Escuela de la Habana

La ESCUELA DE LA HABANA
y la enseñanza de la Historia del Arte en Cuba

José Ramón Alonso Lorea

EECC2003

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*

3

Cuadernos de Arte 3

Cuadernos de Arte 3

La
ESCUELA DE LA HABANA
y la enseñanza de la Historia del Arte en Cuba

José Ramón Alonso-Lorea

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2020

La primera versión de este cuaderno, en formato PDF y de acceso libre para su descarga, se encuentra en la plataforma digital de contenido docente EstudiosCulturales2003.es. Es este un proyecto cultural no lucrativo y de intención pedagógica. Las imágenes utilizadas para esta edición están protegidas por derechos de propiedad de las correspondientes entidades públicas y privadas. Autor y editor no autorizan la comercialización de este material, su uso es gratuito y tiene fines docentes y de investigación.

Cubierta: *sobre fragmentos de fotos originales en blanco y negro de Souchi Sunami* (MoMA, NY, 1944), *superponemos reproducciones en colores de las obras de arte para remarcar la tesis colorista y barroca de la "Escuela de La Habana" y su impacto sobre el espectador estadounidense de la época*

Diseño, edición y maquetación: *José Ramón Alonso-Lorea*

© Sobre esta edición *EstudiosCulturales2003*
© *José Ramón Alonso-Lorea*

I

La *Escuela de la Habana*. ¿Exactamente qué es y qué engloba? Serían preguntas razonables entre mis antiguos compañeros de clases de Historia del Arte en la Universidad de la Habana. Seguro que algunos, en los últimos años y gracias al autoestudio, ya han superado esta laguna docente. No obstante, quiero dejar aquí algunas notas que he redactado en los últimos días, motivado por una invitación, [1] y por la necesidad de precisar algunas ideas en torno al tema. Expuestas en este espacio democrático, para amigos y colegas del oficio, estas ideas buscan la retro-alimentación.

En 1942, el profesor Luis de Soto (1893-1955), fundador del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana en 1936, concluía que "Cuba artísticamente es barroca", por su esencia e idiosincrasia. Barroca por lo ornamental, por su destacado cromatismo, por sus altos contrastes de luces y sombras, y por el uso de la curva. Una "tropicalidad" que, libre de la sujeción académica, también se agitaba con excesiva fuerza en el contenido de sus artes plásticas. Y terminaba asegurando que este contenido, a veces, es "mejor captado por el extranjero que por el propio espectador nativo". [2]

Esta última afirmación del profesor Soto se refería a la experiencia del historiador del arte, y francés, Henri Focillon, de visita en la Habana de 1941, profesor de la Universidad de Yale, y que junto con Wolfflin fue uno de los principales iniciadores del método de análisis formalista en el arte. [3] Pero puede extenderse también a

---

[1] Conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York. Gracias a la cordial invitación de Iraida Iturralde y del *Centro Cultural Cubano de Nueva York*. (Lunes 16 de septiembre de 2019, 7 pm - 9 pm).

[2] Soto, Luis de (1942), "Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana", *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio de 1945, pp. 65-138.

[3] Henri Focillon (1881-1943) participó en la Segunda Conferencia Americana de Comisiones de Cooperación Intelectual (La Habana, del 15 al 22 de noviembre de 1941). Allí tuvo una activa participación y firmó algunos documentos de carácter cívico y político antifascista. Con seguridad, su contacto con el arte moderno que se hacía en Cuba tuvo lugar en la antológica "Exposición de Arte Cubano Contemporáneo" con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual (Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941, 42

un proyecto que nacía ese mismo año de 1942: me refiero a la propuesta conjunta del Museo de Arte Moderno de Nueva York y su director Alfred Barr / Galería del Prado de la Habana y su director José Gómez Sicre / y la propietaria de Galería del Prado, la mecenas María Luisa Gómez Mena junto a su esposo, el pintor Mario Carreño. Un proyecto comercial, privado y no gubernamental, que inició el proceso de internacionalización del hasta entonces desconocido movimiento moderno que se desarrollaba en Cuba. Movimiento artístico al que se le denominó indistintamente "escuela" o "escuela de La Habana".

Ayudaron a internacionalizar este conocimiento los siguientes cuatro aspectos:

1º- La autoridad y el referente que ejercía el MoMA y Barr sobre lo que era arte moderno (Según su biógrafo, Inving Sandler: "Durante las casi cuatro décadas en que desempeñó su cargo en el Museo de Arte Moderno, Alfred Hamilton Barr alcanzó una posición de tal preeminencia en el mundo del arte que hoy, veinte años después de su retiro en 1967, aún continua siendo objeto de interés. Es más, continúan provocando debate público aquellas controversias de las que fuera protagonista. Entre aquellos temas que aún son motivo de discusión se encuentran las siguientes: definición de arte moderno y de vanguardia; la censura en el arte; los argumentos opuestos de nacionalismo e internacionalismo en arte; el arte al servicio de una causa; modernismo y postmodernismos o antimodernismo en arte y arquitectura; formalismo y antiformalismo en la crítica de arte y la historia") [4]. Sin dudas, son debates que se mantienen en la actualidad.

2º- La itinerancia que de esta exhibición promovió el MoMA por otras 12 instituciones de Estados Unidos entre 1944 y 1946 (Bajo el título de *Cuban Painting Today*, An exhibition circulated by the Museum of Moderns Art, New York City, se promocionó y pusieron a la venta en EE.UU. obras de F. Acevedo, C. Bermúdez, M. Carreño, C. Enríquez, F. Orlando, Mariano, M. Pedro,

---

artistas con 139 obras). Entre los miembros de la comisión organizadora de esa exposición se encontraba el profesor Luis de Soto.

[4] Inving Sandler, "Introducción", *Alfred H. Barr, Jr. La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989, p. 9.

R. Moreno, Amelia P., F. Ponce y R. Portocarrero. La muestra itinerante incluyó instituciones ubicadas en las ciudades de Utica, Chicago, Washington D.C., St. Paul, Minneapolis, Portland, Seattle, San Francisco, Louisville, Alexandria, Chapel Hill y Winter Park). [5]

3º- Las derivaciones que de esta exposición circularon por otros territorios del Caribe, América Latina y otras zonas de los propios EE.UU (La mayoría de los proyectos fracasan precisamente por la falta de continuidad a lo largo del tiempo. Este no fue el caso. Más allá de la itinerancia del MoMA, habrá que agradecer la constancia de José Gómez Sicre por la elaboración de sucesivos proyectos de exposiciones de pintura moderna cubana a lo largo el continente. De manera general podemos mencionar, desde su inicial selección para la sección cubana de la *International Watercolor Exhibition* (12th Biennial, Brooklyn Museum, USA, abril 9-23 mayo de 1943) hasta las sucesivas exposiciones que organizó y que van desde las muestras independientes de arte moderno cubano (*Exposición de Pintura Cubana Moderna*, Academia Nacional de Bellas Artes, Guatemala, 6-13 octubre de 1945 / *Les Peintres Modernes Cubains*, Centre d'Art, Port-au-Prince, Haiti, enero 18-febrero 4 de 1945 / *11 Pintores Cubanos*, Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina, 2-25 de julio de 1946 / *Cuban Modern Paintings in Washington Collections*, Washington D.C., de diciembre 1 de 1946 a enero 3 de 1947, organizada desde Pan American Union / La itinerante, de 1952 a 1954, *Seven Cuban Painters: Bermúdez, Carreño, Diago, Martínez Pedro, Orlando, Peláez, Portocarrero*, Edificio de la OEA, Washington D.C., 15 de agosto-20 de septiembre de 1952) hasta aquellas secciones cubanas que, desde la Pan Americana Union, organiza Sicre para las tres primeras bienales de Sao Paulo, Brasil (I Bienal, octubre-diciembre de 1951 / II Bienal, diciembre de 1953-febrero de 1954 / III Bienal, julio-octubre de 1959). Todavía, a una lejana Suecia y con texto de Alfred Barr (*Moderna Kubanska Malare*), llegan los ecos de este proyecto de arte moderno cubano (*7 Kubanska Malere*, Liljevalchs Konthall, Stockholm, 29 de octubre-27 de noviembre de 1949).

[5] *The Museum of Modern Art Archives, NY.*

4º- la publicación y divulgación de un libro bilingüe, de enunciados diáfanos y abundante ilustración, de José Gómez Sicre, financiado por María Luisa Gómez Mena (*Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*), que formó parte de este proyecto. [6]

Sabemos, por los textos de ambos, que Soto y Barr se leyeron mutuamente. Soto, en su *Esquema para una indagación…* (pp.119-120), para estudiar la obra abstracta de Amelia Peláez recurre a los análisis de Barr en su *Cubismo y Arte Abstracto* (MoMA, 1936). Barr, en su texto para la muestra de *Modern Cuban Painters* (MoMA, 1944, p. 7), lamenta la todavía inedición de los estudios estilísticos del profesor cubano. Aquí cabe agregar que Barr recibió de Gómez Sicre, vía correo postal, un ejemplar inédito de este texto del profesor de la Universidad de La Habana. Según carta del 6 de febrero de 1943, Sicre le asegura a Barr que fue "a la casa del Dr. Luis de Soto y él me dio un poco de bibliografía de sus archivos (…) recientemente terminó un estudio titulado "Esquema para una investigación sobre pintura moderna cubana". Él, amablemente, me dio una copia personal para usted, pero está inédita (…) Te lo estoy enviando" (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). Este estudio mecanuscrito de Soto (46 pp. Habana, 1943) se depositó, para su consulta pública, en la biblioteca del MoMA, según consta en el asiento 25, página 105, de una "representative selection of publications in the Myseum library", que se publicó en marzo de 1943 en *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, Lincoln Kirstein, NY, 1943.

Pero nuestros profesores de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, ya en tiempos de "revolución", lamentablemente nos hablaron poco de Soto y nada de Barr. En mi época de estudiante universitario, finales de los 1980 y principios de los 1990, nos graduamos sin este conocimiento. Entonces no hubiera podido redactar estas notas sobre unos acontecimientos de arte cubano que ya habían cumplido medio siglo.

Estas notas se detendrán en las características de la *Escuela de la Habana*, según denominación que corresponde a una lectura hecha desde el "extranjero". Es decir, MoMA y Barr en el contexto de la exposición cubana de 1944 y su larga y bien cercana experiencia investigativa y museística con los "ismos" y escuelas "modernas" desarrolladas en Europa, y luego América, desde inicio del siglo XX.

---

[6] Gómez Sicre, José (1943), *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, enero de 1944, 206 pp. (con grabados de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía).

Un experimentado Barr emitió juicios comparativos que resultan de interés para nuestra historia del arte. Otras características que ofrece Barr coinciden con las valoraciones de los autores cubanos contemporáneos al movimiento plástico moderno, en los cuales Barr encontró abundante y muy actualizada información internacional.

Este concepto de *Escuela* se enfoca en los logros artísticos, principalmente los formalistas, pero sin menospreciar sus indagaciones sociales y psicológicas. Y comprende a dos generaciones de pintores modernos, siendo predominante el trabajo de los más jóvenes.

Este concepto de Escuela de La Habana no se refiere a colegio o instrucción, ni tan siquiera a movimiento programático, sino a la suma de individualidades creativas cuyo denominador común fue el anti academicismo. El rechazo de la crítica conservadora, el rechazo de cierta parte de los organismos oficiales que atendían la esfera del arte, alimentó, por reacción, esta tendencia contra la academia. Una oposición que sólo pudo desarrollarse gracias a un marco político que garantizaba la existencia de una sociedad libre y democrática, con todas sus complejidades.

En estas notas igualmente nos detendremos en su contraparte habanera, la Galería del Prado, una propuesta con capital privado que facilitó la realización de este proyecto.

II

En octubre de 1942, María Luisa Gómez Mena, estimulada por la reciente visita de Barr a la Habana, funda la Galería del Prado (ubicada en el número 72 del Paseo del Prado, una dirección hoy inexistente). Con carácter comercial, fue una exposición permanente de pintura y escultura modernas cubanas.

Allí editó algunos impresos, siendo la monografía *Carreño*, de 1943, una de las más trascendentales publicaciones. [7] Entre 1942 y 1944 esta Galería fue el centro

[7] Carreño, Cuadernos de Plástica Cubana I, Ediciones Galería del Prado, La Habana, diciembre de 1943, s/p [58 pp], con texto de Gómez Sicre, grabados por cuatricromías de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía. Otras monografías con textos de Gómez Sicre ya estaban listas. El propio Sicre le escribe a Barr en carta de enero 17 de 1943: “Te enviaré dos artículos inéditos, sobre Amelia

gravitatorio de la vanguardia plástica cubana. Los directivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York fueron receptivos a este movimiento pictórico, y fue precisamente en esta Galería donde María Luisa y Gómez Sicre organizaron, junto a Alfred Barr, la muestra colectiva "Pintores Modernos Cubanos" para dicho museo neoyorquino. [8]

Esta muestra estuvo acompañada de una monografía de arte sin precedente en Cuba, *Pintura Cubana de hoy*, generosamente financiada por María Luisa Gómez Mena. No cabe dudas que importantes catálogos anteriores, ampliamente ilustrados con reproducciones de obras en blanco y negro, y en colores, sobre el arte moderno que se realizaba en Cuba, allanaron el camino para la aparición de este

---

Peláez y sobre Ponce, que he estado preparando para una colección monográfica que proyecto editar cuanto antes, si económicamente puedo, claro" (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

[8] El artículo de la profesora Luz Merino Acosta, "Happy birthday" (*Artecubano*, No.1, 2004, La Habana, pp. 8-17), es la primera publicación, dentro de la Cuba post 1959, que se detiene en el estudio detallado de estos acontecimientos. Fuera de Cuba se destaca el estudio *Modern Cuban Painters at MoMA 1944* – MA Thesis by Todd Florio, https://mcp1944.wordpress.com/, 2009. También se puede encontrar amplia información en el homenaje (no oficial ni gubernamental): *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, Edición EstudiosCulturales2003, Miami, 120 pp. (edición digital 2016 que se puede consultar y descargar libremente en internet / edición impresa 2018 a la venta en los canales de distribución de Amazon). Este homenaje se debe a la coordinación de JRAL. Recientemente, 2019, la profesora Merino ha publicado "José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba", http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n288/0253-9276-uh-288-322.pdf, que es una actualización de su texto de 2004, con enfoques críticos que luego se repiten en otros textos menores de otros autores. Enfoques documentados al detalle que suelen, en muchos de sus análisis sobre este proyecto y sus protagonistas, acrecentar los defectos sobre las virtudes: desavenencias entre los organizadores, entre los organizadores y los artistas, entre unos artistas y otros, entre lo proyectado y lo logrado, y desde una perspectiva actual. Es decir, aplicando sobre el pasado validaciones, categorías, criterios y "memorias" del presente. Es curioso que sobre otros importantes proyectos culturales cubanos, modernos y contemporáneos, no se aplican estos enjuiciamientos ni estos análisis tan detenidos, tan taxidérmicos.

libro. De hecho, al final de esta monografía, en la página de "Bibliografía", aparecen referidos estos principales antecedentes. [9]

Exposición itinerante [10] y libro son parte del mismo proyecto, lo cual se demuestra en la documentación epistolar de sus organizadores. Incluso Alfred Barr, al inicio del "Check list" publicado en el boletín del MoMA, dejaba claro que "Los títulos marcados (*) están ilustrados en *Pintura Cubana de Hoy* de José Gómez Sicre, que estará a la venta en el Museo durante la exposición". [11] En algunos textos publicados suelen analizarse como proyectos independientes, coincidentes o paralelos, y es un error. Estudiarlos como fenómenos independientes genera erróneas conclusiones sobre la "ausencia" de algunos artistas en el proyecto, puesto que algunos de ellos no están en la exhibición pero sí en la publicación. Para esclarecimiento de lo anterior pueden consultarse cartas enviadas, con varios meses de antelación a la inauguración de la muestra en Nueva York, entre María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaguirre, [12] y entre Alfred Barr y Gómez Sicre. [13]

El proyecto (exposición itinerante y libro, ambas cosas a la vez, insistimos) dio a conocer internacionalmente a los pintores cubanos y legitimó en el terreno del arte frases como "Arte Cubano" y "Escuela de la Habana". Desde entonces, la pintura

---

[9] Sobre ello le asegura Sicre a Bar en carta de enero 17 de 1943: "No hay libros de pintura cubana. Sólo los periódicos y artículos de revistas de Mañach, de Soto, Cisneros, etc. Los catálogos que tienes son las únicas buenas publicaciones al respecto" (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

[10] "Tras el cierre de la exposición en Nueva York, viajará a otros museos de todo el país". Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 7.

