



EL ARCHIVO-BARRO DE AUGUSTA SAVAGE (1892-1962): UNA ARTISTA-DOCENTE EN EL RENACIMIENTO DE HARLEM

AUGUSTA SAVAGE'S CLAY ARCHIVE (1892-1962):
A TEACHING-ARTIST IN THE HARLEM RENAISSANCE

Sara Torres-Vega

Universidad Autónoma de Barcelona  <https://orcid.org/0000-0001-8847-5622>
sara.torres.vega@uab.cat

Resumen

Augusta Savage, escultora y docente afroestadounidense, fue una figura clave del Renacimiento de Harlem. Este artículo propone una exploración de su práctica pedagógica —escasamente documentada— a través de lo que denominamos su *archivo-barro*, un corpus especulativo que reúne testimonios de estudiantes, archivos fragmentarios y fuentes apócrifas. La investigación indaga en sus enseñanzas durante la primera mitad del siglo XX, considerando su biografía como vía de acceso a su metodología y a su vínculo con la materialidad del barro. Desde una perspectiva que entrelaza arte, vida y enseñanza, se plantea una lectura de Savage como artista-docente, visibilizando un legado marginado por razones de género, raza y clase. El artículo busca así incorporar este referente contrahegemónico a las narrativas de la educación artística, conectando figuras como Savage con la diversidad que habita hoy las aulas.

Palabras clave

educación artística, artista-docente, escultura en barro, racismo, subalternidad

Abstract

Augusta Savage, African American sculptor and educator, was a key figure in the Harlem Renaissance. This article proposes an exploration of her pedagogical practice—scarcely documented—through what we call her clay-archive, a speculative corpus that brings together student testimonies, fragmentary records, and apocryphal sources. The research delves into her teaching during the first half of the twentieth century, considering her biography as a means of accessing her methodology and her relationship to the materiality of clay. From a perspective that weaves together art, life, and teaching, the article offers a reading of Savage as an artist-educator, shedding light on a legacy marginalized due to her gender, race, and class. In doing so, it seeks to incorporate this counter-hegemonic reference into the narratives of art education, connecting figures like Savage with the diversity present in today's classrooms.

Keywords

art education, teaching artist, clay sculpture, racism, subalternity

INTRODUCCIÓN: RE-MEMBRAR EL ARCHIVO-BARRO

Un archivo se constituye por las secreciones de un organismo. En el archivo de un ser humano encontraríamos perfectamente categorizada la piel muerta, los pelos que se caen, el sudor, la menstruación y la mierda, entre otras cosas. Todo esto puede parecer inútil y hasta indeseable pero, sin embargo, su observación es clave. Si un cuerpo no genera archivo o lo que genera es anómalo, algo va mal y es síntoma de enfermedad. Es importante tener en cuenta que mientras que la memoria personal desaparece con el cuerpo, también es cierto que un cuerpo sin memoria no dura mucho. Por tanto, el robo de la memoria es un ataque directo y brutal a los cuerpos. A diferencia de lo efímero de la memoria, el archivo trasciende la vida de los cuerpos, pasando a nutrir territorios, alimentando otros organismos y avanzando a través del tiempo, aportando alimento a otras criaturas más allá del cuerpo que lo generó.

El cuerpo de Augusta Savage desapareció en 1962 y sus escasas secreciones documentales se encuentran en su casa de Saugerties (Nueva York), sus obras (de las cuales casi la mitad han desaparecido, como es el caso de *Realization*, Imagen 1) y el Schomburg Center for Research in Black Culture en Harlem (Nueva York) que custodia los Augusta Savage papers, 1926-1987. Estos archivos incluyen recortes de prensa sobre su carrera como escultora, manuscritos de su período de jubilación y correspondencia póstuma. Sin embargo sus secreciones educativas, las evidencias que dan cuenta de su labor docente, se incorporaron a los cuerpos de sus estudiantes, convirtiéndose, como ella misma anticipó, en sus “monumentos”.



