou Jones (1905-1998), James Lesesne Wells (1902-1993) y James A. Porter (1905-1970), fundadores del arte negro moderno⁶.

Posteriormente Catlett, como sus padres, trabajó durante dos años como maestra, en su caso en una escuela pública en Durham, Carolina del Norte, y en 1940 continuó sus estudios de posgrado en la Universidad de Iowa, donde estudió con el famoso artista norteamericano Grant Wood (1891-1942), de quien recibió el valioso consejo de trabajar los temas que le resultaran más familiares. Siguiendo dicha propuesta, Catlett, que finalmente se especializó en escultura, realizó su tesis de Maestría con una exposición de sus obras, incluyendo la escultura en piedra titulada *Negro Mother and Child* (1940), pieza en la que pueden descubrirse ya varios de los rasgos que habría de desarrollar a lo largo de su carrera, empezando por su predilección por los temas de las mujeres negras y de la maternidad. La obra recibió el primer premio de la exposición *Chicago American Negro Exposition* de ese mismo año.

Posteriormente, entre 1940 y 1942, Catlett dirigió el Departamento de Arte de la Dillard University, donde también enseñó dibujo, pintura, grabado e historia del

⁴ La mayor parte de los datos biográficos de la artista para esta sección, así como para la correspondiente a su vida en México, fueron tomados del libro de Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. An American Artist in Mexico*, University of Washington Press, Seattle y Londres, 2000; de la página oficial de la artista en internet, <https://www.elizabethcatlettart.com/bio> (consultada en varias oportunidades durante 2019 y 2020); y de Lewis, Samella, *The Art of Elizabeth Catlett*, Hancock Studios, Los Angeles, 1984. El capítulo "The Early Years, 1915-1946", del libro aquí citado de Herzog, trata con detalle esta etapa de la vida de la artista en las páginas 13-47.

⁵ "The Education of Sculptress Elizabeth Catlett", *The Journal of Blacks in Higher Education*, no. 25, 1999, 77.

⁶ Mercer, Valerie J., Mora J. Beauchamp-Byrd, MaryAnn Wilkinson, Stephanie James, Nancy Sojka, y Courtney J. Martin, "Diversity of Contemporary African American Art", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 86, no. 1/4, 2012, 88-123.

arte. En el verano de 1941 trabajó y estudió en el Southside Community Center en Chicago, en donde entró en contacto con los artistas del importante movimiento del así llamado Renacimiento Negro de dicha ciudad, compuesto por escritores, dramaturgos y artistas plásticos. Allí fue compañera de Margaret Burroughs (1915-2010) (a quien luego reencontraría en México), Eldzier Cortor (1916-2015), Charles White (1918-1979) (con quien más adelante habría de casarse), Margaret Walker (1915-1998) y muchos otros, con quienes compartió la convicción sobre las bases del socialismo y del marxismo y sobre la creación de un arte realista dirigido al pueblo.

Más adelante, en 1942, Catlett y White viajaron a Nueva York donde conocieron a algunos de los más destacados artistas visuales afroamericanos de aquel entonces, tales como Jacob Lawrence (1917-2000) y Norman Wilfred Lewis (1909-1979), y a escritores como Gwendolyn Bennett (1902-1981). En Nueva York Catlett tomó clases en la Art Student's League, y trabajó por un tiempo con el famoso escultor ruso-francés Ossip Zadkine (1888-1967), quien había emigrado a Nueva York escapando del nazismo, con quien la joven artista aprendió los fundamentos de la abstracción escultórica.

Entre 1944 y 1946 Catlett enseñó en la George Washington Carver School, una escuela comunitaria para trabajadores del barrio de Harlem, en donde se combinaba la enseñanza artística con la profundización de la conciencia política. De todos los estudiantes trabajadores que asistían a la escuela, pero particularmente de las mujeres, a quienes Catlett enseñaba escultura y costura, la artista aprendió mucho sobre las experiencias de los afroamericanos de las clases más pobres en Norteamérica y, sobre todo, sobre el impacto de la pobreza en la vida de la gente.

Viviendo en Nueva York Catlett ahondó su conocimiento sobre el movimiento muralista y sobre la gráfica mexicana, a los que se había iniciado en Chicago, y conoció personalmente a varios artistas mexicanos, tales como José Chávez Morado (1909-2002), Ignacio Aguirre (1900-1990), Luis Arenal (1908-1985) y Miguel Covarrubias (1904-1957), de quien admiraba sus famosas representaciones de personas afrodescendientes⁷. En 1946 Catlett ganó una beca de la Julius Rosenwald Fund, y comenzó a trabajar en una serie inspirada en las mujeres trabajadoras de la Carver

⁷ Resulta interesante señalar que el famoso muralista José Clemente Orozco, años después de su primera visita a Nueva York en 1919, produjo *Vaudeville in Harlem* en 1928, y en 1930 trató el tema de la esclavitud y la representación de la raza negra en sus murales de la New School for Social Research de Nueva York, pero no he encontrado menciones de que Catlett ya los hubiera conocido por aquel entonces.

School. En el primer año, con todas sus otras obligaciones, no logró avanzar mucho en dicha serie, por lo que, cuando su beca le fue renovada, decidió viajar a México, para así poder dedicar más tiempo a su producción artística y aprender de las experiencias del destacado grupo del Taller de Gráfica Popular (TGP).

El Taller de Gráfica Popular

Los miembros fundadores del TGP, Leopoldo Méndez (1902-1969), Pablo O'Higgins (1904-1983) y Luis Arenal (1908-1985) (a quien, como mencionamos más arriba, Catlett conoció en Nueva York) habían comenzado a organizarse como grupo a partir de la inminente disolución de la institución que hasta entonces los había albergado, la famosa Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)⁸. Continuando con los ideales de dicha destacada asociación antecesora, también el TGP se propuso poner su arte al servicio de la lucha y de la justicia social, denunciando el trato injusto del que eran objeto los campesinos y los trabajadores, y satirizando los abusos y los excesos de la burguesía, con el objeto de crear consciencia en la población, y así contribuir al cambio social⁹. Sin embargo, el objetivo de los artistas, en esta nueva instancia, se concentró en la producción gráfica, pues se trataba ahora de utilizar el enorme potencial comunicativo de dicho medio, tanto por su bajo costo de producción, como por su facilidad de reproducción a gran escala, elementos que juzgaban les permitirían llegar más fácilmente al público popular amplio al que aspiraban llevar sus mensajes revolucionarios.