[11] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 8.

[12] *Manuel Altolaguirre. Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

[13] "Si nosotros tenemos tu libro en el momento de la exposición, creo que no necesitaríamos publicar un catálogo especial, sino sólo una lista de obras como documento de la exposición‖ (carta de Barr a Sicre, Agosto 16, 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). "Tal vez deba explicar que yo mismo podré hacer muy poco sobre la exposición y el libro cubanos, porque tengo la fuerte obligación de escribir una breve historia del arte moderno, que debe estar lista para la primavera" (carta de Barr a Sicre, Octubre 16, 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY)

cubana ocupa un lugar importante entre las galerías de vanguardia y los museos que atesoran arte latinoamericano.

Este joven movimiento artístico cubano ejerció una fuerte impresión positiva sobre Barr. Ello se hace evidente cuando, luego de asombrarse ante la magnitud geográfica e histórica de la isla, Barr asegura que "en Cuba te sorprende mucho más que su extensión, su altura y su historia, la *Pintura Cubana Moderna*". Un movimiento de reconocidas individualidades que, según sus palabras, "ha adquirido un carácter consistente y reconocible sólo en los últimos cuatro o cinco años". Y que tiene "algo de insolencia, pero aún más las virtudes de la juventud: ánimo, frescura, vitalidad y una saludable irreverencia hacia sus mayores". [14]

Aseguraba Barr que el "color cubano, la luz cubana, las formas cubanas, y los motivos cubanos, son más asimilados plástica e imaginativamente que representados de forma realista". De manera que "es poco obvio el sentimiento regional y nacionalista". En ello se encontraba, a su parecer, una radical diferencia con "la pintura literal o sentimental de la escena norteamericana". Y concluía que esta "manipulación expresionista de la escena cubana está basada en una disciplina completa en el dibujo y un gran interés en la composición clásica". [15]

Desde entonces, Barr reconoce la influencia del muralismo mexicano sobre la pintura moderna que se realiza en Cuba, pero no por la vía de Diego Rivera y Clemente Orozco como algunos autores hoy erróneamente postulan [16], sino por la de Rodríguez Lozano y Guerrero Galván. El primero transmite un mundo de alusiones metafísicas de espíritu neoclásico. El segundo, su realismo mágico con influencia de la pintura italiana y renacentista y "parte del estilo figurativo clásico" de Picasso. [17]

Para Alfred Barr, los pintores modernos cubanos "no son desconocedores de los problemas políticos y sociales" de su país, los cuales se reflejan en algunas de sus

---

[14] Barr Jr., Alfred H. "Modern Cuban Painters", p. 2, *Museum of Modern Art Bulletin*. Vol. XI, No. 5, April 1944, 14 pp. Todas las citas en español del texto de Barr que aparecen en este artículo han sido traducidas por el autor.

[15] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

[16] El interés por el muralismo mexicano, como propuesta de acción social del arte, tuvo más atractivo en la década del 30, en un contexto político insular "antimachadista" muy radicalizado.

[17] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

obras y acciones personales, pero no hacen suyo los dogmas políticos sobre el arte, según postulados militantes del Muralismo Mexicano. Y es categórico cuando afirma que los pintores cubanos, que son "esencialmente pintores de caballete", estaban "demasiado preocupados por la pintura como un arte personal de forma y color, como para entregar su individualidad a una empresa colectiva de implicaciones políticas". [18]

Concluye Barr asegurando que "París, México y todos los maestros del Renacimiento y Barroco italiano, han contribuido a la pintura moderna cubana, pero esas influencias extranjeras han alcanzado un notable grado de fusión con los elementos nativos cubanos". [19]

Para Barr, esta escuela que forman los pintores profesionales de Cuba se distingue por el color. Un "color alegre que los diferencia, más agudamente como una *escuela*, de los pintores mexicanos que a menudo están preocupados por la muerte, los indios sombríos y la lucha de clases". [20]

Una escuela del color que está distante, según sus propias palabras, del "realismo" o del "romanticismo sobrio", de los artistas norteamericanos. [21] Al exponer este último argumento de Barr en mi conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York, a lo que agregué la buena acogida que tuvieron estos pintores cubanos en la crítica especializada estadounidense, y que muchos de ellos estaban y siguieron estando presentes en sucesivas exposiciones, representados por importantes galerías locales, o que algunos, como Carreño, ejercían como profesores de arte en Nueva York, se impuso la pregunta que no esperada: ¿tuvo la *Escuela de la Habana* alguna influencia entre los jóvenes pintores norteamericanos? Si bien tenía una respuesta negativa, vacilé en los primeros segundos. Nadie antes me había preguntado eso, ni tan siquiera me había detenido en esta posibilidad, ni tampoco conozco al detalle los primeros pasos de esos jóvenes pintores modernos norteamericanos. Mi lógica para una respuesta negativa se basaba en la deducción y en los escasos recursos de la memoria. ¿Despertó la *Escuela de la Habana* algún influjo entre los jóvenes pintores norteamericanos? No. ¿Por qué? Porque por esas mismas fechas de finales de los treinta y principios de los cuarenta, importantes exponentes de la *Escuela de Paris* estaban sucesivamente llegando a Nueva York,

---

[18] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

[19] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

[20] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

[21] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

huyendo de la guerra. Artistas, arquitectos e intelectuales en general. Les había antecedido exposiciones antológicas sobre cubismo, abstracción, dada y surrealismo en el MoMA, que no debieron pasar desapercibidas para lo más inquietos jóvenes artistas norteamericanos. Es obvio que la *Escuela de la Habana* hacia pintura moderna europea con color local, lo cual no le resta mérito ni entra en contradicción con su afiliación histórica occidental. Pero no tiene sentido para un joven artista norteamericano rastrear los logros de los ismos europeos a través de Peláez, Carreño, Mariano o Portocarrero, estando la obra de los modernos europeos expuesta en Nueva York. Justo el despegue de la pintura moderna norteamericana se inicia por estos años medios de la década del cuarenta, con la llegada de estos representantes directos de Europa, o con la circulación de sus obras. Luego le hice la consulta al profesor Juan Martínez y su respuesta fue contundente: "Eso es exactamente lo que pasó. La crítica norteamericana enfatizó lo exótico y local en el arte cubano y los pintores americanos no tenían uso para eso. Yo no conozco de ningún pintor americano de los conocidos influenciados por la pintura cubana de ningún tiempo. Picasso y Matisse personalmente nunca vinieron a las Américas, pero Breton y otros surrealistas sí. Roberto Matta sí tuvo gran influencia en la escuela de Nueva York." (Comunicación personal, 5/28/2020).

Concluye Barr afirmando que es una *escuela* de pintores donde "lo específico, lo sutil y lo trágico juegan pequeños papeles". Pero, asegura, "podemos estar agradecidos por esa imprudente exuberancia, alegría, sinceridad y amor por la vida que los pintores cubanos muestran quizás más que el artista de cualquier otra escuela". [22]

III

Quiero enfatizar, porque es algo que aún hoy resulta confuso en algunos autores, que *Escuela de la Habana* es una denominación iniciada y usada por Barr, y no una terminología de la literatura cubana de aquellos tiempos. De 1927 a 1944, eran habituales los conceptos de "arte nuevo", "vanguardia" y "moderno". Incluso, el imprescindible Guy Pérez Cisneros en 1944 todavía le resulta polémico lo de "arte moderno", y prefirió hablar de "arte en Cuba" pues "arte cubano" le resultaba "algo falso". [23]

---

[22] Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

[23] "Pintura y Escultura en 1943 por Guy Pérez Cisneros del Instituto Nacional de Artes Plásticas", *Anuario Cultural de Cuba, La Habana*, 1944, p. 89.

Gómez Sicre, en cambio, en 1943, en una suerte de metáfora nacionalista y jurídica, le dio al arte moderno que se hacía en Cuba "carta de naturalización" y "pasaporte" cubanos. [24] Luego Guy, con un irónico "si se me permite utilizar palabras técnicas de este Ministerio de Estado" al cual pertenecía, le negará los dos en su texto de 1944. [25] Esto enriquece esa constante polémica entre los dos más importantes y complementarios críticos de arte de ese momento "moderno", según sancionan los documentos de la época y nos lo confirma el propio Jorge Mañach cuando asegura que ambos se especializaron en la "crítica de nuestra expresión plástica más reciente". [26] Finalmente, Sicre se adscribe a la denominación de "escuela" de Alfred Barr. [27]

Particularmente, coincido con lo de arte "hecho en Cuba". Con ello me sumo a la tesis de Guy de 1944. Considero que en materia de artes visuales, desde los tiempos de su prehistoria hasta hoy, la gente en Cuba adaptó al territorio estilos y tradiciones visuales que nacieron en otros contextos geográficos. Yo diría "Arte Moderno en Cuba". La preposición "en" indica "lugar" y no "pertenencia". Pero esto no será tema de las presentes notas.

Escuela de la Habana tampoco es denominación que, en época posterior, se haya utilizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, ni en las Salas Cubanas del Museo Nacional, ni en la literatura cubana especializada en el tema, al menos hasta finales de los años 1990. Es decir, hasta después del inicio de cierta "apertura" relativa a los hechos históricos del "modernismo" cubano. Se silenciaba entonces, de forma gradual y a partir de 1959, en nuestros planes de estudios y escogidas "Selección de Lecturas", el proyecto MoMA-Galería del Prado, Alfred Barr, José Gómez Sicre [28] y María Luisa Gómez Me-

---

[24] Gómez Sicre, José (1943), *ob. cit.*, p. 14.

[25] Pérez Cisneros, Guy (1944), ob, cit., p. 93-94

[26] Jorge Mañach, "Pérez Cisneros: olvidos y recuerdos", *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de septiembre de 1954, pp. 4-12, según *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 359-362.

[27] Gómez Sicre, Jose (1944), "Modern Painting in Cuba", *Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb, 1944, 6 pp.

[28] Dada su reconocida postura anticomunista y anticastrista, y su destacada labor institucional en la Organización de Estados Americanos (OEA), José Gómez Sicre (1916-

na,[29] y estaban censurados muchos artistas modernos que residían fuera del país, los cuales, por ello, no se exponían en las Salas Cubanas del Museo Nacional. Ni pintores ni escultores. Las obras permanecían hacinadas en los almacenes del Museo, huérfanas del estudio y de la mirada pública.

Igualmente estaba excluido del estudio el necesario crítico de arte, ensayista y hombre de estado Guy Pérez Cisneros (1915-1953), justo en ese periodo que va de 1959 a 1999. Hay un largo vacío desde la publicación de su tesis de grado en 1959 [30] hasta la invención en 1999 de un premio nacional, gubernamental, de crítica de arte con su nombre. En muy escasas ocasiones dejan asomar a Guy en los textos de estos cuarenta años. Prácticamente sólo se mencionan la polémica que tuvo con Carlos Enríquez (cuyas implicaciones políticas nunca se estudiaron a profundidad) [31], y la organización de su importante exposición "Presencia de seis escultores". Habrá que recordar, no obstante, que algunos de esos escultores expuestos en el proyecto de Guy abandonan la Cuba "revolucionaria", y que fue una muestra auspiciada con los fondos de obras de la Galería del Prado de María Luisa Gómez

---

1991) fue encasillado, minimizado y hecho invisible para la cultura cubana. Un desconocido al que todavía hoy en Cuba se le niegan homenajes oficiales.

[29] La mayoría de las referencias publicadas suelen superponer pasajes de María Luisa Gómez Mena (1907-1959) y de su tía, la Condesa de Revilla de Camargo, y siempre con los confusos calificativos de "condesa", "multimillonaria" y otros francamente despreciativos e injuriosos. Su descalificación y anonimato ante la historia de la cultura cubana se debe, en particular, a su pertenencia a un entorno familiar que caracteriza un pasado modelo económico y social cubano que con toda intención se ha pretendido borrar.

[30] Pérez Cisneros, Guy (1946). *Características de la Evolución de la Pintura en Cuba (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1959, 96 pp. Ver "Carta de Carlos Enríquez a Guy Pérez Cisneros", *El Nuevo Mundo*, 7 de septiebre de 1941, p. 2 / Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, Miami, 2010, p. 291-292.

[31] Ver "Carta de Carlos Enríquez a Guy Pérez Cisneros", *El Nuevo Mundo*, 7 de septiembre de 1941, p. 2 / Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, Miami, 2010, p. 291-292.