Imagen 1. Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1936). *Augusta Savage with her sculpture "Realization"*. Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af92a120-1155-0134-7ad2-00505686a51c>

“No he creado nada realmente hermoso, realmente perdurable, pero si puedo inspirar a uno de estos jóvenes a desarrollar el talento que sé que poseen, entonces mi monumento estará en su trabajo”¹. (Savage, 1935, n. p.)

¹ Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “I have created nothing really beautiful, really lasting, but if I can inspire one of these youngsters to develop the talent I know they possess, then my monument will be in their work.”

Para abordar la especificidad del legado educativo de Savage, ha sido clave investigar sus papeles, analizar las trayectorias de varios de sus estudiantes y establecer qué robos de memoria o ausencias pueden identificarse a la hora de configurar su pedagogía del barro.

Una de esas ausencias es la materialidad de muchas de sus obras escultóricas y la otra es la pérdida del propio medio artístico de sus enseñanzas, el barro. El barro es uno de los materiales habituales en las enseñanzas artísticas, tanto a nivel escolar como en educación superior. Si no sigue el proceso de cocción cerámica, el barro se reutiliza una y otra vez, pasando de generación en generación, tomando múltiples formas para, una vez cumplida su función educativa, volver a la arqueta comunal donde se conserva, se cuida, se amasa y perdura con la humedad adecuada. Quienes hemos enseñado escultura en barro en el mismo contexto educativo en el que nos hemos formado, sabemos que hemos modelado con el mismo barro de nuestras maestras. Nuestras estudiantes, a su vez, modelan hoy con el mismo barro con el que hace muchos años aprendimos. El barro así trabajado es una gran metáfora de lo que es la educación artística: un pensar desde el hacer y el deshacer creativo, modelando en torno a ideas y materiales que alcanzan su potencial, no en las obras resultantes, sino en la arqueta comunal.

El barro de Savage está en paradero desconocido pero, desde esta ausencia, planteo una metodología desde la que describir una pedagogía que quiere vincularse a la materia que la inspira. Imaginemos, pues, que pudiéramos recuperar la arqueta de Savage con el barro dentro que tanto ella como sus estudiantes modelaban. Este barro, entendido como archivo, guardaría los relatos de los estudiantes que pasaron por sus talleres, a lo cual se incorporarían los papeles de la maestra, sus testimonios, escritos y obras, además de los hechos personales y coyunturales que atravesaron su docencia.

Las siguientes páginas buscan re-membrar un cuerpo pedagógico desaparecido a través del legado afectivo e inmaterial que aún lo sostiene. Re-membrar —más que re-memorar o recordar— implica una operación más compleja: devolver los miembros a un cuerpo perdido, reunir fragmentos dispersos, reconstruir desde la ausencia. En este texto, se persigue re-membrar cinco enseñanzas que habitan en el archivo-barro de Augusta Savage.

1. Subvertir desde el barro: el autoaprendizaje y la autoestima como motores de cambio social

Mientras sus hermanos se limitaban a aplastar la arcilla entre las manos, Augusta Christine Fells, aún niña, modelaba con delicadeza pequeños animales como pollos y gallinas (Etinde-Crompton & Crompton, 2019). Años más tarde, evocaría ese primer contacto con el barro como el punto de partida de un proceso transformador que fortaleció su autoestima y la impulsó a salir de su contexto de subordinación. En su pueblo natal, Green Cove Springs, la arcilla sedimentaria estaba presente de forma natural en distintas tonalidades (Matzon, 1909), y era común su uso para fabricar ladrillos y baldosas.

Augusta nació en 1892 y fue la séptima de catorce hijos de Cornelia Murphy y Edward Fells. Modelar figuras con barro, un gesto en apariencia simple, adquiere sin embargo una dimensión compleja en su contexto familiar: ambos padres habían nacido como personas esclavizadas (Frazier, 1940), y no fue sino hasta la ratificación de la Decimotercera Enmienda, en 1865, que dejaron de ser considerados legalmente propiedad. En ese marco histórico, el barro —materia prima de explotación durante siglos en plantaciones por manos esclavizadas— dejó de representar únicamente el trabajo forzado para transformarse en un recurso accesible y cargado de nuevas posibilidades. Para Augusta y sus hermanos, el barro ya no era símbolo de opresión, sino un medio fértil para la imaginación, una vía de libertad e íntima autolegitimación creativa.