Consistente con sus aspiraciones democráticas, y muy claros en cuanto a sus inclinaciones sociales, desde el inicio de la asociación, en sus campañas de difusión, siempre se acercó a los organismos sociales, sindicales y comunitarios de la época ofreciendo sus servicios para realizar historias gráficas de las luchas de las organizaciones de trabajadores, ilustraciones de la vida activa de los sindicatos, y folletos para campañas de alfabetización, entre muchas otras consignas de carácter social. Surgieron así infinidad de carteles, hojas volantes, calendarios,

⁸ Algunos de los libros más completos sobre la historia del Taller de Gráfica Popular son Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular*, Instituto Nacional de Bellas Artes, CDMX, 1992; Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, Fondo de Cultura Económica, CDMX, 2007; y *Estampa y lucha. El Taller de Gráfica Popular 1937-2017*, CDMX, INBA y Museo Nacional de la Estampa, 2018.

⁹ Aunque realizado años después de su fundación, la *Declaración de principios* del TGP de 1945 resume con mucha claridad los ideales principales que animaron al colectivo desde sus orígenes.

tarjetas postales, calaveras y telones sobre distintos temas de política interna, tales como la guerra cristera y la denuncia de los ataques a los maestros rurales, el apoyo a una huelga minera o magisterial, y a la nacionalización de los ferrocarriles, o del petróleo, así como la denuncia de la intervención norteamericana en el país; y también sobre asuntos internacionales de gran impacto a nivel mundial y nacional, como la Guerra Civil Española y la amenaza del afianzamiento del fascismo en Europa.

Así, la mayoría de los grabados producidos por el TGP no solo se originaban en contacto con las bases sociales populares, sino que también regresaban a ellas, pues comúnmente se solían pegar en las calles de la ciudad, alcanzando así a un público amplio y popular que a través de las imágenes se enteraba de los acontecimientos nacionales e internacionales, interpretados desde la visión revolucionaria de los miembros del Taller.

Aunque a mediados de siglo los efectos de la Guerra Fría se sentían también en el país, no solo a nivel político, sino también en la cultura y en las artes (pues el arte comprometido era visto por muchos como una producción anacrónica, y el movimiento muralista comenzaba a ser desplazado por nuevas corrientes estilísticas abstractas), los miembros del TGP mexicano continuaron trabajando de forma extraordinariamente dinámica y activa, siempre a favor de sus ideales socialistas. A lo largo de su historia el TGP pasó por distintas etapas, resistiendo los embates de los artistas de la Ruptura y del arte abstracto, así como también las luchas internas dentro del Partido Comunista Mexicano que impactaban fuertemente en la vida del Taller.

El especialista Humberto Musacchio señala que en la década de 1950, pese a que la producción del Taller *"mostraba signos de decadencia, como falta de innovaciones técnicas y una actitud repetitiva en lo temático y lo formal, el Taller empezó a cosechar internacionalmente la siembra de los años anteriores"*, cuando obtuvieron varias exposiciones internacionales y premios y alcanzaron su máximo prestigio dentro del país¹⁰. Sin embargo, también experimentaron fuertes crisis internas, debidas a los problemas económicos que nunca cesaban, y a las diferencias ideológicas de sus miembros, que habrían de agravarse aún más

¹⁰ Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, 30.

durante la siguiente década¹¹. En 1957 Tibol coordinó una mesa redonda con los artistas del TGP, que fue editada por *Artes de México*, y en donde se da cuenta de algunas de estas diferencias de opiniones en el seno del Taller en relación tanto con las técnicas de reproducción utilizadas, como con la calidad estética de las obras, y principalmente, con la importancia de mantener las bases populares de su producción en relación directa con sus organizaciones sociales y laborales asegurando así la identificación de las mismas con la obra del Taller¹².

La carrera de Catlett en México

Dentro de este contexto, en 1946, gracias a la beca antes mencionada, Catlett llegó a México junto con su pareja de aquel entonces, el también muy destacado artista White, a quien ya mencionamos, y en estas tierras ambos comenzaron a trabajar en el TGP. Catlett, con la experiencia que traía de su trabajo con los artistas del Renacimiento Negro de Chicago, fue capaz de incorporarse con mucha facilidad a su nuevo grupo del TGP mexicano y, a pesar de ser solo la segunda mujer artista y la tercera persona de origen norteamericano que se integraba al grupo¹³, Catlett muy pronto comenzó a colaborar con algunas de las producciones colectivas del Taller mientras realizaba también su producción individual¹⁴.

White regresó a los Estados Unidos, donde fundó el *New York Graphic Workshop*, que a la manera del TGP mexicano tendría un importante efecto en la difusión del arte gráfico comprometido en su país, muy especialmente del arte realizado en defensa de los derechos de los afroamericanos. Catlett y White se divorciaron y la joven regresó a México, y más adelante se casó con el destacado artista plástico mexicano de origen indígena tarasco de Michoacán, también

¹¹ Para un detallado análisis de la historia del taller ver el libro de Musacchio arriba citado, especialmente en lo que se refiere a las entrevistas llevadas a cabo por la crítica de arte Raquel Tibol a algunos miembros del TGP y a algunos de los Maestros del muralismo.

¹² Tibol, Raquel, *Veinte años de vida del Taller de Gráfica Popular*, Artes de México, CDMX, julio y agosto, 1957.

¹³ La primera fue Mariana Yampolsky, también de origen norteamericano, quien como Catlett, enamorada de México, al poco tiempo de su llegada se radicó en el país, adoptando tiempo después la nacionalidad mexicana. El otro norteamericano que fue miembro del TGP fue Pablo O'Higgins, figura fundamental para la integración de sus compañeras mujeres, tanto aquí como en el movimiento muralista, específicamente en su relación con las hermanas Grace y Marion Greenwood.

¹⁴ Para una lista completa de las obras realizadas por Catlett en el seno del Taller, ver Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular*.

miembro del TGP, Francisco Mora (1922-2002)¹⁵. El matrimonio se mantuvo unido por más de 50 años, hasta la muerte de Mora, y tuvo tres hijos, todos destacados en distintos campos artísticos: Francisco (músico de jazz), Juan (director de cine) y David (artista plástico). Catlett y Mora continuaron siendo miembros activos del TGP hasta 1966¹⁶.