Mena, donde se vendían las obras de estos escultores. [32] La primera compilación y publicación de artículos de Guy, en la Cuba del 2000, presentó a un desconocido entre los estudiantes de arte. [33]

Debemos también recordar que en nuestra literatura docente sobre la historia del arte moderno realizado en Cuba (publicada antes de la década de 1990), las exclusiones se hacían de muy diversas maneras. Cuando se citan textos de la época, generalmente no se menciona a los autores de los escritos, sólo se especifica el nombre del catálogo (en todo caso, se cita solamente a aquellos autores ideológicamente provechosos). Guy y Sicre, por ejemplo, no aparecen en las referencias, como sí se muestra en reiteradas ocasiones los criterios culturales del ruso Vladimir Lenin. Sí se citan a intelectuales cubanos de reconocida trayectoria marxista o comunista, como J. Marinello o J. A. Portuondo, entre otros. Cuando se menciona al grupo de artistas que aparecen en catálogos y exposiciones, no se nombran a los que se fueron del país en tiempos de "revolución". Cuando se hace obligatorio, por el tema que se investiga, nombrar a algunos de estos artistas modernos que no se exponían en la Salas Cubanas del Museo Nacional, entonces eran definidos en el texto como "traidores a la patria". Y de ellos sólo se exponía en el escrito lo estrictamente necesario.

Hay, en estos textos docentes, una excesiva crítica sobre una supuesta inexistencia -o muy limitado desarrollo- de exposiciones, galerías, salones y críticas de arte. Sólo se dicen verdades a medias de los muchos proyectos culturales privados, de sus integrantes y del contexto político y familiar donde nacen. Igual tratamiento se hace con las instituciones culturales públicas, emanadas de los gobiernos republi-

---

[32] En junio de 1944 se exhibe en Lyceum la importante exposición de escultura moderna, con texto de Guy Pérez Cisneros, que confirma la renovación de esta práctica artística: "Presencia de seis escultores". Esta exposición se presenta con el auspicio de Galería del Prado, apareciendo en la contraportada del catálogo la siguiente nota: "Las obras de los escultores Roberto Estopiñán, Rolando Gutiérrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Eugenio Rodríguez, Rodulfo Tardó pueden adquirirse en la Galería del Prado. Prado Nº. 72 - La Habana".

[33] Guy Pérez-Cisneros. *Las estrategias de un crítico*. Antología de la crítica de arte. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 2000, 380 pp.

canos, que apoyan el nuevo arte. [34] La descripción de los hechos culturales se subordina a la habitual crítica generalizada del sistema político "prerrevolucionario". Los textos están excesivamente ideologizados, desde una construcción maniquea de malos (capitalistas-imperialistas) y buenos (socialistas-comunistas). Las referencias a las exposiciones internacionales, sobre el arte moderno realizado en Cuba, suelen ser vagas y confusas.

El tema social, en la obra de algunos artistas modernos no excluidos, es ahora "marxistamente" interpretado. De modo que algunas obras o creadores adquieren una dimensión protagónica en el nuevo derrotero soviético que se le impuso a la cultura cubana. Marcelo Pogolotti es el ejemplo más destacado de ello, al posicionarse ampliamente su obra en el Museo Nacional y en la literatura especializada, por encima de otros pintores. Las propuestas plásticas de estos "otros" eran consideradas, en el nuevo contexto ideológico, "fuegos de artificio", propuestas "exóticas" alejadas de conciencia política.

El plan docente que recibimos en los años 1980 incluía una "Selección de Lecturas" sobre el arte moderno realizado en la Cuba republicana. Este libro, para uso de estudiantes, termina con un epílogo titulado "Nuestro Arte Republicano". Por omisión de los dos más importantes críticos del modernismo plástico en Cuba (Guy y Sicre), este texto se debe a la autoría de Marcelo Pogolotti, y sorprende por sus varias contradicciones. Con una visión muy personal, y con evidentes exclusiones a proyectos culturales en los que no participó, narra una historia del modernismo en el arte cubano que incluye, sorprendentemente, a artistas oficialmente censurados, sin necesidad Pogolotti de plegarse a justificaciones. El texto está firmado, sin embargo, en 1955. Pero Pogolotti fue un importante pintor cubano, hijo de un emigrante italiano, que maduró su obra, entre experimentaciones abstractas y temas sociales de inspiración futurista a lo Léger, en la Europa de finales de los años 20 y 30, no en Cuba ni dentro del proceso plástico moderno cubano. Regresa ciego a la isla en 1939 para no poder pintar más. ¿Cómo entonces Pogolotti pudo escribir sobre líneas, composición, colores y texturas, sobre el rigor pictórico en Mijares, la gracia juvenil de Cundo, la fuerza plástica y elaborado decorativismo en Carmelo, la desenvuelta frescura en Osvaldo, la gracia particular de Diago, el tratamiento lineal de Úver Solís, lo metafísico y espiritual en Servando y Rafael Soriano, la luminosa constelación de los nuevos escultores, las

[34] Dentro de la extensa bibliografía republicana cubana, el compendio *Anuario Cultural de Cuba* (La Habana, Ministerio de Estado, 1944, 395 pp.) es un testimonio del amplio espectro de esta actividad intelectual y artística.

especulaciones formales de Sandú Darié o las fiestas cromáticas en la nuevas generaciones de 1940 y 1950? [35]

Sobre estas contradicciones se "edifica" una historia del arte moderno desarrollado en Cuba. Parecerá irónico, pero ello me recuerda que importantes obras del arte nacional e internacional las estudiamos a través de antiguas reproducciones en blanco y negro. Frente a estas contradicciones siempre defendimos el estudio directo en documentos de época y obras originales, y no basarnos en citar estos manuales docentes.

IV

Pero ha de saberse que el estudio del arte moderno realizado en Cuba no es tarea fácil, sobre todo cuando obras, protagonistas y documentos se han disgregado por diversos países, y mucho de lo escrito se basa en conjeturas, suposiciones. Ya en otros momentos nos hemos referido a estos vacíos informativos, y de cómo han generado la construcción de una historia del arte bastante sesgada, con archivos privados atomizados y de difícil consulta. La construcción cultural cubana ha sufrido la historia de desafectos, incomprensiones, manipulaciones y exclusiones, que se generó dentro de la llamada "guerra fría" en versión latinoamericana, que devino en cisma doloroso para el mundo intelectual cubano terminada la quinta década del siglo XX. Convertida Cuba en uno de los epicentros de ese conflicto global, todavía hoy arrastramos las consecuencias del masivo éxodo de objetos y sujetos.

En este desconocimiento de las obras cubanas del movimiento moderno hay que tener presente dos aspectos: uno, muchas de estas obras siempre han estado en colecciones privadas generalmente de difícil acceso; y dos, y esto es fundamental entenderlo, ha habido ausencia casi total de intercambio de especialistas e información, derivado de la propia situación política de la isla en las últimas décadas. Los archivos e información generados dentro y fuera de Cuba no han tenido espacios de intercambio fluidos, desarrollándose cada uno de manera independiente, con muy poca o ninguna conexión. Esto ha sido fatal para la construcción de una Historia del Arte cubana basada en una común tradición historiográfica y crítica bien informada. Ha habido igualmente demasiado intrusismo en el sector profesional y académico, con poco acento en el dato objetivo y la documentación fide-

[35] Marcelo Pogolotti, "Nuestro Arte Republicano", Arte Cuba República: Selección de lecturas, 2 vol., Universidad de La Habana, 1987, pp. 425-434.

digna, y un dañino secretismo con la información que suele utilizarse para fines comerciales. Agréguese a lo anterior la masiva incorporación de obras falsas en un mercado del arte cada vez más interesado en adquirir obras del modernismo cubano. Muy pocos profesores-investigadores han logrado sortear estos graves obstáculos, por eso merecen el mayor de los respetos. Es el caso del profesor Juan Martínez. [36]

Todos (artistas, críticos, mecenas y coleccionistas) pertenecían (por su ausencia, acción o inacción) a un contexto que se denominó "seudorrepública", república "mediatizada" o república "neocolonial", sobre la cual sólo era menester aplicar graves injurias, según doctrinas de comisarios culturales, ideólogos, críticos oportunistas y domesticados antiguos pintores modernos, que hasta borraron de sus currículums pasajes de su etapa artística republicana. Narrar la historia del arte moderno realizado en Cuba era (es) como jugar al ajedrez en un tablero con casillas borradas y fichas escondidas. El juego terminaba siendo otro, y la historia también. Ello justifica porqué todavía algunos recientes textos de autores cubanos, en importantes libros de homenajes centenarios a pintores y críticos de aquellos tiempos "modernos", arrastran -por inercia, por desconocimiento o por (des)interés-, esas visiones selectivas y excluyentes.

Incluso, en uno de ellos, en lo que parece una franca animadversión hacia el proyecto comercial de María Luisa-Barr-Sicre, se aplica erróneamente el concepto de "Escuela de la Habana" a las tesis de Guy, para a continuación asegurar despectivamente que "no habían interrumpido todavía el mercado y los mercaderes del arte", y que lo de Barr fue "excepción, nunca regla". [37] Y es verdad, lamentablemente. Si lo de Barr hubiese sido "regla", hubiéramos hecho bandera de sus postulados sobre la libertad del artista, la libertad de creación y la negación de todo tipo de censura sobre el arte. [38] El futuro no hubiera sido entonces el presente que tenemos, ni hubiera necesidad de "refundar" la crítica.

---

[36] Juan A. Martinez: *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*, University Press of Florida, 1994, 189 pp.; *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, 2010, 320 pp.; *Anotaciones sobre el coleccionismo de Arte Moderno Cubano en Miami 1980-2010* (texto original inédito), Miami, 2019, 47 pp.

[37] G. Pogolotti, *La ola del tiempo. Exposición homenaje por el centenario de Guy Pérez Cisneros*, Museo Nacional, febrero –abril de 2015, pp. 4-5.

[38] Barr Jr, Alfred Barr, *Ob. cit.*, 1986 y 1989.

Habrá que entender, sobre el aspecto comercial, que el estado no puede asumir toda la carga financiera del arte, eso es un disparate económico y social. En todo caso, el estado ha de estimular la importante labor del mecenazgo y del patrocinio privado, para que se subvencionen iniciativas culturales al margen de la oficialidad, y los mejores artistas se esforzarán por encontrar su lugar en su oficio y mercado, como lo hace igualmente el albañil o el ingeniero de vías.

Propongo al estudiante de arte que se detenga, al menos, en la observación arqueológica de las fotos de nuestros artistas y mundillo en torno al *arte moderno*. Registrará un amplio abanico ideológico que viste y calza bien (valga la nimiedad ante la tanta escasez material de la Cuba de las últimas décadas), que comparte un mismo proyecto nacional, que hace inauguraciones de eventos, viajan y se hacen impresos. Muchos hicieron estudios en San Alejandro o en la Universidad de la Habana. Hay grupos considerables de personas en fotos de época, y sabemos de los miles de espectadores que visitaron las exposiciones antológicas de entonces. ¿Es ese pasado cultural "miserable" que la "nueva crítica" oficialista insiste en seguir desvirtuando a su antojo, alimentando ese victimismo que les hizo creer a muchos de nuestros artistas, ya no tan "modernos", que ellos eran una especie que tenía que vivir del erario público? Así se volvieron creativamente “orgánicos”, viviendo una sumisa complacencia a la sombra del *stablisment* político que les subvencionaba. Hicieron desmemoria del pasado acusando a algunos de sus antiguos colegas y mentores de traidores y de intelectuales de la “guerra fría”, como si esa temperatura bélica no les hubiera afectado a todos, incluyéndoles a ellos, y hasta obstaculizaron el ascenso de nuevas figuras con criterios estéticos e ideológicos diferentes.

Honestidad y valentía hacen falta en las escrituras de nuestra Historia del Arte. Bienvenidas sean las recuperaciones iniciadas a partir de finales de los años noventa -en los textos de arte y en las Salas Cubanas del Museo Nacional-, pero narremos la Historia completa y no hagamos mutis o cambiemos lo sucedido en tiempos pretéritos. No valen los neologismos, los metalenguajes, ni esos equilibrios zigzagueantes y temerosos en el ejercicio de la escritura, para emitir los debidos enjuiciamientos críticos sobre las políticas culturales emanadas desde la unilateralidad. La exclusión y la censura se aplicaron, y se aplican, en nuestra Historia del Arte. No hay modo de “refundar la crítica” con las medias verdades, ni con “memorias” que buscan la distorsión.

A favor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de la Habana -al que le agradezco parte de mi preparación profesional, donde me gradué y fui pro-

fesor adjunto- debo decir que su amplitud en el estudio de las manifestaciones culturales es mucho más abarcadora que la que me he encontrado en otros cursos de Historia del Arte de otras Universidades en otros países. Y que entre algunos profesores y estudiantes de este Departamento siempre se ha movido (de forma individual, discreta e intermitentemente) una corriente de pensamiento independiente, bajo el océano inamovible del dogma.

Esta corriente de pensamiento independiente, libre de jefes y comisarios culturales, me ha permitido continuar el autoestudio desde la óptica del francotirador cultural: apartado en un lugar retirado, selecciono el blanco y disparo, sólo y a distancia. Y esa distancia me permite ver el sistema. Estas notas sobre la *Escuela de la Habana* y su implementación docente es resultado de lo anterior. Yo les invito a disfrutar de este conjunto de 108 ilustraciones que les expongo seguidamente: una combinación de imágenes y textos (documentos, gráficos, fotos y reproducciones de obras) que son, en realidad, mis fichas de investigación.

Obras citadas *

– Alonso-Lorea, José Ramón, editor. *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*. EstudiosCulturales2003.es, Miami, 2016.

—. "Historical Close-Up Part 2: Spotlight on María Luisa Gómez Mena." *Cuban Art News*, 15 April 2014, https://cubanartnews.org/2014/04/15/historical-close-up-part-2-spotlight-on-maria-luisa-gomez-mena/.

—. "La *Escuela de La Habana*: María Luisa Gómez Mena y la vanguardia." 16 septiembre de 2019, Instituto Cervantes, New York. Conferencia.

– Alonso-Lorea, José Ramón, Meira Marrero y José Toirac. *Prado 72: Proyecto de intervención artística*. Diseños de Juan Carlos Sosa, XII Bienal de La Habana, mayo-junio 2015.

– *Anuario Cultural de Cuba*. Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Estado, La Habana, 1944.

– Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.

—. *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art, New York, 1936.

—. *Defining Modern Art*. Harry N. Abrams, Inc., 1986.

—. *La definición del arte moderno*. Traducido por Gian Castelli, Alianza Editorial, 1989.