Imagen 2. Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1935 - 1943). Front row: Zell Ingram, Pemberton West, Augusta Savage, Robert Pious, Sara West, Gwendolyn Bennett; back row: Elton Fax, Rex Gorleigh, Fred Perry, William Artis, Francisco Lard, Louis Jefferson, Norman Lewis. Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af7b5df0-3bc7-0134-0228-00505686a51c>

El relato de una infancia rebelde en el barro —ese gesto obstinado de crear desde lo más elemental— es una constante en las narraciones de quienes pasaron por las clases de Savage o compartieron su sensibilidad. Para Burke, quien acabaría diseñando el busto del presidente Franklin D. Roosevelt de las monedas de 10 centavos de dólar de uso habitual hoy en día, todo comenzó con el barro blanco (Burke, 1990). Para Alston, el primer afroestadounidense contratado como docente en la Art Students League (1950-1971) y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1956); y uno de los primeros en la City University of New York (1970-1977), todo comenzó con el barro rojo (Alston, 1968).

El barro, en estas historias, deja de ser un recurso natural o un contexto de explotación y esclavitud, para convertirse en vehículo de una subversión temprana: al modelarlo, las niñas y los niños no solo creaban figuras, sino también su propia capacidad de agencia. Para Savage y quienes pasaron por su taller, hundir las manos en el barro fue una manera de afirmarse frente al mundo, de transformar la experiencia opresiva de la esclavitud en creatividad, dignidad y resistencia. Desde esas infancias modeladas en barro —rojo, blanco, sedimentario— se gestó una estética emancipadora, capaz de impulsar cambios duraderos en el terreno del arte y de la conciencia social.

2. Modelar la alteridad: cambiar la realidad desde el lugar asignado

Augusta Savage entendía el arte como una forma de intervención crítica: una manera de transformar, desde su posición de marginalidad, las estructuras sociales que la excluían. Como mujer negra nacida en un contexto de precariedad, supo desde temprano lo que significaba ocupar el lugar asignado por el racismo, el patriarcado y la pobreza. Pero también supo que ese lugar podía rehacerse y reconfigurarse como la arcilla húmeda.

Su vida da cuenta de esta capacidad de transformación. A los quince años, se casó con John T. Moore y tuvo una hija, Irene Connie. Pronto quedó viuda y regresó a la casa de sus padres, donde retomó sus estudios y accedió a la educación superior. En 1915, se casó nuevamente con James Savage, de quien se separó poco después, adoptando su apellido como parte de su identidad artística. Poco a poco, su carrera como escultora comenzó a tomar forma en Jacksonville, Florida, y más tarde en Nueva York, formando parte de la Gran Migración, protagonizada por millones de afroestadounidenses que, como ella, huían de la represión del sur (Ferguson, 2007). Allí, como docente, impulsó a sus estudiantes —jóvenes negros en su mayoría— a trabajar desde sus identidades, a ocupar el espacio desde su diferencia, y a modelar activamente su presente y su futuro (Bey, 2017).

Su alumno Jacob Lawrence, recordando a Savage, diría que “[...]os negros en general no lo tenían fácil, y por supuesto, una mujer negra enfrentaba aún más obstáculos —era otra barrera más.”² (Lawrence, 1968, p. 9). Otro estudiante, Norman Lewis, recordaba cómo “[e]l encuentro con una artista negra que, además, era mujer, fue todo un desafío. Tenía una personalidad muy impresionante y era muy alentadora” (Lewis, 1968, p. 4). Su aprendizaje se centró en su observación al verla trabajar y sentir el estímulo de su presencia³. Su negritud, su género y su condición económica se entrelazaban, multiplicando los obstáculos y, a la vez, agudizando su sensibilidad hacia las posibilidades del arte como práctica de transformación social.