En México Catlett también continuó con su carrera docente, impartiendo clases de escultura y convirtiéndose en la primera profesora mujer en dicho campo artístico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde permaneció por alrededor de diez y seis años, entre 1959 y 1975, formando a varias generaciones de escultores¹⁷. En 1959, a raíz de su filiación ideológica de izquierda, Catlett fue tomada prisionera por las autoridades mexicanas durante la huelga ferrocarrilera, acusada de ser una agitadora extranjera, mientras, paradójicamente, al mismo tiempo en Estados Unidos la persecución contra los artistas e intelectuales de izquierda era feroz. Finalmente, en 1962, Catlett optó por nacionalizarse mexicana¹⁸ para evitar así la amenaza constante de su deportación a los Estados Unidos, en plena era de la Guerra Fría, así como para frenar la persecución interna de la que también era objeto en el país por su carácter de extranjera¹⁹. Con el paso del tiempo y los cambios sociales subsiguientes, en el 2002 se le regresó la nacionalidad norteamericana y Catlett comenzó a ser reconocida por su labor artística en su país natal.

La identidad de Catlett

La artista, con una clara consciencia de la suma y de la intersección de roles que los seres humanos solemos cumplir en nuestras vidas, se definía a sí misma con las siguientes palabras: "*I am black, a woman, a sculptor, and a printmaker. I am also*

¹⁵ Los capítulos "Encounters with Mexico, 1946-1947", 49-71, y "Printmaker, 1947-1966", 73-113, tratan con detalle esta etapa de la vida de la artista. Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. An American Artist in Mexico*.

¹⁶ Para información de primera mano sobre la vida de Catlett en México ver el documental realizado por su hijo Juan Mora Catlett, titulado *Betty & Pancho*, Producciones Volcán S.A. de C.V., 1998, a quien agradezco profundamente el haberme facilitado su acceso.

¹⁷ Ver más información en la página oficial de la artista antes citada donde se indica que previamente en México también tomó clases con Francisco Zúñiga y con José L. Ruiz.

¹⁸ Ver página oficial de la artista.

¹⁹ Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven y Londres, 2005, 8. La autora explica cómo, en gran parte, la decisión de Catlett de nacionalizarse mexicana se relacionó con los ataques del gobierno norteamericano hacia los intelectuales y artistas después de la Segunda Guerra Mundial, especialmente con la formación del House Committee on Un-American Activities (HUAC).

married, the mother of three sons, and the grandmother of five little girls (now seven girls and one boy) ... was born in the United States and have lived in Mexico since 1946"²⁰; reconociendo además, con justa razón, que creía que "*all of these states of being have influenced my work and made it what you see today*"²¹.

En efecto, en su obra, tanto en la escultórica como en la gráfica, confluyen todas estas facetas de su identidad, muy en especial su género y su raza, pero también su papel como esposa y como madre, así como la influencia tanto de la historia como del presente de los países en los que vivió. Catlett también fue una activa militante a favor de los derechos de las mujeres, asumiéndose como feminista, incluso antes de que el movimiento eclosionara en los 60s, y a partir de entonces, principalmente a través de su participación en la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMAC), asociación civil dedicada a la defensa de los derechos de las mujeres, principalmente de las trabajadoras y de las campesinas²². En este contexto vale la pena mencionar que en 1964 Catlett, junto con otras artistas del TGP, Mercedes Quevedo, Elena Huerta, y Sarah Jiménez, realizaron un telón para el congreso de las mujeres en México, que amplificaba una obra en linóleo de Adolfo Quinteros titulada *Paz, no más bombas atómicas. Unificación, Derechos de la mujer*, del mismo año, que también da cuenta del compromiso de la artista y de algunas de sus compañeras por las causas de las mujeres²³.

Catlett reconocía la doble opresión ejercida en contra de las mujeres afroamericanas por la estructura social patriarcal y por la tradicional supremacía blanca. Consiguientemente, tanto a través de su arte como de su activismo político, se propuso resistir la doble objetivación que sufrieron las mujeres de raza negra a lo largo del tiempo, como mujeres y como personas pertenecientes a la raza negra. Por un lado, denunció dicha situación y, por otro, expresó de forma muy convincente y positiva que existieron y existen otras maneras de ser que trascienden

²⁰ Manuscrito de Elizabeth Catlett escrito para una conferencia en el Museo de Arte de Nueva Orleans, 15 de octubre de 1983, en Elizabeth Catlett Papers, Amistad Research Center, Tulane University, New Orleans, Louisiana, citado por Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, 3. El texto en español dice: "*Soy una mujer negra, una escultora y una grabadora. También estoy casada, soy la madre de tres hijos y la abuela de cinco pequeñas niñas (ahora siete niñas y un niño) ... Nací en los Estados Unidos y vivo en México desde 1946. ...*" Traducción de la autora.

²¹ Ibid.

²² En los comentarios escritos que acompañaron a un reportaje gráfico sobre Elizabeth Catlett realizado por Phoebe Dufrene en 1994, dicha autora hacía referencia al feminismo de la artista y a su profundo compromiso social que nunca mermó con el paso del tiempo. Ver Dufrene, Phoebe, "A Visit with Elizabeth Catlett", *Art Education* 47, no. 1, 1994, 68-72, 71.

²³ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular*, 385.

la victimización y que sientan precedentes y modelos muy significativos para las nuevas generaciones. Decía la artista que:

*"Because I am a woman and know how a woman feels in body and mind, I sculpt, draw, and print women, generally black women. Many of my sculptures and prints deal with maternity because I am a mother and a grandmother. Once in a while I do men because I love my husband and my sons, I share their sorrows and joys and I fear for them in the unsettled world of today"*²⁴.

Así, nutrida por su propia experiencia de vida, y en particular por el conocimiento directo que obtuvo sobre la situación social de las mujeres afroamericanas de las clases más desprotegidas al dar clase en la Carver School que mencionamos más arriba en el texto, cuando llegó a México, la artista continuó la serie que había comenzado a planear en los Estados Unidos, y que tituló *Negro Woman* (también conocida como *The Black Woman*) (1946).