—. "Modern Cuban Painters." *Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XI, no. 5, April 1944, pp. 2-7.

– *Carreño*. *Cuadernos de Plástica Cubana I*. Ediciones Galería del Prado, Úcar, García y Cía., La Habana, 1943.

– De Soto, Luis. "Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana." *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio 1945, pp. 65-138.

– "Exposición de Arte Cubano Contemporáneo". Con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual. Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941.

– Florio, Todd. *Modern Cuban Painters at MoMA 1944* – MA Thesis by, https://mcp1944.wordpress.com/, 2009.

– Gómez Sicre, José. "Modern Painting in Cuba." *Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb. 1944, pag. 5, 52-55.

—. *Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*. Editado por María Luisa Gómez Mena, versión inglesa por H. T. Riddle, Úcar, García y Cía., 1944.
—. *Berestein*. Catálogo de la exposición, Lyceum, febrero 12 de 1943, La Habana.
– Grace L. McCann Morley. "José Gómez Sicre. *Cuban Painting of Today*. Havana, Cuba, 1944, María Luisa Gómez Mena, pp. 208. Tex in Spanish and English. Profusely illustrated in black and white, with 19 color plates. $1.75.", en "Book Reviews", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 4, Nº. 2, Dec., 1945: 122. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/426090.
– Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, NY, 1943.
– Mañach, Jorge. "Pérez Cisneros: olvidos y recuerdos." *Diario de la Marina*, 5 de septiembre de 1954, pp. 4-12. También en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 359-362.
– Martínez, Juan A. *Anotaciones sobre el coleccionismo de Arte Moderno Cubano en Miami 1980-2010*. Miami, 2019. Texto original inédito.
—. *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*. Cernuda Arte, 2010.
—. *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*. University Press of Florida, 1994.
– Merino, Luz, editora. *Guy Pérez-Cisneros. Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte*. Letras Cubanas, La Habana. 2000.
—. "Happy birthday." *Artecubano*, no.1, 2004, pp. 8-17.
—. "José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba",
http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n288/0253-9276-uh-288-322.pdf,
– Pérez Cisneros, Guy. *Características de la Evolución de la Pintura en Cuba (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1959. Tesis de grado defendida en 1946.
—. "Pintura y Escultura en 1943." *Anuario Cultural de Cuba*, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Estado, La Habana, 1944, pp. 89, 93-94.
—. *Presencia de seis escultores*. Lyceum, La Habana, junio 1944.
– Pogolotti, Graziella. "Para refundar la crítica." *La ola del tiempo. Exposición homenaje por el centenario de Guy Pérez Cisneros*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, febrero-abril 2015, pp. 4-5.

– Pogolotti, Marcelo. “Nuestro Arte Republicano.” *Arte Cuba República: Selección de lecturas*, 2 vol., editado por Luz Merino y Pilar Fernández, Universidad de La Habana, 1987, pp. 425-434.

– Sandler, Irving. “Introducción”. *La definición del arte moderno*, Alfred H. Barr, traducido por Gian Castelli, Alianza Editorial, 1989, pp. 9-49.

***** Este listado de obras, ahora ampliado, se debe a Dashel Hernández Guirado, quien realizó la edición de este texto para *Deinós Critical Journal*: https://deinospoesia.com/2020/02/09/la-escuela-de-la-habana-y-la-ensenanza-de-la-historia-del-arte-en-cuba/

Miami, 2020

ILUSTRACIONES

Todos los fotomontajes y los gráficos fueron realizados por el autor. Son fichas de investigación, en formato de diapositivas, presentadas en mis conferencias. Las diapositivas las he ido actualizando en la medida que la información se hace pública: digitalización de archivos privados, nuevos libros y muy importantes apariciones de obras en las subastas internacionales de arte. La investigación sigue abierta y en constante actualización.

Para las comparativas visuales, los tamaños de las obras son arbitrarios. Para esta edición impresa, algunos textos de las dispositivas, aunque legibles, resultan muy pequeños, por ello repito alguna información a pie de imagen. El estudiante de arte, no obstante, puede ejercitar aquí el uso de la lupa, lo que le permite ampliar los resultados de ese primer momento en el proceso de investigación: la observación.

Por su intención docente, la publicación de este conjunto de ilustraciones tiene por finalidad poner la información en manos de estudiantes de arte. Si algún lector considera que cierta información se reitera, recuerde que esto es un cuaderno pedagógico: la reiteración fija el conocimiento.

Para la realización de las comparativas visuales de las obras que formaron parte de este proyecto, tomé como referencia inicial las reproducciones que aparecen en las publicaciones de la época: libro de arte *Pintura Cubana de Hoy*, boletín del *Museo de Arte Moderno* de Nueva York (MoMA) que se dedica a la muestra cubana *Modern Cuban Painters*, y las dieciocho fotografías conocidas de la muestra cubana que realizó Soichi Sunami, entonces fotógrafo del MoMA.

Las obras que aquí se reproducen se conservan tanto en colecciones familiares como en museos públicos y privados. En colecciones familiares, las obras suelen cambiar de propietarios con el paso del tiempo, y generalmente sólo las vemos cuando aparecen en subastas de arte. En los grandes museos (privados o públicos) su permanencia suele ser estable: Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana,

Museo de Arte Moderno de San Francisco, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Brooklyn NY, etc.

Convencido de que todos los proyectos culturales siempre tienen ese componente de trabajo en equipo, quiero listar aquí a esas personas que han contribuido, directa o indirectamente, a la compilación de esta información visual. Maestros, colegas, coleccionistas, amigos… que a lo largo de más de dos décadas de trabajo me han enviado esta información dispersa: Alejandro Anreus, Odalys Borges, Robert Borlenghi, Ramón Cernuda, Roberto Cobas, Rafael DíazCasas, Isaachi Durruthy, Irina Leyva, Meira Marrero, Juan Martínez, José Antonio Navarrete, Blas Reyes, Alejandro Rodríguez, Enrique Sotto, José Ángel Toirac, Ramón Vázquez y José Veigas.

Quiero dar mi especial agradecimiento a Roberto Cobas y a Juan Martínez, quienes han alimentado mi impulso por el estudio del Arte Moderno realizado en Cuba, y que siempre han tenido respuestas para mis preguntas a lo largo de estos años.

Particular gratitud extiendo a Ramón Vázquez, el maestro que me abrió la puerta a estos estudios un día de inicios de los años noventa, en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (MNBA). Vázquez ha sido, y es, uno de mis referentes metodológicos en esta materia: la ordenación de la secuencia histórica, basada en el examen contextual que ofrece la obra y el documento de época.

El análisis detenido sobre la procedencia y recorrido de la obra a través del tiempo y de sus propietarios, es una enseñanza que le agradezco al maestro y amigo Manuel Crespo, de aquellos tiempos en que realizaba él su investigación sobre el conjunto de obras de Lucas Velázquez en la colección del MNBA de La Habana. Fue una enseñanza que enriqueció mi visión arqueológica en la Historia del Arte.

Sin ellos no hubiera sido posible este cuaderno.

El Autor.
Archivo digital JRAL

Estas son las dos únicas imágenes publicadas, hasta hoy, de la fachada de la *Galería del Prado* (GP). La dirección de su papelería (Prado 72, La Habana), es hoy una dirección inexistente. Para mí, como investigador, esta fue la primera incógnita que debía resolver: la **localización** del sitio. Manuel Altolaguirre nos ofrecía la primera pista: «El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: "La Galería del Prado" (*La Verónica*, 26 de octubre de 1942, p. 23).

Según Altolaguirre: "En la "Galería del Prado" se exponen para la venta, a precios al alcance de todas las fortunas, óleos, acuarelas, gouaches, dibujos, grabados, por Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Diago, Carlos Enríquez, Escobedo, Max Jiménez, Mariano, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Ponce, Portocarrero, Serra Badué, y otros. Esculturas por Lozano, Ramos Blanco, Rodulfo, Eugenio Rodríguez, Sicre, Núñez Booth, Esnard, Rolando Gutiérrez y otros" (*idem*, p.24).

Localización?

Amelia Peláez, *Mujer en verde*, 1929

Estudio de foto. Hallazgo de un probable segundo fotógrafo.

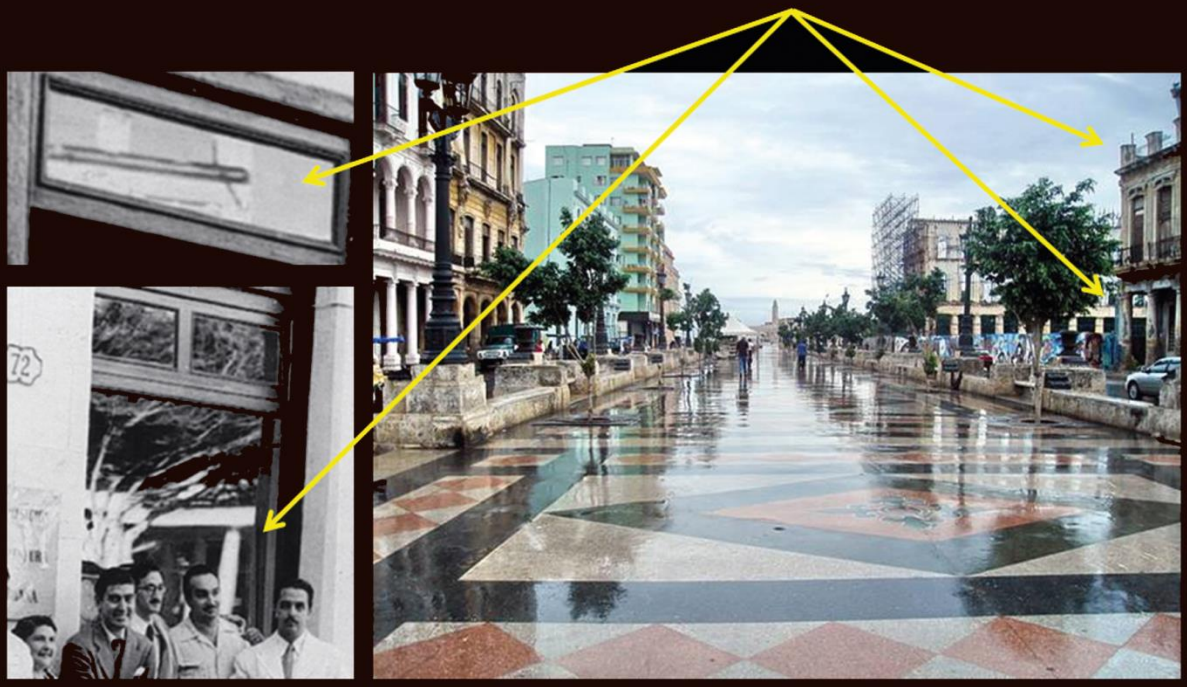
Al ampliar la fotografía pude descubrir lo que parece un segundo fotógrafo al cual miran Carreño, Cundo y Amelia. Le envié el fragmento de imagen al artista visual José Ángel Toirac, preguntándole qué podía hallar en el cristal de esa ventana. En su descripción de trazos azules coincidió con mi apreciación (*email*, Madrid, nov., 2009). Esta tercera foto de *Galería del Prado*, de existir, no ha sido publicada.

Es la **mirada arqueológica** la que permite hallar esos pequeños pero importantes elementos que pueden pasar desapercibidos. A los estudiantes les recomiendo estudiar detenidamente las fotos de época, ampliando al máximo la imagen para que puedan descubrir aquellos importantes aspectos ocultos en el documento visual.

Izq. pág.28- María Luisa con los artistas y crítico nucleados en la *Galería del Prado*, La Habana, Cuba [ca. 1942-1944]. De derecha a izquierda, José Gómez Sicre, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano, Amelia Peláez, Mestre, MLGM, Roberto Diago, Eugenio Rodríguez, Acevedo, y otros. *Der*. Fachada de la galería con la exposición del óleo *Mujer en verde* de Amelia Peláez, 1929. Esta segunda foto tiene un encuadre similar a la supuesta tercera fotografía inédita, la del grupo de artistas con MLGM.

La segunda pista para la **localización** de la “Galería del Prado” (GP) nos lo ofrecía el estudio minucioso, arqueológico, bajo la lupa, de una de las fotos. Reflejado en los cristales de la fachada de la Galería, podíamos descubrir las características arquitectónicas del edificio de la acera de enfrente: el remate del edifico, con rejas entre machones de mampostería encima de una cornisa corrida; la decoración en la parte superior del vano de la puerta en el balcón; y una galería formada por una sucesión de columnas de fuste liso que sostienen un dintel igualmente liso. Machones, cornisa y soportal que nos ofrecían una dirección bastante segura: la esquina del Paseo de Prado con la calle Genios, un triángulo que había perdido su arquitectura original.

Estudio de localización de la galería (machones, cornisa y soportal del edificio del frente)



Estudio de foto
Localización del sitio sede de Galería del Prado

Instantánea tomada del archivo digital: http://digitalcollections.ucsc.edu/cdm/singleitem/collection/p265101coll30/id/4437/rec/78 Series Title: Dream Pictures and Travelogues, Branson DeCou / Autor: De Cou, Branson (American, 1892-1941), photographer / Notes: "Colored by Augusta A. Heyder, Newark, N. J., U. S. A.". Handwritten caption: "Havana". Date: 01-01-1932.