3. Reivindicar lo salvaje: prácticas antirracistas desde el barro

Pertenecer a lo salvaje es una decisión que Augusta Savage tomó conscientemente, al conservar el apellido de su exmarido como firma artística. “Savage”, traducido como “salvaje”, tiene —entonces y ahora— una fuerte carga peyorativa, asociada históricamente con lo incivilizado, lo tribal, lo animal y lo irracional. En el contexto colonial y racista, era un término empleado para deshumanizar a personas indígenas, negras o no europeas. Sin embargo, Savage resignificó esa palabra, transformando el insulto en una declaración de pertenencia, cuestionando así las lógicas coloniales. Esta operación simbólica sugiere una analogía entre la violencia ejercida sobre cuerpos racializados y la explotación del medio natural (lo salvaje), revelando cómo ambos sistemas de dominación se entrelazan.

En ese sentido, el barro —uno de los materiales “salvajes” de la escultura— se vuelve clave para entender su práctica. Extraído directamente de la tierra, el barro, como ella misma, podía ser modelado y transformado, sin renunciar a su origen. Las esculturas de Savage, centradas en la figura humana, son serenas y elegantes, encerrando una carga subversiva profunda. Frente a la tradición iconográfica racista de Estados Unidos, llena de caricaturas deshumanizantes de la negritud, normalizada en objetos cotidianos, publicidad, teatro y cultura visual —entonces y ahora—, Savage ofrecía una contraimagen. En un contexto dominado por estereotipos que representaban a la población negra como amenazante, servil, exótica o cómica, ella creó figuras fuertes y capaces de resistir y deshacer simbólicamente ese imaginario de violencia racista.

Savage sabía que para llevar adelante su proyecto artístico necesitaba formación, aunque no contaba con recursos económicos. Gracias a una carta de recomendación del escultor Solon Borglum y al reconocimiento recibido por una de sus obras, Savage fue aceptada con prioridad en la prestigiosa Cooper Union for the Advancement of Science

2 Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “...being a woman, too, she didn't have it easy in the art world. It was sort of difficult for her. Negroes didn't have it easy generally and of course a Negro [woman] it was even more—this was another barrier”

3 Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “The meeting of a black artist who, incidentally, was a woman was quite a challenge. She was a very impressive personality and very encouraging but as an artist (...) It was just my observation, looking, seeing her work and feeling stimulated by a woman sculptor.”

and Art en Nueva York, donde comenzó sus estudios en 1921. Mientras se formaba con el escultor George Brewster, trabajó como empleada doméstica y asistente de lavandería. Paralelamente, se nutría intelectualmente en la Biblioteca de la Calle 135 en Harlem, hoy Schomburg Center, asistiendo a conferencias y encuentros culturales. Su obra comenzó a ganar notoriedad, recibiendo encargos de figuras como W.E.B. Du Bois y Marcus Garvey, lo que consolidó su reputación.

4. Contramodelar la hegemonía: aprendizajes artesanos para desafiar al canon

Augusta Savage entendía el aprendizaje técnico como un acto de agenciamiento. Su enseñanza partía de la premisa de que solo desde el dominio profundo del oficio artesanal era posible disputar y subvertir el canon. Su método pedagógico encarnaba así un gesto de contramodelado: no se trataba de replicar formas, sino de adquirir herramientas para desafiarlas.

Su propia trayectoria es testimonio de esta lucha en la que no siempre salió airosa. En 1923, fue una de las 100 mujeres becadas para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Fontainebleau, Francia (Kirschke, 2014). Sin embargo, al saberse que era negra, la beca le fue retirada con el argumento de que las mujeres blancas del sur no debían convivir ni viajar con una mujer negra. La prensa —negra y blanca— cubrió ampliamente el caso. En una carta a *The New York World*, Savage escribió:

“...soy la primera chica de color en postularme. No quiero verles establecer un precedente [...] La democracia es algo extraño. Mi hermano fue lo suficientemente bueno como para ser aceptado en uno de los regimientos que sirvieron en Francia durante la guerra, pero parece que su hermana no es lo suficientemente buena para ser huésped del país por el que él luchó [...] ¿Cómo voy a competir con otros artistas estadounidenses si no se me da la misma oportunidad?”⁴ (Savage, 2023, p.2).