Negro Woman

El ciclo está compuesto por 15 grabados en linóleo con los que la artista se propuso denunciar la opresión, pero también conmemorar la resistencia y la fuerza de la supervivencia de las mujeres afroamericanas con un enfoque, tal y como señala Thalia Gouma-Peterson, más íntimo que grandilocuente²⁵. El orden de la serie fue compaginado por la misma artista, quien, a través de las distintas láminas y de los textos inscritos en la parte inferior de las mismas, narra gráfica y textualmente una visión panorámica de la historia de la vida de las mujeres afroamericanas en los Estados Unidos. Los textos, en su conjunto, pueden ser leídos como si se tratara de un poema que condensa el pasado y las esperanzas de una sociedad mejor:

²⁴ Driskell, David C., "Introduction: The Progenitors of a Postmodernist Review of African American Art," en Driskell, David C., ed., *African American Visual Aesthetics: A Postmodernist View*, 1995, 3, citado en Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, 6. El texto en español es "Porque soy una mujer y sé lo que siente una mujer en cuerpo y alma, esculpo dibujo y grabo mujeres, generalmente mujeres negras. Muchas de mis esculturas y grabados tratan sobre la maternidad porque soy una madre y una abuela. De vez en cuando represento hombres porque amo a mi esposo y a mis hijos, comparto sus dolores y alegrías y temo por ellos en el inestable mundo actual." Traducción de la autora.

²⁵ Gouma-Peterson, Thalia, "Elizabeth Catlett: 'The Power of Human Feeling and of Art'", *Woman's Art Journal* 4, no. 1, 1983, 51.

*"I am the Negro woman. I have always worked hard in America ... In the fields ... In other folks' homes ... I have given the world my songs. In Sojourner Truth I fought for the rights of women as well as Negros. In Harriet Tubman I helped hundreds to freedom. In Phillis Wheatley I proved intellectual equality in the midst of slavery. My role has been important in the struggle to organize the unorganized. I have studied in ever increasing numbers. My reward has been bars between me and the rest of my land. I have special reservations ... Special houses ... And a special fear for my loved ones. My right is a future of equality with other Americans"*²⁶.

De esta manera, las distintas obras se van hilvanando entre sí y, a medida que vamos avanzando en el recorrido, se van completando algunas de las ideas expresadas en las que las anteceden. Anita Bateman señala al respecto que cada grabado, aunque visualmente independiente, debe ser integrado dentro de la narrativa más amplia a la que está dedicada la serie, el heroísmo de las mujeres afroamericanas, tanto de las trabajadoras como de las revolucionarias que lucharon por la libertad²⁷.

La primera imagen, titulada significativamente "I am the Negro Woman", asume el conocimiento situado de Catlett como mujer afroamericana, que da origen a toda la serie²⁸. Como la mayor parte de los afroamericanos de su generación, Catlett había experimentado el racismo en carne propia en más de una oportunidad, pero muy especialmente cuando no fue admitida al Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh (ahora Carnegie Mellon University) por su identidad racial afroamericana. El ciclo inicia así con un discurso positivo de autoidentificación que desafía los prejuicios negativos y la vergüenza que era promovida por el racismo en torno a la negritud para, por el contrario, expresar el orgullo de pertenencia. La imagen se trata de un muy bello autorretrato, en donde

²⁶ *"Yo soy la mujer Negra. Siempre he trabajado duro en América ... en los campos ... en las casas de otros ... Le he dado al mundo mis canciones. Con Sojourner Truth luché por los derechos de las mujeres y de los Negros. Con Harriet Tubman ayudé a cientos a encontrar la libertad. Phillis Wheatley demostré la igualdad intelectual a pesar de la esclavitud. Mi papel ha sido importante en la lucha para organizar a los desorganizados. Estudié cada vez más. Mi recompensa ha sido barrotes que me separan del resto de la tierra. Tengo reservaciones especiales ... casas especiales ... y un miedo especial por los que amo. Mi derecho es un futuro de igualdad con los demás americanos".* Traducción de la autora.

²⁷ Bateman, Anita, "Narrative and Seriality in Elizabeth Catlett's Prints", *Journal of Black Studies* 47, no. 3, 2016, 259-260.

²⁸ Richard J. Powell ha señalado ya como el uso de la primera persona incentiva la identificación de los espectadores con toda la serie. Ver Powell, Richard J., "Face to Face: Elizabeth Catlett's Graphic Work", en Zeidler, Jeanne (ed.), *Elizabeth Catlett: Works on Paper, 1944-1992*, Hampton University Museum, 1993, 52.

la representación del rostro de la artista ocupa prácticamente todo el espacio. La imagen está construida con tan solo tres tonos: blanco, negro y café, pero la expresividad de sus profundos ojos y su boca abierta reflejan la extraordinaria personalidad inteligente y activa que caracterizaron a la artista.

Continúa la segunda obra de la serie afirmando, nuevamente en la primera persona: "I have always worked hard in America", con la representación de tres mujeres trapeando un piso en distintas posiciones, por lo que también podría tratarse de la misma mujer en tres momentos distintos de su tarea. Para esta y para otras imágenes de la serie Catlett podría haberse inspirado en algunas imágenes reproducidas en el libro del escritor Richard Wright (1908-1960), *12 million black voices; a folk history of the Negro in the United* (1941), donde se combinaba una narración de la evolución del pueblo negro en Norteamérica, interpretada desde una perspectiva marxista, con fotografías de la Farm Security Administration.

Sigue la serie especificando que dicho trabajo duro también lo han realizado las mujeres en otras áreas, con dos obras que declaran, nuevamente a través de texto e imagen, que las mujeres también trabajaron duro en el campo, "In the fields", y como empleadas domésticas, "In other folks's homes". La primera de ellas, el grabado sobre el trabajo en los campos, está inspirado en una fotografía de la destacada fotógrafa de la depresión norteamericana, Dorothea Lange (1895-1965), titulada "A negro tenant farmer and several members of his family hoeing cotton on their farm in Alabama" (1936), que había sido reproducida en el mismo libro *12 million black voices* con el pie de imagen "we chop the cotton". Con respecto a la segunda, "En las casas de otras gentes", resulta interesante destacar que existe otra versión de Catlett de la misma época y sobre el mismo tema, titulada "Trabajadora doméstica" (1946), pero realizada esta vez como litografía, y que pone de manifiesto las adaptaciones estilísticas que la artista era capaz de lograr según los medios técnicos que utilizaba.

En esta primera sección de la serie, Catlett ejemplifica, *avant la lettre*, el concepto que la feminista norteamericana Kimberlé Crenshaw denominó 'interseccionalidad'. Según este término, en la violencia de género característica de

la sociedad patriarcal, no solo el género, sino su estrecha relación con la clase y con la raza, resultan fundamentales²⁹.