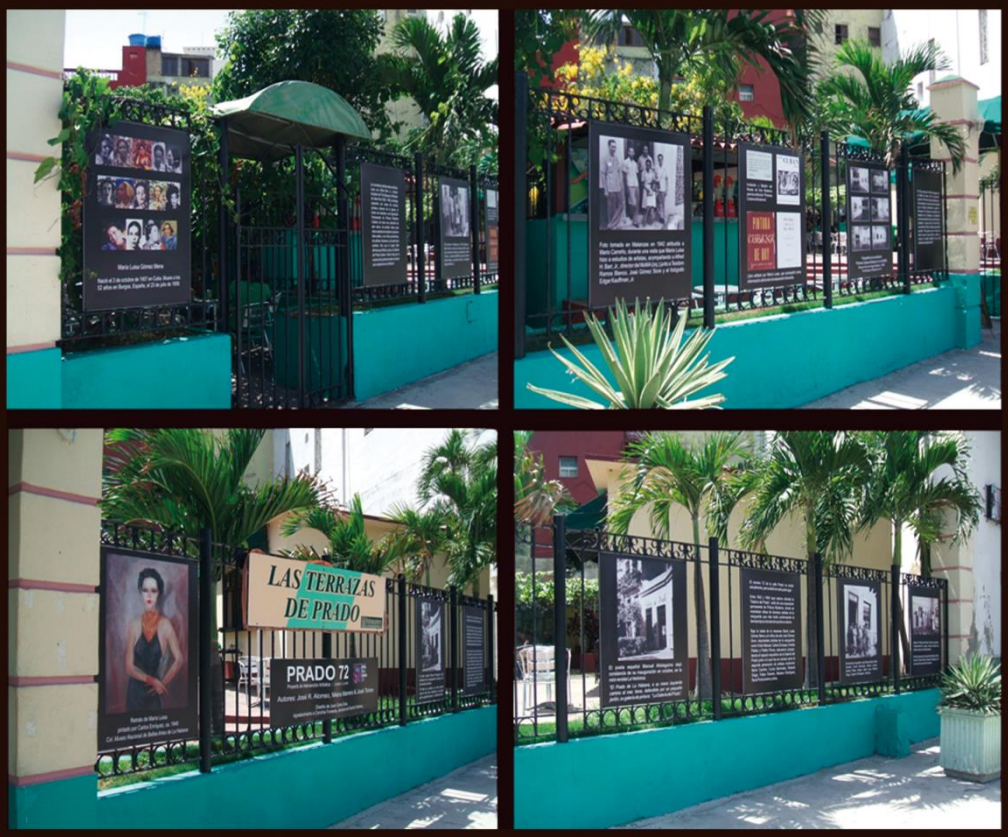
Al aumentar el tamaño de la imagen, ampliamos también los resultados de ese primer momento del proceso de investigación: la observación

Gracias a una fotografía panorámica realizada por Branson DeCou al Paseo del Prado, en 1932, justo diez años antes de inaugurarse la "Galería del Prado", pudimos confirmar la exacta **localización** del sitio. La foto nos recuerda las notas de Altolaguirre: "El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: *La Galería del Prado*" (1942).

La localización del sitio sede de la «Galería del Prado» se corresponde con la actual dirección de Paseo del Prado esquina con la calle Genios. Es un espacio casi baldío con una pequeña cafetería al aire libre: «Las Terrazas de Prado». Por las connotaciones simbólicas del lugar, y a cuatro calles del Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, este sería el lugar idóneo para construir, con capital privado, un edificio vanguardista que sea la sede del movimiento plástico contemporáneo cubano, con una muestra permanente a "la venta, a precios al alcance de todas las fortunas".

Finalmente en 2015 pudimos realizar este acto de justicia intelectual.

La obra consistió en recuperar, hasta donde se pudo, la memoria de la *Galería del Prado*. Un espacio que sirvió de plataforma para acuñar internacionalmente la etiqueta de "arte cubano" para la producción plástica de **artistas residentes en la isla**. Así como el inicio de la conquista de un espacio para este arte, en las galerías de vanguardia y en los museos que atesoran arte latinoamericano y universal, específicamente, el Museo de Arte Moderno (MoMA) de New York. (*MM, JT y JRAL, 2015*).



Los carteles expuestos son versiones de algunas de las diapos que ilustran este cuaderno.

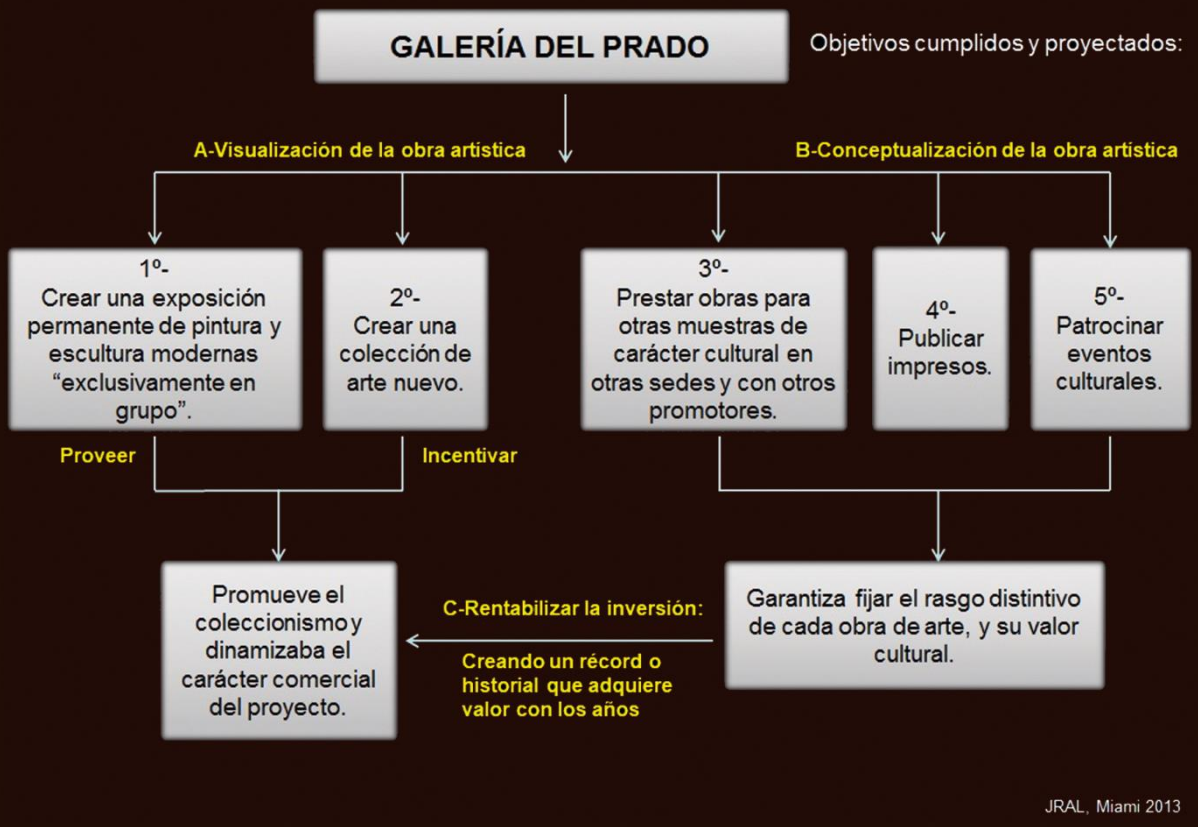
La intervención del espacio fue mínima, limitándose a poner en las rejas del lugar 12 carteles que refieren a la historia de la *Galería del Prado*, un espacio de promoción del arte cubano de vanguardia que estuvo situado allí entre los años 1942-1944. Estos carteles fueron confeccionados con los mismos materiales con que habitualmente suelen hacerse las exposiciones didácticas que se instalan en las rejas de otras edificaciones, en el casco histórico de la Ciudad de La Habana. (*MM, JT y JRAL, 2015*).

Interior de «Galería del Prado». La Habana, ca., 1942. Donde se muestra, "exclusivamente en grupo, obras de todos los pintores cubanos contemporáneos". Obras expuestas de pintura (Amelia Peláez, Mario Carreño, Felipe Orlando y Mariano Rodríguez) y esculturas.

Interior de Galería del Prado, ca. 1942-1944. Sobre la foto original en blanco y negro, superponemos reproducciones en colores de las obras de arte. Estas obras, durante mucho tiempo en "paraderos desconocidos", las vemos aparecer gradualmente en las subastas internacionales de arte. Todas circulan a través del coleccionismo privado, y han devenido en obras antológicas del modernismo en Cuba, adquiriendo cotizaciones al alza en el mercado del arte.

De acuerdo a lo proyectado y a lo realizado, con **Galería del Prado** se perfilan los siguientes objetivos:
- Ser la primera galería de arte en Cuba donde se muestra, *exclusivamente en grupo***,** obras de todos los pintores cubanos contemporáneos.
- Mantener una *Exposición Permanente* de Pintura Moderna Cubana, como mismo se aseguraba en el membrete de su papelería.
- Crear una *colección* de arte nuevo.
- *Prestar* obras para otras muestras de carácter cultural en otras sedes y con otros promotores.
- *Publicar* impresos. - *Patrocinar* eventos.

Los tres primeros objetivos conseguían la visualización de la obra artística, convirtiéndose la galería en proveedor y acicate para el coleccionismo. Los tres últimos objetivos garantizaban fijar el rasgo distintivo de cada obra de arte para dotarle de un espacio (físico-conceptual) dentro de la historia de la cultura, creando un récord que, de cara al mercado del arte y sin menoscabo del valor cultural, dinamizara el carácter comercial del proyecto.



Arriba Izq. *Homenaje a Pablo Neruda en la Habana*, Marzo-Abril de 1942 (Cundo, Carreño, MLGM, Gómez Sicre, Luis Martínez Pedro, entre otros).

Arriba Der. *Exposición de Julio Berestein*, Lyceum, La Habana. *El Mundo*, febrero 13 de 1943, La Habana (Felipe Orlando, Berestein, MLGM, Cundo, Carreño, entre otros).

Abajo. *Exposición conjunta de Cundo Bermúdez y Felipe Orlando*, Lyceum, La Habana, oct.-nov. de 1943. De derecha a izquierda, Cundo, Gómez Sicre, MLGM, Mario Carreño y Felipe Orlando, entre otros. Las obras que se encuentran al fondo son, de izquierda a derecha, *El billar* (1942), *Retrato de Heriberto Leret* (1943), *Los cuatro músicos* (1942-Col. GP) y *Retrato de María Luisa Gómez Mena* (1943-Colec. MLGM), todos de Cundo.

Algunas muestras fotográficas hablan de la **actividad cultural de María Luisa Gómez Mena** en la Habana de los años 1940, y de su mecenazgo sobre varios de estos proyectos. Sobre la foto original en blanco y negro superponemos reproducciones en colores de las obras de arte, para remarcar la tesis colorista de la *Escuela de La Habana*. Estas obras circulan a través del coleccionismo familiar.

En carta del 25 de noviembre de 1942, Sicre le escribe a Barr: “es muy posible que no pueda seguir siendo el Director de esta Galería (...) si te digo que es imposible hacer nada con locos. María Luisa está cada día peor y muchas veces se enfada con los artistas dando privilegios a unos u otros sobre mis principios de considerar a todos los artistas como uno, y tratar de obtener para todo el grupo las mismas ventajas sin reconocer a genios o favoritos. Es muy difícil ser sólo un director nominal sin la responsabilidad y autoridad suficiente para hacer todo bien”. (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

Sin embargo, la comparativa visual entre fotos de época (1942-1944) nos permite identificar, al menos suponer o interpretar, una especie de relación afectiva-profesional, mezcla de complicidad y agradecimiento, entre María Luisa Gómez Mena y José Gómez Sicre (propietaria y director, respectivamente, de Galería del Prado). En las fotos de grupos no sólo se repite ese acercamiento físico, casi tangencial entre ellos, a veces se hace necesario, a modo de vaso comunicante, la mano o el brazo de Sicre que toca el cuerpo de María Luisa. Es esa la contigüidad necesaria para construir **proyectos difíciles**.

Abril-1942 Julio-1942 Octubre-1943 Enero-1944

José Gómez Sicre y María Luisa Gómez Mena
(química personal, similar interés en el campo cultural, necesaria asociación de los capitales intelectual y financiero)

Existen fotos de época que dejan el testimonio de la estancia del **Alfred Barr en Cuba** en el verano de 1942. De su visita a los talleres de los artistas y de su cercana relación con María Luisa Gómez Mena, José Gómez Sicre y Mario Carreño.

El estímulo que genera esta visita de Barr repercute en la creación de la *Galería del Prado*, y bien pronto en la organización de un importante proyecto que, sobre el arte moderno realizado en Cuba, incluye una exposición itinerante en los EE.UU y un libro bilingüe de arte monográfico: *Pintura Cuba de Hoy / Cuban Painting of Today*.

Arriba-Alfred Barr en Cuba, Julio de 1942

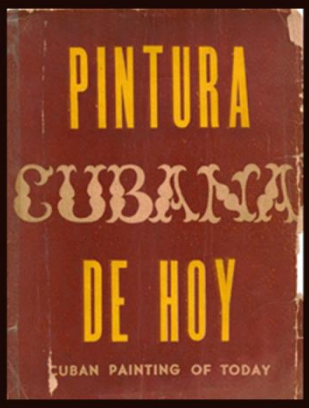
-*Izq.*, Alfred Barr, Teodoro Ramos Blanco, José Gómez Sicre, María Luisa Gómez Mena y Edgar Kauffman Jr.
-*Centro*, Alfred Barr, Fidelio Ponce y José Gómez Sicre
-Der., José Gómez Sicre, Fidelio Ponce, Mario Carreño y Alfred Barr

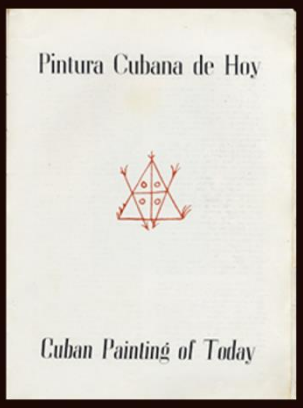
Abajo-Celebrando la impresión de *Pintura Cubana de hoy*
Habana, primeros días de enero de 1944

-*De pie*, Mario Carreño, José Gómez Sicre, Luis Martínez Pedro, Cundo Bermúdez
-*Sentados*, María Luisa Gómez Mena y otras dos personas que aparecen en varias fotos asociadas con MLGM y la Galería del Prado