Mientras el escándalo se desarrollaba, su vida personal se desmoronaba: su padre sufrió un derrame cerebral, un huracán arrasó la casa familiar, y nueve personas —incluida su hija— se mudaron a su pequeño apartamento de una habitación en Nueva York. Perdió a su padre y a un hermano en ese mismo año. Aunque recibió una beca para estudiar en Roma gracias a la recomendación de W.E.B. Du Bois, no pudo aceptarla: su empleo en una lavandería era el único sostén familiar.

Savage se vinculó políticamente a la Asociación Universal para la Mejora del Pueblo Negro (UNIA), donde conoció a Robert L. Poston. Se casaron pero el matrimonio solo duró unos pocos meses: Poston murió en 1924, tras una misión fallida a Liberia. Ella, embarazada, parió prematuramente y perdió a su hija Roberta a los pocos días de su nacimiento. Savage nunca volvió a casarse, pero logró finalizar sus estudios en Cooper Union un año antes de lo previsto.

Desde entonces, comenzó a recibir cierto reconocimiento y, tras graduarse, recibió el Premio Otto Kahn por *Head of a Negro*, expuesta en la Fundación Harmon. Este honor no impidió a Savage criticar duramente a la directora Mary Beattle Brady y a los patrocinadores blancos de la fundación por su visión fetichizante de la estética “negra primitiva” (Bey, 2017). Por otro lado, su obra *Gamin* (1929) (Imagen 3), apareció en la portada de *Opportunity* y le valió una beca de la Julius Rosenwald Fund para estudiar en París.

4 Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “I am the first colored girl to apply. I don't like to see them establish a precedent... Democracy is a strange thing. My brother was good enough to be accepted in one of the regiments that saw service in France during the war, but it seems his sister is not good enough to be a guest of the country for which he fought...How am I to compete with other American artists if I am not to be given the same opportunity?”



Imagen 3. Schomburg Center for Research in Black Culture, Art and Artifacts Division, The New York Public Library. (1929). *Gamin*. Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/bb228036-d8a1-94fc-e040-e00a1806429a>

Habiendo alcanzado la posibilidad de formarse en Europa, Savage encarnó una forma de resistencia desde el taller. Estudió en la Académie de la Grande Chaumière y trabajó con Félix Benneteau-Desgrois y Charles Despiau (Nelson & Lawson, 2022). Expuso en el *Salon d'Automne* y en la Société des Artistes Français y, según algunas fuentes, ganó una medalla de oro en la Exposición Colonial de 1931. Becas posteriores le permitieron extender su estancia en Europa y viajar por Francia, Bélgica y Alemania.

Aunque se formó con maestros herederos del modelo académico ilustrado que aspiraban a una estética racional y clásica (Ríos Villar, 2024, p. 24), Savage reconfiguró esas herramientas para hablar desde otros referentes. Su naturalismo no buscaba encajar, sino afirmar una negritud contemporánea y moderna. En sus manos, la mimesis no era sumisión al canon, sino estrategia crítica. Como señala Farrington (2011), su obra desafió un imaginario hegemónico empeñado en relegar el arte afrodescendiente a lo “primitivo” o antropológico.

Esta tensión entre técnica, presencia y pedagogía se refleja también en los testimonios de sus estudiantes que la veían como una docente que acompañaba los procesos creativos de un modo no impositivo, nunca diciendo “haz esto” o “haz aquello”⁵. Según relataba Lewis, un estudiante que un día reunió el coraje para pedirle a Savage trabajar con ella en el sótano en el que vivía, era fascinante “simplemente su habilidad para manipular la arcilla con las manos”⁶ (Lewis, 1968, p. 4). Desde el espacio compartido y el hacer conjunto, Augusta Savage contramodeló la hegemonía no sólo en sus obras, sino también en su forma de enseñar, de sostener y de dejar ser.

5 Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “I worked with her for about two years but there wasn’t any direction, she never suggested ‘do this’ or ‘do that.’”

6 Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “And it fascinated me, just her ability to manipulate the clay with her hands [...] She was very open and she let me work in her shop and I started as a sculptor.”