Después de esta introducción sobre el trabajo de las mujeres afroamericanas en los Estados Unidos, Catlett va más allá de la denuncia de la opresión sufrida por las mujeres a través del trabajo, en relación con la clase más humilde de la población afroamericana, para continuar ahora con otro grupo, dedicado a algunas mujeres concretas, destacadas en la lucha por los derechos humanos en contra de la esclavitud que está en la raíz de su posición subalterna.

El grupo comienza con la declaración "I have given the world my songs", más adelante conocida como "Blues", que en el primer plano representa a una mujer negra tocando la guitarra. En el fondo se ve una cruz ardiendo y un hombre blanco atacando a uno negro, haciendo referencia a los crueles maltratos y asesinatos de los que fueron objetos los afroamericanos durante la esclavitud y por los miembros del grupo terrorista supremacista del Ku Klux Klan (KKK) a fines del siglo XIX, especialmente en el sur del país. En esta región es en donde efectivamente se originó el género musical conocido como blues, que la artista personifica a través de la mujer negra del primer plano. El equiparar el legado de la acción política y la artística, al introducirlos todos con la metáfora de las canciones dadas al mundo, resulta extraordinariamente evocador.

Continúa Catlett con los retratos de tres mujeres afroamericanas que fueron esclavas y que, gracias a su extraordinaria fuerza, talento y determinación, se convirtieron en figuras clave de la historia en los Estados Unidos. Catlett comienza con la activista por los derechos de las mujeres Sojourner Truth (1797-1883), exesclava, predicadora y anti-abolicionista, cuyo discurso conocido hoy como "¿Acaso no soy una mujer?" es considerado como el inicio del feminismo negro, y Truth como una de las figuras más inspiradoras de toda la historia³⁰. Continúa Catlett con el retrato de la activista política Harriet Tubman (1822-1913), quien también nacida esclava y muy maltratada por sus amos desde niña, logró escapar y durante

²⁹ Ver Crenshaw, Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", University of Chicago Legal Forum, 1989, 139-167 y "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color", en Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, eds., *The Public Nature of Private Violence*, Routledge, New York, 1994, 93-118.

³⁰ El título proviene de una parte del discurso que Truth dio en Akron, Ohio, en 1851: "*Dat man over dar say dat woman needs to be helped into carriages, and lifted over ditches. [...] Nobody eber helps me into carriages, or ober mud-puddles [...] and ar'n't I a woman?*"

los siguientes diez años de su vida se dedicó a rescatar de la esclavitud, con ayuda de la red antiesclavista conocida como el 'ferrocarril subterráneo', a cientos de familiares, amigos y compañeros. Finalmente, Catlett representó también a la primera poeta afroamericana cuya obra fue publicada, Phillis Wheatley (1753-1784), y de la que más adelante, en 1973, realizaría un homenaje escultórico.

Todos estos retratos, al igual que las imágenes del conjunto anterior, fueron adaptados por Catlett a partir de las pocas fotografías conocidas que existen de las figuras históricas retratadas, y que su público principal afroamericano podría reconocer fácilmente. En el caso de Truth, es interesante recordar que la misma predicadora usó la fotografía para conseguir fondos para su importante viaje de conferencias en 1864, vendiendo *cartes de visite*, es decir postales de presentación, con la reveladora inscripción "*I sell the shadows to support the substance*". En el caso de Tubman, solo existen algunas fotografías convencionales que pudieron haber servido como base, pero en esta ocasión a Catlett le interesó expresar más que el parecido, el símbolo de su valiente actividad de rescate, que en vida le valió el sobrenombre de 'El Moisés' de su pueblo. Finalmente, para su retrato de Wheatly, Catlett se basó en la única litografía, tradicionalmente identificada como su retrato, pero en su imagen, significativamente agrega en el fondo tres mujeres encadenadas, haciendo referencia al origen y a la inspiración de la escritora, visibilizando así también su extraordinaria historia de liberación y realización profesional.

El rescate de Catlett de figuras distinguidas de la historia y la cultura afroamericana que habían sido comúnmente olvidadas por la historia de bronce, se relaciona con el movimiento feminista negro que quería luchar contra el machismo propio tanto de la sociedad en general, como del mismo movimiento por los derechos de los afroamericanos. Al representar a mujeres fuertes, independientes y dedicadas a la lucha por los derechos de sus comunidades y de las mujeres en particular, Catlett coincide íntimamente con la propuesta del feminismo negro.

La serie continúa con otras dos imágenes en donde se especifica el importante papel de las mujeres afroamericanas en la organización sindical, con la obra "*My role has been important in the struggle to organize the unorganized*", en donde se puede ver a una mujer dialogando con un grupo de trabajadores, y en la imagen siguiente, a través de la educación, con la obra que declara, nuevamente en primera persona: "*I have studied in ever increasing numbers*", en la que una

maestra, de pie, y un grupo de alumnas sentadas participan de una clase con sus cuadernos en mano. Herzog señala, con respecto a esta imagen, que alude a la experiencia de la artista en la Caver School³¹.

Las siguientes tres obras denuncian con ironía las injusticias que continuaron ocurriendo en los Estados Unidos durante muchos años: "My reward has been bars between me and the rest of the land", que hace referencia a los encarcelamientos de la comunidad afroamericana; "I have special reservations", que sarcásticamente hace referencia a la segregación del transporte público y de muchos otros lugares e instituciones públicas que todavía era la regla por aquel entonces. Es interesante señalar que cuando Catlett estaba enseñando en Dillard, la artista protegió a un grupo de estudiantes de dicha escuela, que habían sido arrestados por quitar un cartel de 'For Colored Only' en un autobús. También mientras enseñaba en Dillard, llevó a sus estudiantes a una exposición de Pablo Picasso (1881-1974), que incluía el *Guernica* (1937), en el Museo de Arte de New Orleans, pese a que estaba ubicada en un área prohibida para los afroamericanos³². Ese mismo año, Catlett realizó *Colored Only* (1946), conocida también como *Pensador* o *Restaurant Patron*, con el mismo tema.

Continúa la serie con "Special Houses", que representa casas de departamentos económicas especiales para la comunidad afroamericana; y "A special fear for my loved ones", donde la autora, a través de una imagen muy potente de un hombre afroamericano atado por el cuello con una soga que pisan los torturadores de los que solo se ven sus pies, hace referencia a la terrible violencia ejercida en contra de los afroamericanos. La serie concluye con una imagen esperanzadora: "My right is a future of equality with other Americans", un bello retrato de una mujer afroamericana que, con su mirada hacia lo alto, resume las justas aspiraciones a una vida digna en la que por fin no haya lugar para las atrocidades denunciadas en las imágenes anteriores.