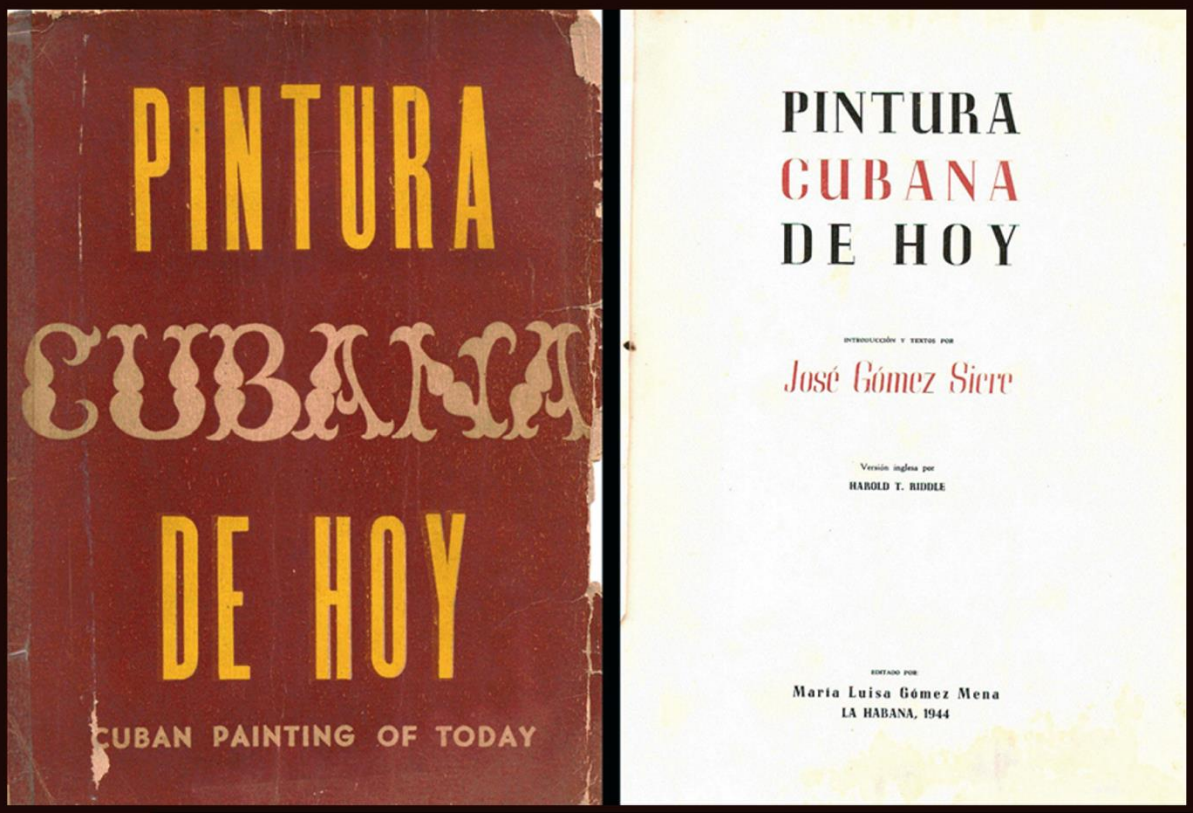
Cubierta y portadilla de *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, La Habana, 1944

El **impreso** que tiene en las manos LMP no se corresponde con ninguna hoja del libro PCH. He tenido en mis manos tres ejemplares de ese libro, y tengo un original en mi archivo. Esa impresión no la conozco. Se parece a la hoja 21 del libro, pero no es exactamente igual.





Volvemos sobre la "**mirada arqueológica**" como método de trabajo sobre el documento fotográfico. Al ampliar la imagen, el acercamiento al detalle nos permite descubrir un segundo impreso o encuadernado de PCH que desconocemos. PCH sale de la imprenta el 10 de enero de 1944 con una tirada -según una nota de la propia publicación- de "mil quinientos ejemplares, de los cuales se han reservado, fuera de comercio, veintiocho copias marcadas de la A a la Z, firmadas por el autor y el editor" (PCH: [8]). Ante el "descubrimiento" que nos muestra la foto de arriba, le hago la consulta a José Martínez-Cañas, quien conserva un importante *Archivo José Gómez Sicre*. Él me responde que existe un "libro *Pintura Cubana de Hoy* en una edición especial de 2 ejemplares (uno para María Luisa Gómez Mena y el otro para José Gómez Sicre), encuadernados con carátula dura, señalado "para el autor" y firmado por María Luisa Gómez Mena y muchos de los artistas (15) que aparecen en el libro" (comunicación personal vía *email*, sábado 18 de abril de 2009, 8:00 am). Años después, ante la duda de otros colegas, me vuelve a confirmar: "Esos dos libros de tapa dura sí existen. El 1/2 era el de María Luisa y el 2/2 era el de Pepe" (comunicación personal vía *Messenger*, 12/1/2020, 14:17 pm). Esta foto testimonia la existencia de ambas versiones del libro.



Cubierta y portadilla de *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, La Habana, 1944
($ 2.00 de 1943 ≈ $ 30.00 de 2019)

En "**Pintura y Escultura en 1943**" (*Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, 1944: 160), Guy Pérez Cisneros deja constancia de la salida del libro PCH y del conocimiento que tenía de su contenido. Escribe la siguiente referencia dentro del acápite "Pequeña bibliografía artística cubana": "*Pintura Cubana de Hoy*. La Habana, 1944. 200 páginas, numerosas y bellas reproducciones. Editado por María Luisa Gómez Mena". En su texto, Pérez Cisneros también deja evidencia de sus criterios divergentes con respecto a lo escrito por Gómez Sicre, parafraseándolo incluso, aunque no lo cita en ningún momento.

Casi dos años después de su publicación, en diciembre de 1945, Grace Louise McCann Morley, la entonces directora fundadora del Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), ya aseguraba que éste era un libro de "referencia indispensable" y de "amplia utilidad". Según Morley, el texto de Sicre es "conciso, informativo, exacto y legible", y las ilustraciones son lo "suficientemente numerosas como para dar una idea de la sumamente interesante y activa escuela de arte contemporáneo que ha sido casi desconocida" (*The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 4, Nº. 2, Dec., 1945: 122).

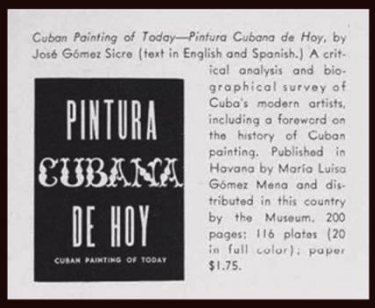
"**Modern Cuban Painters**", *Museum of Modern Art Bulletin*, April 1944, vol. XI, Nº 5, N. Y., 20, pp. 1-14. Es el boletín del MoMA, y no un catálogo propiamente dicho, dedicado a la muestra cubana que ya estaba en sala desde el pasado 16 de marzo. En su texto de presentación "Modern Cuban Painters", Alfred H. Barr, Jr. (director-fundador del MoMA desde 1929 hasta 1943) presenta su definición de "Escuela de la Habana". Este concepto de "escuela" se enfoca en los logros artísticos, principalmente los formalistas, pero sin menospreciar sus indagaciones sociales y psicológicas.

Hace énfasis en el proyecto conjunto de exposición itinerante y libro (ambas cosas a la vez), y destaca el alcance y la trascendencia del patrocinio y la iniciativa privada de esta propuesta. Publica el *Check List* de la muestra cubana, con notas descriptivas de los artistas. Obras y ejemplares del libro se pueden adquirir en el Museo.

CHECK LIST (Boletín del MoMA)

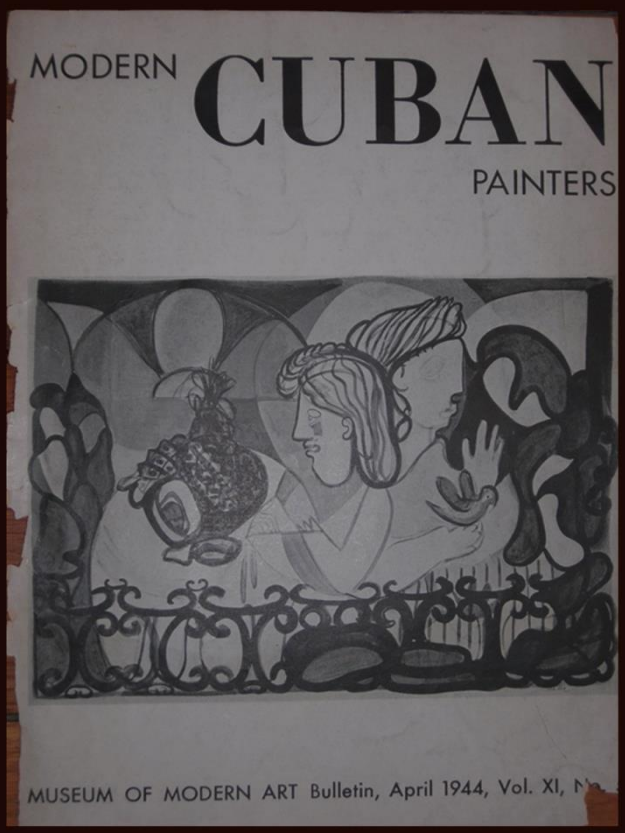
"In dimensions height precedes width. All measurements for watercolors, gouaches and drawings are sheet size. Titles marked (•) are illustrated in *Cuban Painting of Today* by José Gómez Sicre which will be on sale at the Museum during the exhibition"

«Todos los pintores de la exposición son estudiados e ilustrados en este volumen que el museo pondrá a la venta durante la muestra» (Barr, 1944)


Cuban Painting of Today—Pintura Cubana de Hoy, by José Gómez Sicre (text in English and Spanish.) A critical analysis and biographical survey of Cuba's modern artists, including a foreword on the history of Cuban painting. Published in Havana by María Luisa Gómez Mena and distributed in this country by the Museum. 200 pages; 116 plates (20 in full color); paper $1.75.

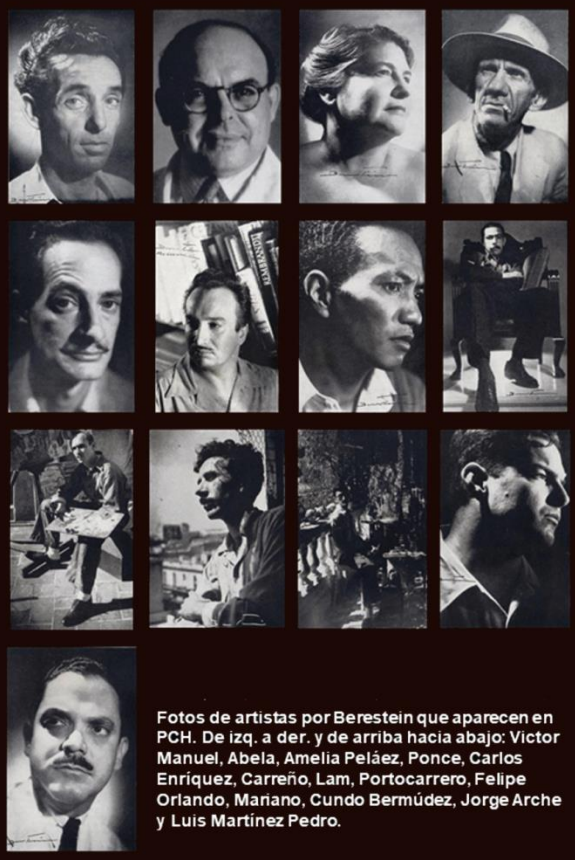
PINTURA CUBANA DE HOY
CUBAN PAINTING OF TODAY

Fragmento p.19 del Boletín



Cubierta del *Museum of Modern Art Bulletin*, "Modern Cuban Painters", abril de 1944. Proyección de Galería del Prado en los EE.UU. y su deriva internacional

13 fotos de
Julio
Berestein



Fotos de artistas por Berestein que aparecen en PCH. De izq. a der. y de arriba hacia abajo: Victor Manuel, Abela, Amelia Peláez, Ponce, Carlos Enriquez, Carreño, Lam, Portocarrero, Felipe Orlando, Mariano, Cundo Bermúdez, Jorge Arche y Luis Martinez Pedro.

Gattorno-autorretrato

Otros pintores que aparecen dentro del listado de pintores modernos en PCH:

Serra Badué.
Ravenet.
Escobedo.
Diago.

Acevedo.
Matamoro.
Moreno.
2 anónimos (pintura mural).
6 viñetas (dibujos abakuá).

Julio Berestein, fotógrafo de estética moderna y autor de la más importante colección de retratos de los artistas modernos de entonces, es el autor de todas las fotos de los pintores y de algunas fotos de las obras que se reproducen en PCH. Es posible que algunas de estas fotos formaran parte de su exposición en Lyceum, casi un año antes, el 12 de febrero de 1943, inaugurada junto a MLGM (ver foto superior derecha de la anterior pág. 36). Según el texto de JGS en el catálogo de esta muestra: “Seguir el propósito subjetivo de crear ha hecho devenir de esta exposición de Berestein una exhibición artística más que una muestra documental. Estos retratos suyos en que los modelos son casi todos pintores, **nuestros pintores de hoy**, definen la posición de independencia de Berestein con respecto a las demás artes (…) esta certera muestra nos satisface aún más porque nos viene a convencer de que aquí existen artistas irreductibles por el medio y es ello magnífico presagio en futuro inmediato”. En una postal del MoMA, enviada por Carreño a Berestein, el 12 de abril de 1944 a las 3 pm, le asegura el pintor al fotógrafo que: "Tanto tus fotos como la exposición del Museo van teniendo gran éxito".

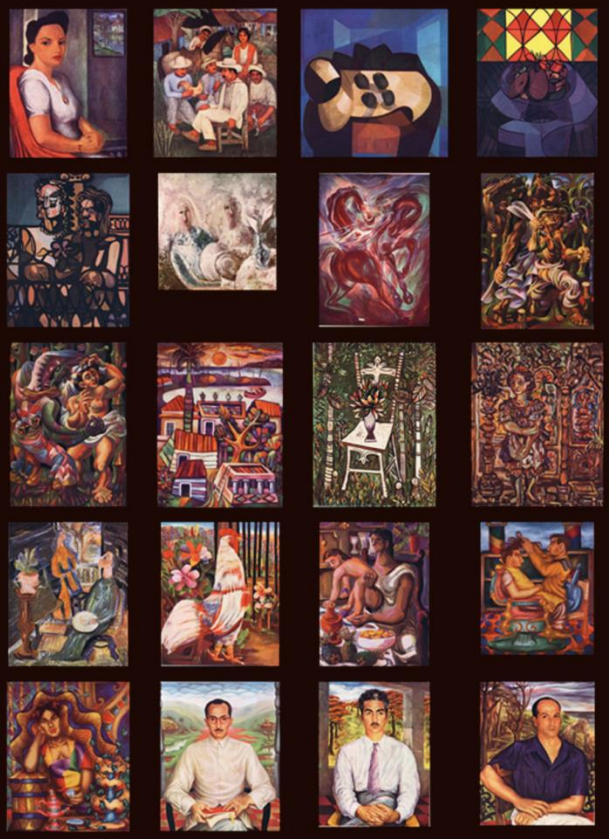
Sabemos que la muestra cubana del MoMA tuvo un carácter comercial. Desconocemos si las fotos de Berestein que estaban dentro del libro PCH se expusieron. ¿Qué significa que "tus fotos... van teniendo gran éxito"? ¿Estuvieron a la venta igual que el libro y que las obras? Ahí queda otra incógnita para los que nos sigan en la escritura de la historia del arte moderno en Cuba.