5. Luchar (y perder) en el barro: diálogos interdisciplinarios, comunitarios y de colaboración desde el modelado

Augusta Savage promovió un enfoque interdisciplinario y comprometido en su práctica artística y educativa, conectando las artes visuales con la música, la literatura, la educación y la política. En el contexto del Renacimiento de Harlem —un movimiento cultural y social que floreció entre las décadas de 1920 y 1930—, su escultura no fue solo una exploración estética, sino una herramienta de activismo, con la que buscó dignificar la experiencia afroestadounidense y participar en las luchas por los derechos civiles. En diálogo con poetas, músicos y escritores, Savage integró esas influencias en su enseñanza, alentando a sus estudiantes a ver el arte como un medio para transformar la realidad. Tras su estancia en Europa, regresó a Nueva York y en 1932 fundó el *Savage Studio of Arts and Crafts* donde impartía clases de manera gratuita a niños y adultos de escultura, pintura y estampación, convirtiéndose en una artista-docente influyente en Harlem.

Desde esa perspectiva comunitaria y política, en 1935, fundó el Harlem Artists Guild junto a Charles Alston y Elba Lightfoot y expandió su escuela en 1937 con la creación del *Harlem Art Workshop* (HAW), con el apoyo del *Federal Art Project* de la *Works Progress Administration* (WPA). En el HAW se impartía escultura, cerámica, litografía, fotografía, diseño de vestuario y textil, entre otras disciplinas. Se estima que más de 2.500 estudiantes pasaron por los diferentes talleres de la escuela, dirigidos por diversos artistas afroestadounidenses. talleres (Imágenes 4 y 5).

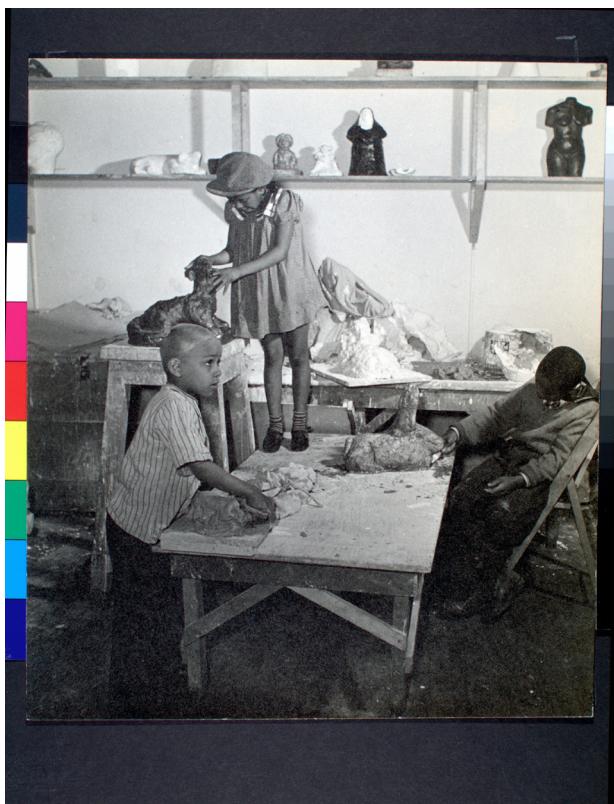


Imagen 4. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1939). *Harlem Community Art Center: students in sculpture class, 290 Lenox Avenue*. Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4ea3-a3d9-e040-e00a18064a99>



Imagen 5. Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1937). *Children's sculpture class, Harlem Community Art Center*. Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af995f90-34ce-0134-b569-00505686a51c>

Savage no solo fue una mentora artística, sino una figura clave en facilitar el ingreso de jóvenes talentos afroestadounidenses a espacios creativos profesionales. Uno de esos estudiantes fue Jacob Lawrence, quien recordaría años después: “Mi primera experiencia profesional como artista fue gracias a Augusta Savage. Y, por supuesto, cuando me incorporé al [Federal Art] Project , tuve la suerte de conocer a muchas más personas, no

solo personas negras, sino también a otros artistas.”⁷ (Lawrence, p. 7). La artista Gwen-dolyn Knight recordaría: “Augusta me dio el coraje necesario, y no creo que hubiera seguido adelante por todas las dificultades de ser una mujer artista, si no hubiera sido por ella. Fue porque ella fue mi mentora, porque fue mi amiga y porque ella ya había hecho lo mismo”⁸. (Knight, 1977).