La serie fue exhibida en la Barnett Aden Gallery en Washington D.F. en la temprana fecha de 1947³³ y todavía constituye un testimonio extraordinariamente revelador de la situación de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos hacia mediados del siglo XX, que tristemente en muchos dramáticos aspectos, sigue

³¹ Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, 10.

³² Elizabeth Catlett entrevistada por Berlind, Robert, en "Elizabeth Catlett", *Art Journal* 53, no. 1, 1994, 29-30.

³³ *Paintings, Sculpture, and Prints of 'The Negro Woman' by Elizabeth Catlett*, Barnett-Aden Gallery, Washington, D.C., 1947.

siendo injustamente discriminada y segregada hasta la fecha. Al expresar la experiencia de las mujeres negras en sus poderosas imágenes, Catlett creó uno de los aportes estéticos y políticos más destacados del TGP por su calidad estética y también porque, con sus grabados, la artista no solo reconstruyó la historia de las mujeres afroamericanas en Norteamérica, sino que además las hizo visibles para una audiencia internacional, misma que a través de dichas imágenes, puede extrapolarlas a sus propias historias, memorias y comunidades, tal y como ella misma haría en muchas de sus siguientes obras.

“Tan mexicana como orgullosa de su raza negra”³⁴

Si bien la identidad de Catlett como mujer afroamericana la llevó a representar la historia y los personajes, tanto anónimos como conocidos, de la comunidad afroamericana, durante toda su larga y prolífica carrera artística, su vida en México, su contacto estrecho con el TGP y su sensibilidad por las mezclas culturales, la llevaron a representar también algunas conmovedoras imágenes de la dura realidad de la población mexicana en general, y de las mujeres en particular. Para la destacada crítica Raquel Tibol (1923-2015):

“Perhaps nobody as much as the sculptor and lithographer Elizabeth Catlett has embodied the human and artistic experience of being simultaneously African American and Mexican ... Catlett chose to be Mexican, but she cannot nor does she wish to avoid the fact that she also is a black artist, born and educated in the United States. She has understood that coming face to face with the dominant society, as much for Mexican as African American artists, has concerned the reconstruction and creation of respect for cultures corrupted and neglected by colonization and oppression”³⁵.

³⁴ Marquez Rodiles, Ignacio, “Betty Catlett: artista de un mundo anhelante”, suplemento dominical de *El Sol de México*, 9 de marzo, 1975, 12.

³⁵ Tibol, Raquel, “Prólogo: en los terrenos de la fraternidad estética”, en Lizzetta LeFalle-Collins y Shifra Goldman, *In the Spirit of Resistance: African-American Modernists and the Mexican Muralist School*, American Federation of Arts, Nueva York, 1996, 13. “Quizás nadie haya personificado mayor la experiencia de ser simultáneamente afroamericana y mexicana que la escultora y litógrafa Elizabeth Catlett ... Catlett eligió ser mexicana, pero no puede y no desea evitar el hecho de que también es una artista negra, nacida y educada en los Estados Unidos. Ella comprendió que el enfrentar cara a cara a la sociedad dominante, tanto los artistas mexicanos como los afroamericanos, deben preocuparse por la reconstrucción y la creación de respeto de las culturas que fueron corrompidas y descuidadas por la colonización y la opresión.” Traducción de la autora.

En efecto, la empatía con las personas más oprimidas, y el hecho de vivir en México, donde los artistas de izquierda desarrollaron un arte comprometido con la sociedad tanto a través del movimiento muralista, como también con la gráfica, muy específicamente en el TGP a donde, como vimos, Catlett se integró desde su llegada al país, le permitieron extrapolar su lucha a favor de los derechos de las mujeres afroamericanas, para extenderla a su análisis de la situación del pueblo indígena en general y de las mujeres indígenas de México en particular, el país que adoptó la artista para desarrollar su vida personal y su carrera artística. Así, también en sus obras sobre mujeres mexicanas, los cruces entre la identidad de clase, de género y de etnicidad fueron expresados por la artista, quien, en su obra, frecuentemente representó a mujeres trabajadoras y a mujeres pobres de distintas edades.

En sus grabados, Catlett reconoció la opresión de las mujeres mexicanas, en las que encontró muchas características en común con sus propias experiencias como mujer negra en su país natal, por lo que en repetidas oportunidades denunció el racismo y la herencia colonial de opresión en contra de la población autóctona y al mismo tiempo expresó la dignidad de sus luchas y de su condición como madres, de la misma forma en que lo había hecho con las mujeres afroamericanas.

En 1970, en la revista *Ebony*, Catlett publicó un texto titulado "My Art Speaks for Both My Peoples", del que tomé prestado el título para el presente artículo, y en el que aclaraba que ella se inspiraba en sus dos pueblos, el negro y el mexicano, pues, en efecto, para Catlett la solidaridad humana no tenía fronteras. Su iluminada conciencia sobre la opresión vivida por las mujeres negras permitió a la artista reconocer la interseccionalidad de la opresión experimentada por las mujeres mexicanas, muy especialmente por las indígenas.

Así, al poco tiempo de radicarse en México, la artista comenzó a mostrar signos de su creciente adaptación al país, tanto al retratar a personajes locales, pero en su caso muy especialmente mujeres, como al incorporar algunos de los rasgos estilísticos y temáticas propias del TGP, asociación en la que logró cambiar su membresía, pasando de la categoría de 'huésped' a la de 'miembro activa'.

Dos obras representativas de esta etapa son *Alfabetización* y *La Lectura*, ambas de 1948. Bajo la presidencia (1940-1946) de Manuel Ávila Camacho, el Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, lanzó una importante campaña de

alfabetización, considerada como lo había sido originalmente en la época de José de Vasconcelos en la década de 1920, una cuestión de primera necesidad para alcanzar el progreso. Se estableció entonces la Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar, como dependencia de la SEP. El primer método utilizado por dicha campaña consistía en misiones culturales, escuelas de alfabetización y centros colectivos de alfabetización para comunidades indígenas. La propuesta original de la campaña (que "*un mexicano que lee enseñe a otro que no lee*") parece haber sido ilustrada en la obra de Catlett *Alfabetización*, en la que tres mujeres indígenas se encuentran para leer y aprender las unas de las otras. La obra fue reproducida en la portada de la publicación oficial de la época *México Lee*. *Lectura* apareció en la película del Taller *Quien quiere la guerra, quien quiere la paz*, producida para el Congreso Continental de la paz que se reunió en México en 1949. La imagen estuvo acompañada por el texto: "*queremos una oportunidad para desarrollar a nuestro pueblo, una oportunidad para lucha en contra de la ignorancia y el prejuicio*".