En un importante proyecto anterior ya habían trabajado juntos grabadores e impresores. Ello ocurrió con el catálogo de la "*Exposición de Arte Cubano Contemporáneo*", noviembre de 1941, impreso en los Talleres de Úcar García y Cía., donde la Casa Hermanos Gutiérrez realizó por primera vez en Cuba **reproducciones de obras en color por cuatricromía.** Según nota del catálogo: "Las cuatricromías y grabados fueron confeccionados por los Hermanos Gutiérrez, en la calle Cuba, No. 509". Es necesario ahondar en la historia del desarrollo tecnológico de estas casas de imprenta y en el profesionalismo de estos grabadores. Negocios privados y familiares muy vinculados a la producción de catálogos sobre el arte moderno en Cuba, un capítulo de nuestra historia del arte poco o nada estudiado.

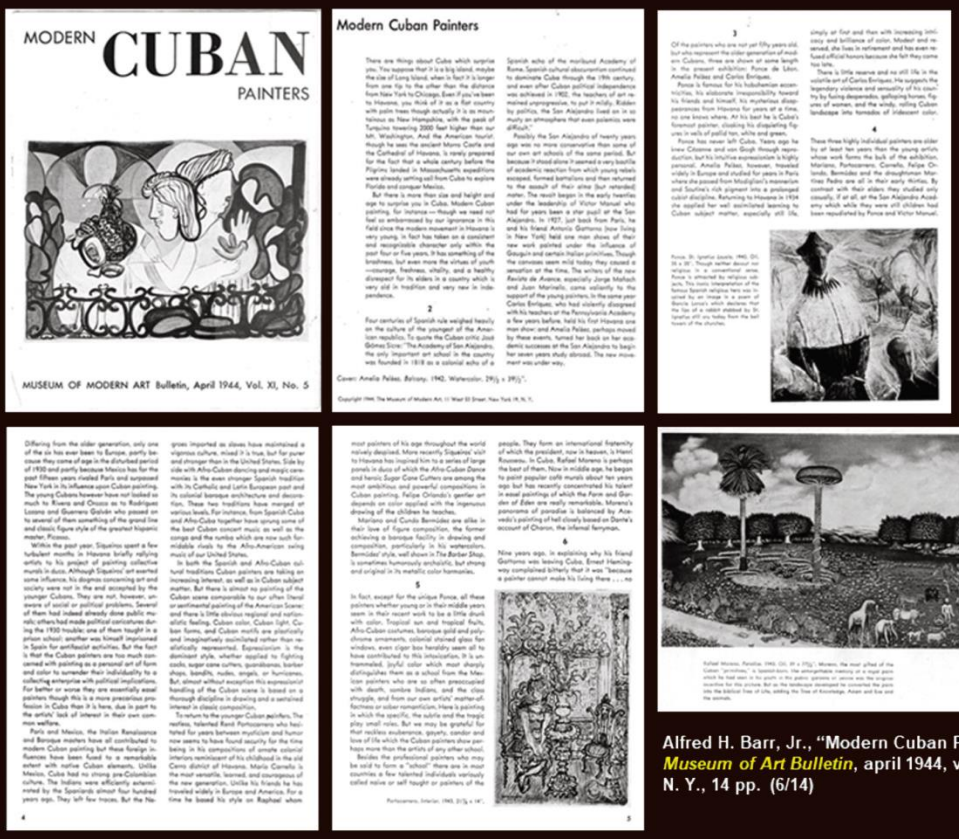
«Es evidente que, tras años de lucha contra diversas dificultades, el movimiento de pintura cubana ha alcanzado un estado de madurez digno de mayor reconocimiento público. Consciente de la necesidad inaplazable de un medio objetivo de difusión, este libro se publica para tratar de describir la valerosa sinceridad de nuestros pintores contemporáneos. Es un privilegio y, además, un gran honor para mí, permitírseme contribuir a la publicación de este volumen que es el primero de su género que aparezca en Cuba». María Luisa Gómez Mena, "Nota del Editor", *Pintura Cubana de Hoy*, 1944: [8].

Son las tres referencias básicas que definían el carácter de la publicación:

1º reconocimiento de un arte moderno consolidado,
2º plataforma editorial impresa con texto e imágenes para divulgar el proceso, y
3º definición del monográfico como libro de arte cubano original, sin precedente.



Las veinte obras en color (cuatricromia de la casa Hermanos Gutierrez) que se reproducen en el libro *PCH* y que enfatizan el colorido de esta *Escuela*. Los tamaños para esta diapo son arbitrarios.



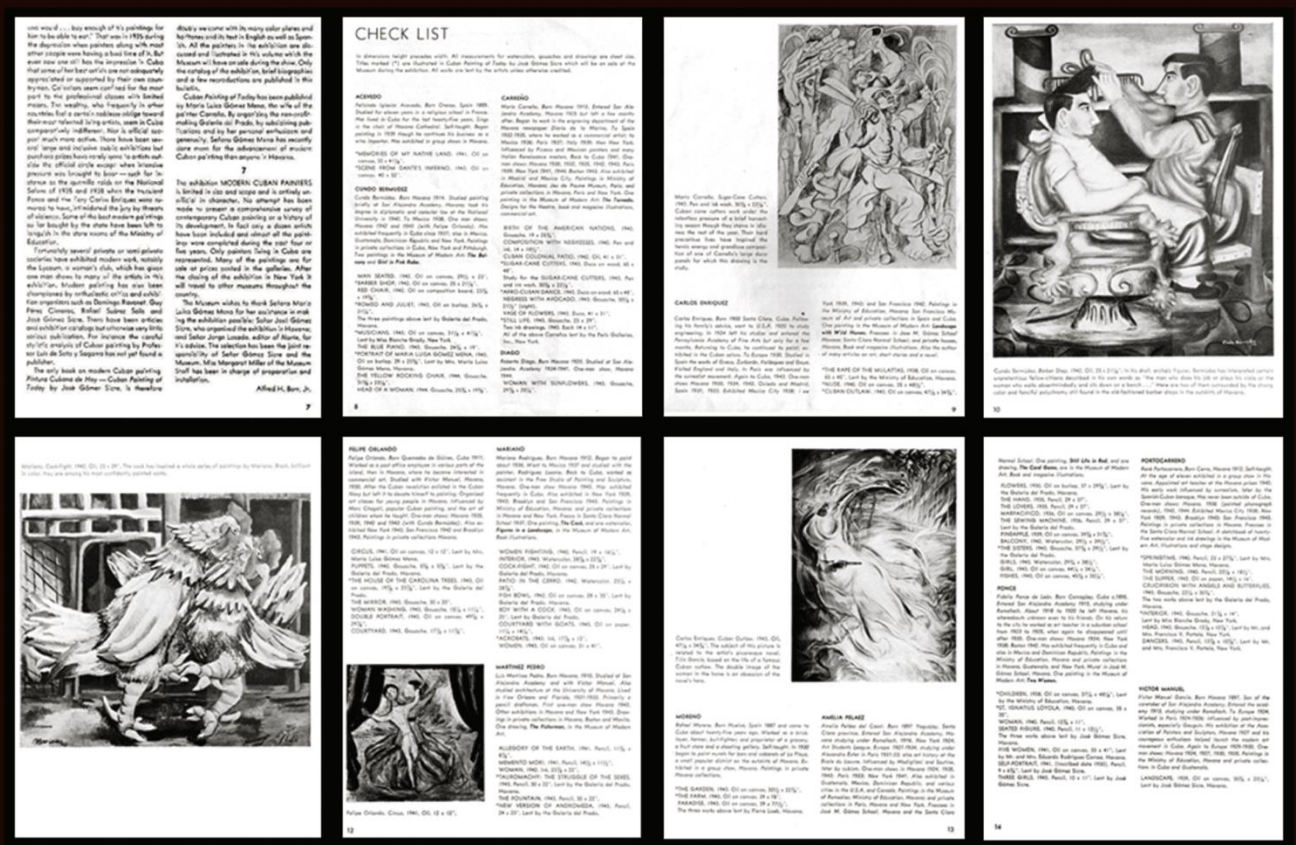
MoMA-Rafael Moreno
PARADISE. 1943
Oil on canvas, 39 x 77 ½"
Lent by Pierre Loeb
Havana. No localizada

Alfred H. Barr, Jr., "Modern Cuban Painters".
***Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5,**
N. Y., 14 pp. (6/14)

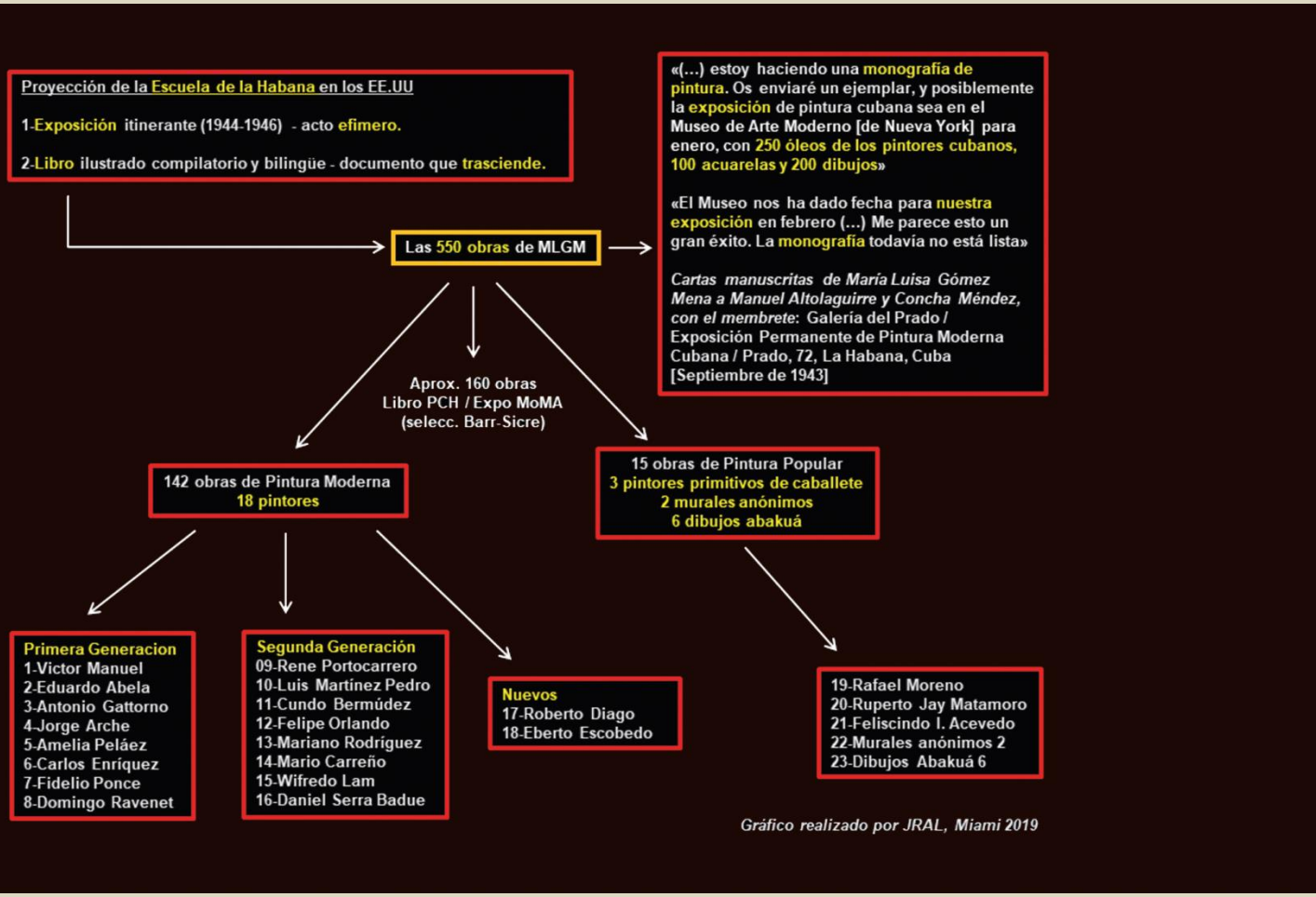
Boletín del MoMA con el texto de Alfred Barr, abundantemente ilustrado con reproducciones de obras. Nótese la importante presencia que se le da al **arte *naif*** en la publicación. La obra "Paraíso" de Rafael Moreno se reproduce a página completa. Si bien este arte "primitivo" no será objeto de estudio en este cuaderno, puesto que no entra dentro de los patrones de desarrollo estético y profesional de la "Escuela de la Habana", no podemos ignorarlo porque fue parte muy destacada del proyecto, tanto en el libro como en la muestra. Escribió Barr: "Además de los pintores profesionales de quienes se podría decir que forman una "escuela", hay en la mayoría de los países unos pocos individuos con talento llamados ingenuos o autodidactas o pintores del pueblo. Ellos forman una hermandad internacional cuyo presidente, ahora en el cielo, es Henri Rousseau. En Cuba, Rafael Moreno es quizás el mejor de ellos". Sicre le dedica a este arte un apartado importante dentro del libro PCH. Y el recorrido de la exhibición cubana en el MoMA (1944) se inicia con una destacada presencia de esta pintura. A veces entro en contradicción con el inicio de esta museografía, porque da la impresión de que el arte moderno en Cuba se inicia con los pintores primitivos de origen hispano (Acevedo y Moreno, quienes llevan "más de 25 años en Cuba").

Es mi parecer que se sobredimensionó el justo aporte de los primitivos al *arte moderno*, cosa que ciertamente estaba de moda. Nada más ver cómo los pintores modernos con estudios profesionales experimentaron en muchas de sus obras con estos códigos “ingenuos”, y cómo los mecenas y organizadores de exposiciones se dedicaron a promocionar este arte. Quizás se justifica por el **valor antiacadémico** del mismo, ese caballo de batalla de modernistas contra académicos. Bien es cierto también que, por suerte, el texto de Barr y el de Sicre, que acompañaron la exposición, dejaron mejor contada la historia. El MoMA de NY ha realizado pocas exposiciones monográficas dedicadas a un país, en este sentido Cuba ha sido privilegiada.

Al singularizar la Escuela de la Habana, **Alfred Barr** concluía que los pintores modernos cubanos “no son desconocedores de los problemas políticos y sociales” de su país, los cuales se reflejan en algunas de sus obras y acciones personales, pero no hacen suyo los **dogmas políticos sobre el arte**, según postulados militantes del Muralismo Mexicano. Y es categórico cuando afirma que los pintores cubanos, que son “esencialmente pintores de caballete”, estaban “demasiado preocupados por la pintura como un arte personal de forma y color, como para entregar su individualidad a una empresa colectiva de implicaciones políticas”.