Como artista, participó en la Exposición Universal de Nueva York de 1939 con su obra *Lift Every Voice and Sing* (The Harp). De esta escultura monumental, de casi cinco metros de altura, tan solo quedan fotografías, maquetas y algunos *souvenirs* de la feria, ya que fue completamente destruida. Como señala Concepción de León (2021), la historia de esta obra encarna los desafíos que enfrentó Savage: reconocimiento público seguido de desposesión, visibilidad momentánea que no se traduce en consolidación institucional.

Posteriormente fundó el *Salon of Contemporary Negro Art*, convirtiéndose en la primera mujer afroestadounidense en abrir su propia galería. Aunque las exposiciones fueron bien recibidas, el *Salon* cerró pocos meses después por falta de ventas. Jacob Lawrence recordaba cómo Savage le relató lo sucedido diciendo “la comunidad no está preparada para mí”⁹. (Lawrence, 1977). En 1945, Savage se retiró a una granja en Saugerties, donde continuó enseñando, esculpiendo y escribiendo. Falleció en Nueva York en 1962.

CONCLUSIONES

El arte se enraíza en actos colectivos de aprendizaje. Los hábitos mentales propios de las prácticas artísticas expanden los actos educativos, situando al arte en el corazón del desarrollo humano. La educación es el espacio de legitimación en el que las prácticas creativas son un derecho fundamental y una necesidad vital.

Las secreciones de la vida y obra de Augusta Savage configuran un archivo vivo, tanto en términos documentales como en forma de pedagogía encarnada en el barro y en los cuerpos de quienes pasaron por sus talleres. A través de su práctica artística y educativa, Savage tejió una red de vínculos afectivos, técnicos y políticos que reconfiguraron una enseñanza del arte en clave antirracista, feminista y comunitaria. Su historia revela las tensiones entre visibilidad y desaparición, entre reconocimiento y olvido, entre creación y precariedad, que marcaron la experiencia de muchas artistas-docentes del siglo XX.

Sabemos muy poco sobre prácticas artístico-docentes contrahegemónicas como las de Savage. Esto es, en parte, por el tipo de secreciones que estas historias dejan. Re-membrar implica desplazar la atención desde los formatos tradicionales de la historia del arte —catálogos, exposiciones, artículos académicos— hacia otros territorios de sentido y autolegitimación (Honorato, 2018), como una arqueta de barro.

“Augusta Savage fue una de las luces guía de la comunidad de Harlem”¹⁰ (Lawrence, 1977), y su barro debe permanecer fresco. Cada generación tiene la responsabilidad de cuidarlo: volver a amasarlo, mantenerlo húmedo, modelarlo, para así hacer del arte y la educación espacios vivos de posibilidad, oportunidad y justicia social.

⁷ Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “My first professional experience as an artist came through Augusta Savage. And of course when I went onto the Project I had the good fortune to meet many more people, not just the Negro people but other artists as well”

⁸ Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “Augusta put a little bit of steel in my backbone, and I don't think that I would've continued against all the odds of being a woman artist to keep right on working. It was because she was my mentor, because she was my friend and because she had done the same thing”

⁹ Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “The community is not ready for me”