Al utilizar la litografía y al adoptar la simplificación de las figuras y la utilización de un fondo abstracto, características propias de varios de los artistas del TGP por aquel entonces, Catlett logró comunicar la dignidad y la fuerza de las mujeres indígenas retratadas, tanto de las más maduras en la primera de las obras citadas, como de las de las más jóvenes, en la segunda, siempre con gran expresividad y todavía con más fuerza que en algunos de sus grabados anteriores. Considerando que uno de los problemas más grandes que enfrentaban las mujeres en aquel entonces era la falta de acceso a la educación, pues es una carencia que repercute en todas las demás áreas de la vida, tanto a nivel personal como laboral, las dos imágenes de Catlett señalan con justeza el camino necesario para alcanzar la transformación social tan anhelada.

Durante la primera parte de la década de 1950, Catlett ya comenzaba a dominar el español y cada vez se sentía más integrada al ámbito artístico mexicano. Señala la especialista Melanie Anne Herzog que en esta etapa Catlett estaba muy preocupada por llegar a las audiencias para las que estaban destinadas sus obras, por lo que cambió su estilo de tipo expresionista que había caracterizado su serie *Negro Woman*, hacia uno más realista, más acorde con el estilo propio de la

mayoría de los miembros del Taller³⁶. Es interesante notar también, que si bien algunas de sus obras paradigmáticas de esta etapa, como *Civil Rights Congress* (1949) en honor a William Patterson, secretario ejecutivo de dicha organización de defensa de los afro-americanos condenados a muerte formada en 1946; una segunda versión de *Harriet Tubman* (1953); *Cosechadora de algodón* (1952), una de sus obras más famosas, y *Maternidad negra* (1959) que continúan elaborando sobre los temas de su identidad afroamericana, la mayoría de sus obras de esta etapa están dedicadas a la historia de México y a su gente.

Algunas de dichas obras con tema histórico son *Pancho Villa* (1949-1950), realizada por Catlett como parte de una producción colectiva del Taller para la película *Memorias de un mexicano* (1950), de Carmen Toscano, con material del archivo de su padre, el pionero del cine mexicano, Salvador Toscano; *Descanso, México 970 o Marcha de mineros* (1951), que retrata la marcha de los mineros de Nueva Rosita-Coahuila de marzo de ese año, conocida como la caravana del hambre; así como *Firmas por la paz* (1952), a favor de la República española; *La presa* (1952), que celebra la creación de una presa para llevar electricidad a áreas pobres del país durante la presidencia de Lázaro Cárdenas; *El triunfo de Vicente* (1952), que hace referencia al líder sindicalista y filósofo mexicano Vicente Lombardo Toledano que en ese año fue candidato a la presidencia por el Partido Popular del que el esposo de Catlett, Mora, era miembro; y *El pueblo mexicano en las filas de la paz* (c1956), realizado para la organización mexicana Paz.

Sin embargo, como acabamos de señalar, la mayoría de la producción de Catlett de esta época estuvo dedicada más bien a retratar a la gente de México, muy especialmente a los campesinos con obras tales como *Granjeros mexicanos* (1950); y *Peones mexicanos* (1953); como así también a los niños y niñas, como por ejemplo *Niño papelero* (1950), y *Pan* (1950s); y, principalmente, a las mujeres de las clases más humildes tanto del campo como de la ciudad, de cuya inspiración creó obras paradigmáticas tales como *Mujer cocinando* (1952); *Pan, el derecho a comer* (1952) y *Cabeza indígena* (1955). Todas estas obras pueden ser consideradas como retratos, pues incluso cuando no conocemos la identidad particular de las modelos, todos ellos destacan por la profunda sensibilidad con la que Catlett captó la singularidad de las mujeres representadas, destacando al mismo tiempo su dignidad, que supera sus duras circunstancias sociales de marginación y pobreza,

³⁶ Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, 86.

para convertirse así, en alegorías de carácter universal. Finalmente, también en esta etapa destaca la obra titulada *Mis hijos* (1955), que además de su carácter autobiográfico, documenta la tradicional costumbre mexicana del uso de máscaras y disfraces, como así también el ambiente festivo en la celebración del día de muertos, que como a todo extranjero, deben haber sorprendido enormemente a la artista.

Prueba de la integración de Catlett al grupo de artistas del Taller es que algunas de las obras que acabamos de mencionar fueron producidas colectivamente por el Taller, con contribuciones de sus integrantes. Tal es el caso de *La presa*, que fue incluida en el libro *Cárdenas, demócrata mexicano* (1954), o *Firmas por la paz*, parte de una exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles a favor de la República española en 1952.

Especial mención en esta categoría merece la obra colectiva *Contra la discriminación en los Estados Unidos*, que Catlett organizó en 1953-54, celebrando a héroes y heroínas afroamericanos, pues su participación en el Taller, de acuerdo con la especialista Shifra Goldman, sirvió como catalizador para crear conciencia sobre los problemas raciales de la población negra en su país natal³⁷. Se trató de un interesante proyecto con el que Catlett se propuso que, de la misma forma en la que ella había logrado expandir su concepto de identidad cultural para abarcar su sentido de mexicanidad, sus compañeros pudieran ahora identificarse con la historia afroamericana. Catlett contribuyó al proyecto con la nueva versión del retrato de *Harriet Trubman* que acabamos de mencionar, y cuyo primer retrato había incluido en su serie *Negro Woman* de 1946. Herzog considera que esta segunda imagen refleja las luchas internas experimentadas por Catlett para adaptarse al estilo propio del TGP³⁸.

Por otra parte, la integración de Catlett al Taller puede constatarse en la producción de obras colectivas como el póster *Solidaridad huelga minera Nueva Rosita y Cloete* (1950), que fue realizado en colaboración con Leopoldo Méndez y con Pablo O'Higgins y que elabora sobre el mismo tema que ella trató en su obra individual antes mencionada, *Descanso, México 970* o *Marcha de mineros* (1951), pero concentrándose ahora en el dramático problema del hambre y la mortandad

³⁷ Shifra Goldman, "The Mexican School, Its African Legacy, and the Second Wave in the United States," en Lizetta LeFalle-Collins y Shifra Goldman, *In the Spirit of Resistance*, 76.

³⁸ Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, 104.

infantil. La técnica utilizada en la producción del cartel, la serigrafía, fue un aporte de Catlett, que la conocía bien desde su formación plástica en Chicago. El Taller apoyó la huelga de los mineros que habían quedado sin trabajo y el póster estaba orientado precisamente a conseguir apoyo para los sindicalistas y sus familias. Iconográficamente, la obra forma parte de un grupo en el que otras artistas contemporáneas de Catlett representaron a madres dolientes con sus hijos muertos en brazos como un alegato irrefutable en contra de la guerra: *Sin título (madre llorando)* (1934) de Isabel Villaseñor, *Mujer de la guerra* (1934) de Aurora Reyes, y *Madre contra la guerra* (1950) de Andrea Gómez.

En la primera parte de la década de 1960, el dominio técnico y expresivo de Catlett, así como su identificación absoluta con las temáticas propias del TGP, resulta extraordinario, en obras tales como: *Contribuciones del pueblo a la expropiación petrolera, 1938* (1960), *El niño del mezquital* (1961), *Vendedora de manzanas* (1961), *Rebozos* (1963), *Integración racial en Cuba* (1964) y *Nos quedamos sin escuela* (1964).

Sin embargo, después de su salida del TGP, en 1966, en los siguientes años de la década, la producción de Catlett volvió a concentrarse en la temática afroamericana, pero ahora con un carácter más directamente político y radical, produciendo obras icónicas del movimiento para la liberación negra, como *Negro es bello* (1969), *Libertad para Angela Davis* (1969), *Malcolm X nos habla* (1969), *Tortura de las madres* (1970), y *Watts/Detroit/Washington/Harlem/Newark* (1970).

Conclusiones

La posición de Catlett como extranjera radicada en México, casada con un mexicano, y madre de tres niños nacidos y criados en el país, le permitió no solo explorar su propia identidad afroamericana desde una nueva perspectiva, sino también acercarse a la identidad indígena de su país de adopción, desde la empatía más profunda. Las huellas históricas del racismo, la discriminación, la falta de libertad, y la pobreza que Catlett sufrió en su país natal, tanto de forma directa como y principalmente a través de la memoria heredada a través de las narraciones familiares y de las de sus estudiantes, la hicieron particularmente sensible para identificarse con el dolor y con el sufrimiento del pueblo mexicano junto al que vivió la mayor parte de su vida.

Por una parte, Catlett se nutrió de los ideales característicos del Taller de Gráfica Popular, de algunas de sus características estilísticas y del sentido profundo de realizar siempre un tipo de arte con un objetivo social, pero por otra, su clara conciencia de la importancia de la raza y del género aportó a los miembros del grupo una perspectiva nueva y enriquecedora, permitiéndoles complejizar el concepto de clase que era propio del Taller. Entre el optimismo de su obra *Pan, el derecho a comer* (1952) y la desesperanza de *Pan* (1950s), Catlett siempre fue capaz de visibilizar a las clases populares y de expresar su fortaleza, dignidad y belleza, que permitió que su obra alcanzara un sentido universal.

Fecha de recepción: 25/08/20

Aceptado para publicación: 27/02/21

Referencias Bibliográficas

- Bateman, Anita, "Narrative and Seriality in Elizabeth Catlett's Prints", *Journal of Black Studies* 47, no. 3, 2016, 258-72.
- Dufrene, Phoebe, "A Visit with Elizabeth Catlett", *Art Education* 47, no. 1, 1994, 68-72.
- Catlett, Elizabeth, entrevistada por Berlind, Robert, en "Elizabeth Catlett", *Art Journal* 53, no. 1, 1994, pp. 29-30.
- Crenshaw, Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1989, 139-167.
- Crenshaw, Kimberlé, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color," en Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, Eds., *The Public Nature of Private Violence*, New York, Routledge, 1994, 93-118.
- Estampa y lucha. El Taller de Gráfica Popular 1937-2017*, CDMX, INBA y Museo Nacional de la Estampa, 2018.
- Goldman, Shifra, "The Mexican School, Its African Legacy, and the Second Wave in the United States," en Lizetta LeFalle-Collins y Shifra Goldman, *In the Spirit of Resistance: African-American Modernists and the Mexican Muralist School*, American Federation of Arts, Nueva York, 1996.
- Gouma-Peterson, Thalia, "Elizabeth Catlett: "The Power of Human Feeling and of Art", *Woman's Art Journal* 4, no. 1, 1983, 48-56.
- Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. An American Artist in Mexico*, Seattle y Londres, University of Washington Press, Seattle y Londres, 2000.
- Herzog, Melanie Anne, *Elizabeth Catlett. In the Image of the People*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven y Londres, 2005.
- Lewis, Samella, *The Art of Elizabeth Catlett*, Hancraft Studios, Los Angeles, 1984.
- Marquez Rodiles, Ignacio, "Betty Catlett: artista de un mundo anhelante", suplemento dominical de *El Sol de México*, 9 de marzo, 1975.
- Mercer, Valerie J., Mora J. Beauchamp-Byrd, MaryAnn Wilkinson, Stephanie James, Nancy Sojka, y Courtney J. Martin, "Diversity of Contemporary African American Art", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 86, no. 1/4, 2012, 88-123.
- Mora Catlett, Juan, *Betty & Pancho*, (documental) Producciones Volcán S.A. de C.V., 1998.
- Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, Fondo de Cultura Económica, CDMX, 2007.
- Herzog, Melanie Anne, página oficial de Elizabeth Catlett en Internet, <https://www.elizabethcatlettart.com/bio>

Paintings, Sculpture, and Prints of 'The Negro Woman' by Elizabeth Catlett, Barnett-Aden Gallery, Washington, D.C., 1947.

Powell, Richard J., "Face to Face: Elizabeth Catlett's Graphic Work," en Zeidler, Jeanne (ed.), *Elizabeth Catlett: Works on Paper, 1944-1992*, Hampton University Museum, 1993.

Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular*, Instituto Nacional de Bellas Artes, CDMX, 1992.

Tibol, Raquel, "Prólogo: en los terrenos de la fraternidad estética", en Lizzetta LeFalle-Collins y Shifra Goldman, *In the Spirit of Resistance: African-American Modernists and the Mexican Muralist School*, 1996.

Tibol, Raquel, *Veinte años de vida del Taller de Gráfica Popular*, Artes de México, julio y agosto, CDMX, 1957.