¹⁰ Traducción de la autora desde la cita original en inglés: “Augusta Savage was one of the leading lights in the Harlem community”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSTON, C.** (1968, octubre 19). *Oral history interview with Charles Henry Alston*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212620
- BEARDEN, R., & HENDERSON, H.** (1993). *History of African-American Artists: from 1792 to the present*. Pantheon.
- BEY, S.** (2017). Augusta Savage: Sacrifice, Social Responsibility, and Early African American Art Education. *Studies in Art Education*. 58 (2): 125–140. <https://doi.org/10.1080/00393541.2017.1292383>
- BIBBY, D. L.** (1988). Augusta Savage and the Art Schools of Harlem. Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.
- BURKE, S.** (1990). Dr. Selma Burke: A National Treasure [video]. Mooresville Public Library Local History and Archives, OaHist 1.2.1.23.
- BUSH, G. G.** (1889). "History of education in Florida". *Text Materials of Central Florida*. 957.
- DE LEON C.** (2021, marzo 30). "Augusta Savage: the Black woman artist who crafted a life she was told she couldn't have". The New York Times. <https://www.nytimes.com/2021/03/30/us/augusta-savage-black-woman-artist-harlem-renaissance.html>
- ETINDE-CROMPTON, C., & CROMPTON, S. W.** (2019). *Augusta Savage. Sculptor of the Harlem Renaissance*. Enslow Publishing, LLC.
- FARRINGTON, L. E.** (2011). Creating their own Image: the history of African-American Women Artists. Oxford University Press.
- FERGUSON, J. B.** (2007). *The Harlem Renaissance: A brief history with documents*. Bedford/St. Martin's.
- FRAZIER, E. F.** (1940). *The Negro Family in the United States*. University of Chicago Press. <https://archive.org/details/negrofamilyinthe031737mbp/page/n7/mode/2up>
- HAYES, J. M.** (2021). *Augusta Savage: Renaissance Woman*. D Giles Ltd <https://stars.library.ucf.edu/cfm-texts/957>
- HELLER, N. G.** (1987). *Women Artists: An Illustrated History*. Abbeville Press, Publishers.
- IKEMOTO, W. N. E.** (2022). Lost masterpieces. Stolen, Damaged, Mislaid, Destroyed - The World's Most Elusive Works of Art. DK Secret Histories.
- HONORATO, C.** (2018). Discursos de autolegitimação do ensino da arte: alguns problemas histórico-conceituais. *Revista GEARTE*, 5(3), 539–551.
- KIRSCHKE, A. H.** (2014). *Women Artists of the Harlem Renaissance*. University Press of Mississippi.
- KNIGHT, G.** (1977). Interview with Gwendolyn Knight [video]. Audacious Women Productions.
- LAWRENCE, J.** (1941). *The Migration Series*. Museum of Modern Art.
- LAWRENCE, J.** (1968, agosto 10). *Oral history interview with Jacob Lawrence*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-jacob-lawrence-11490>

LAWRENCE, J. (1977). Interview with Jacob Lawrence [video]. Audacious Women Productions.

LEHMANN-HAUPt, C. (2005, febrero 27). "Gwendolyn Knight, 91, Artist Who Blossomed Late in Life, Is Dead". *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2005/02/27/obituaries/gwendolyn-knight-91-artist-who-blossomed-late-in-life-is-dead.html>

LEWIS, S. (2003). *African American Art and Artists*. University of California Press.

MATZON, G. C. (1909). Clays. Notes on the Clays of Florida. <https://pubs.usgs.gov/bul/0380k/report.pdf>

NELSON, M. & LAWSON, T. (2022). *Augusta Savage: The Shape of a Sculptor's Life*. Christy Ottaviano Books.

PEIXOTTO, E. (April 23, 1923). Letter from Ernest Peixotto to Ernestine Rose,. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries.

POSTON, T. R. (enero 1935). Augusta Savage. *Metropolitan Magazine*.

RÍOS VILLAR, L. (2024). *Análisis y revisión artística del procedimiento pictórico de Tadeo Haenke en sus estudios de botánica en América*. Tesis doctoral.

SAVAGE, A. (20 de mayo de 1923). Augusta Savage on Negro Ideals. *The New York World*.

SAVAGE (1939). "Opening of the Salon of Contemporary Negro Art". Schomburg Center for Research in Black Culture en Harlem.

SCHROEDER, A., & BEREAL, J. (2009). In her Hands: the story of sculptor Augusta Savage. Lee & Low Books.

WHEAT, E. H. (1990). *Jacob Lawrence: American Painter*. University of Washington Press.

Sara Torres-Vega. Doctora en Bellas Artes, artista, docente e investigadora en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Su trabajo explora el potencial del arte como herramienta de transformación social a través de proyectos de archivo y prácticas colaborativas en instituciones como la Tate de Londres o el MoMA de Nueva York. En la actualidad es directora del MAAAL (Museo de Arte y Aprendizaje al Aire Libre de la UAB).