Alfred H. Barr, Jr., “Modern Cuban Painters”. *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5, N. Y., 14 pp. (14/14)

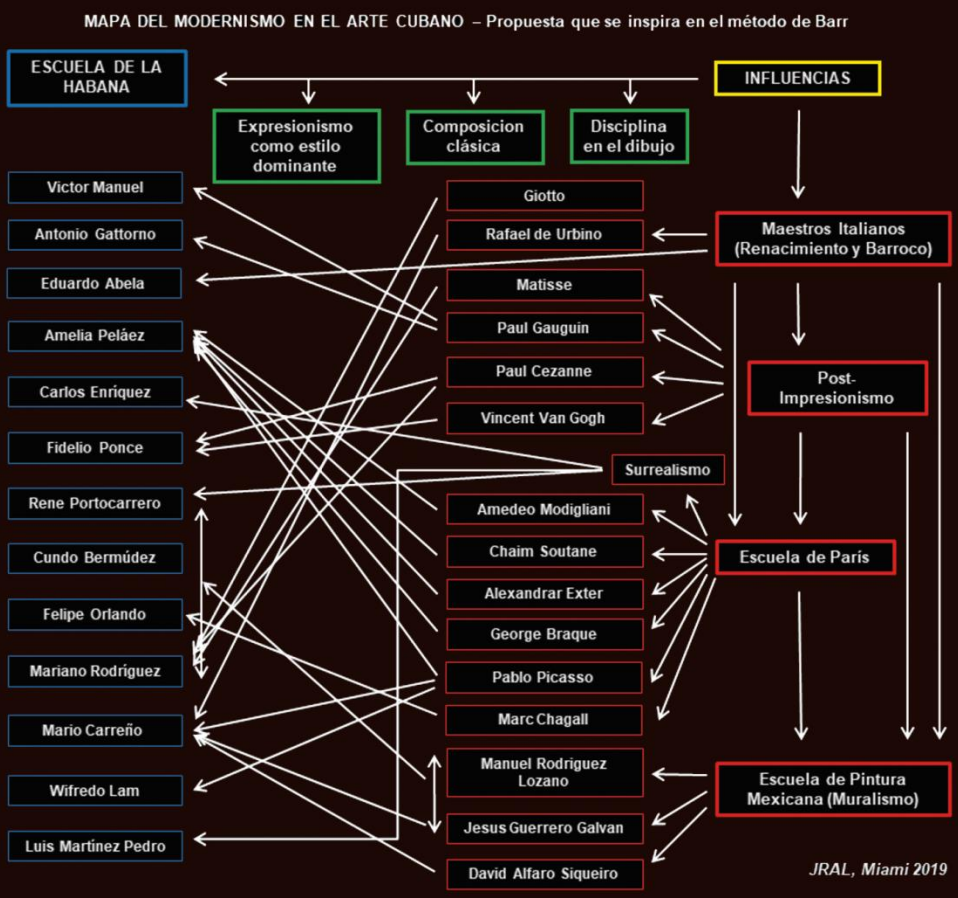


* Lam pertenece a la Primera Generación con la que comparte su inicial etapa formativa académica. Pero tiene con la Segunda el inicio de su etapa cubana. Otros especialistas, muy comprometidos con su obra, suelen usar criterios divergentes al respecto.

El **proyecto** organizado desde la Galería del Prado, y específicamente diseñado para penetrar el incipiente mercado del arte moderno en los EEUU, consta **de exposición y libro**, ambas cosas a la vez. En algunos estudios suelen analizarse como proyectos independientes, coincidentes o paralelos. Y es un error. Exposición y libro son parte del mismo proyecto, lo cual se demuestra con la documentación epistolar de sus organizadores. Estudiarlos como fenómenos independientes genera erróneas conclusiones sobre la "ausencia" de algunos artistas en el proyecto, y enjuiciamientos críticos que no se ajustan a la verdad. Anotó Barr (1944) que: "Mediante la organización sin ánimo de lucro de la Galería del Prado, la subvención de publicaciones y por su entusiasmo personal y generosidad, María Luisa Gómez Mena ha hecho recientemente más que nadie en La Habana por el avance de la cultura cubana". Antes enfatizó que "*Pintura Cubana de Hoy* ha sido publicado por María Luisa Gómez Mena" y que el "Museo quiere agradecer a María Luisa Gómez Mena su ayuda para hacer posible la exposición" y a "José Gómez Sicre, que organizó la exposición en La Habana¨. Para Barr, el libro financiado por MLGM y escrito por JGS es el "único libro sobre pintura cubana moderna", al cual consideraba "doblemente bienvenido" por sus muchas imágenes en colores y en escala de grises, y su texto bilingüe. Al mismo tiempo aseguraba que "todos los pintores de la exposición son estudiados e ilustrados en este volumen que el museo pondrá a la venta durante la muestra". Dejando claro que esta exhibición, a diferencia del libro, es "limitada en tamaño y alcance". Aseguraba Barr que en la muestra "no se ha intentado presentar un estudio exhaustivo de la pintura cubana contemporánea o una historia de su desarrollo" puesto que "sólo una docena de artistas han sido incluidos y casi todos los cuadros se completaron durante los últimos cuatro o cinco años. Sólo los pintores que viven en Cuba están representados". La muestra buscaba promocionar la producción plástica de **artistas residentes en la isla**.

Quizás sea necesario agregar que este **magno proyecto** (inicialmente de 550 obras según propuesta de MLGM), que tuvo un "carácter totalmente extraoficial", es decir, no gubernamental, fue organizado bajo las excepcionales y difíciles condiciones de un estado de guerra global, justo en los meses en que secretamente se preparaba el desembarco de Normandía (mayo de 1943 - junio de 1944). En medio de la escasez de todo tipo de recursos, generada por la guerra, el esfuerzo de este proyecto fue generoso en lo financiero, y titánico en lo intelectual.

El siguiente Mapa del Modernismo en el arte Cubano, es una propuesta que se inspira en el método de Alfred Barr. Entre lo histórico y lo pedagógico, Barr proyectó un concepto abierto del arte moderno que organizó en una especie de árbol genealógico. Lo entendió como un "vasto almacén de ideas que podía ser utilizado por los artistas vivos, por el encuentro de nuevos puntos de vista, dependiendo de su visión, energía e independencia". Un amplio depósito que debía organizarse para que funcionara didácticamente. En la muestra "Cubismo y Arte Abstracto" (MoMA-1936), despliega una primera tabla que desbroza el camino que va del post-impresionismo a la abstracción. En "Fuentes italianas de tres grandes tradiciones en la pintura europea" (MoMA-1939), aduciendo las implicaciones que sobre el arte moderno tenía la "gran tradición del arte europeo", extiende una segunda tabla, desde el 1300 al 1900, que se inicia con el Giotto y que termina con los postimpresionistas. Era la extensión, hacia el pasado, de la tabla anterior que continuó reelaborando hacia 1941, y que nunca dio por terminada. En 1943, en un cuestionario enviado a los artistas modernos cubanos, Barr les preguntó: cuál es "su opinión personal sobre su propia obra", qué es "lo que más le interesa" y cuáles son "los artistas que usted admira más". Las respuestas de los artistas cubanos a Barr, más el texto de este último para la muestra cubana de 1944, nos permitió confeccionar este mapa de intención docente.



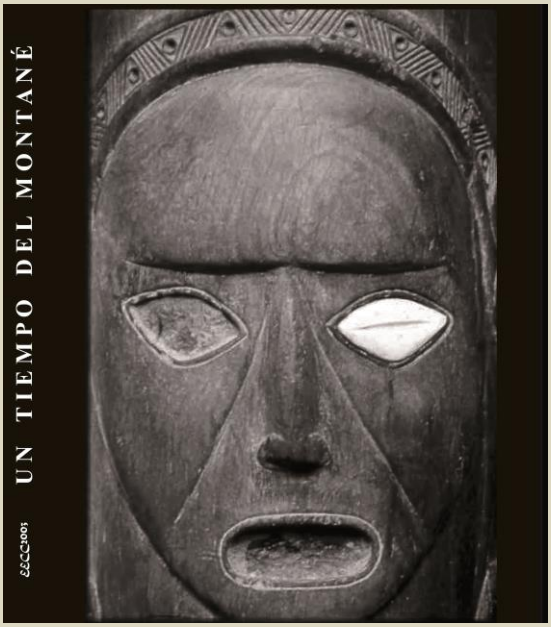
José Ramón Alonso-Lorea (La Habana, 1963). Historiador del Arte. Licenciado en la Universidad de La Habana (UH). Con práctica de investigación sobre arqueología en el Museo Antropológico Montané de la UH, bajo la orientación del profesor Dr. Maciques Sánchez, y los maestros Ramón Dacal y Rivero de la Calle. Su tesis de grado lo especializó en la prehistoria del Caribe. Profesor de la UH, donde impartió su curso "Artes Aborígenes en Cuba" en la Cátedra de Historia del Arte. Especialista de "Colección de Pintura Cubana Moderna", bajo la orientación del experto Ramón Vázquez en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

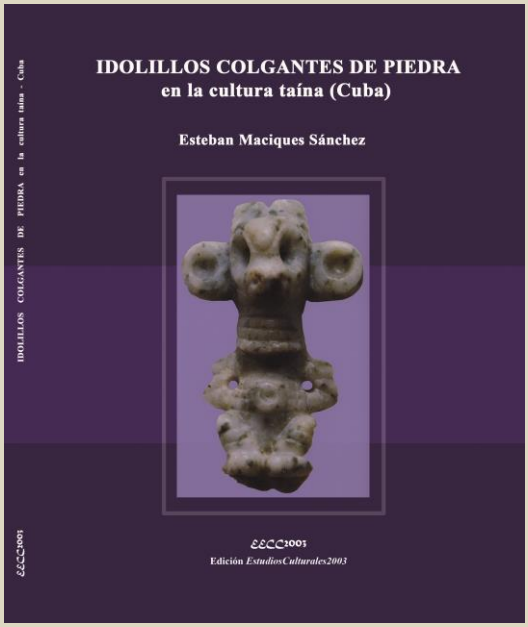
Ambas especializaciones le han permitido enfocar el estudio de la cultura artística desde la perspectiva arqueológica. Conferencista y Promotor Cultural en diversas instituciones docentes y culturales. Igualmente ha publicado artículos de arte y cultura en revistas especializadas.

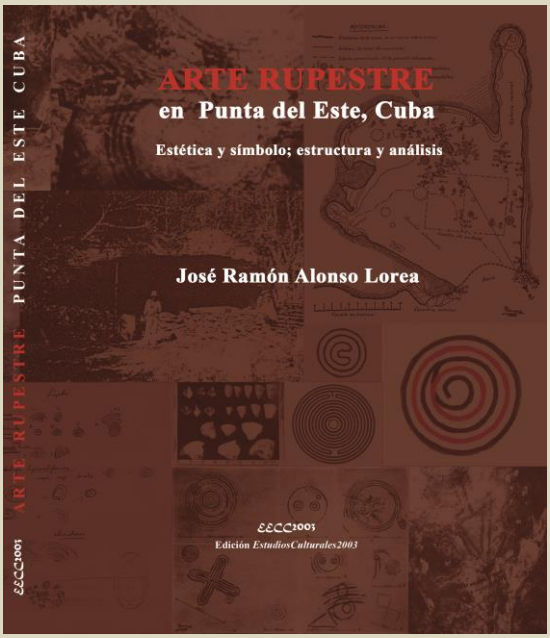
Como investigador independiente, es autor, coordinador y editor del proyecto EstudiosCulturales2003 (EECC2003), una plataforma digital e impresa para la divulgación de contenidos docentes, un sitio de investigación cultural sobre Cuba y el área Caribe. Es miembro fundador de GRILMO (Grupo de Investigación Cultural Luis Montané).

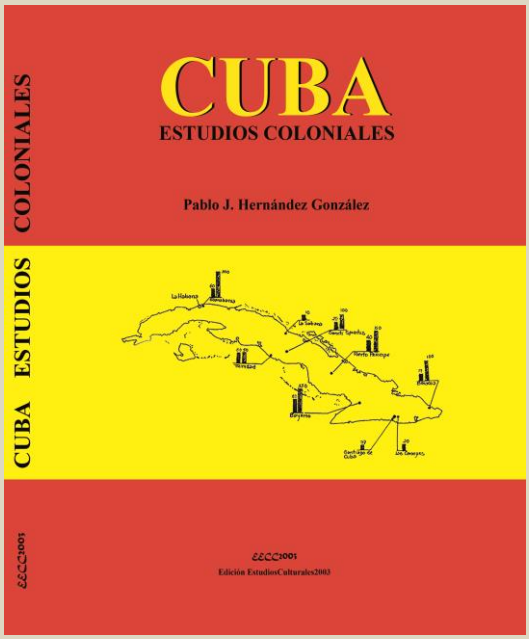
Ha desarrollado varias facetas dentro de las artes visuales y la escritura. Experimentó dentro de las artes plásticas ilustrando manuales sobre arqueología cubana y elaborando proyectos visuales de carácter antropológico. Obtuvo mención en dibujo en la Galería L, durante el concurso de arte 13 de Marzo de la Universidad de La Habana (1989). Por mediación del filólogo Raúl Caplán cooperó con el equipo que redactó el "Diccionario de Hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia", Cátedra Lingüística, Madrid (1997). Por mediación del Dr. Maciques Sánchez colaboró con la Organización de Estados Iberoamericanos como autor de dos capítulos sobre "Arte y Arquitectura en el Caribe. Siglo XX" para una "Historia del Arte Iberoamericano", Madrid (2003). Invitado por el crítico de arte Dennys Matos participó en la propuesta "Mirada Retrospectiva ARCO Especial 2004", Madrid. Contribuyó con el "Proyecto Oficial de la XII Bienal de la Habana 2015 - Prado 72", junto al equipo de arte Meira Marrero & José Toirac. Es co-autor del "Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas. Para entender la literatura cubana hoy", con ilustraciones de Reynerio Tamayo, Celeste Ediciones, Madrid (2001). Co-autor de un libro de cuentos para niños "La Cacimba de Mabuya y otros cuentos de indios cubanos", Editorial Voces de Hoy, Miami (2015), y de "Un tiempo del Montané', homenaje al Museo Antropológico de la Universidad de La Habana, Miami (2018). Sus relatos "La boca del cadáver" (2003) y "Los perros del apagón" (2008) recibieron, respectivamente, tercer y segundo premios literarios convocados por el Museo Cubano de Miami.

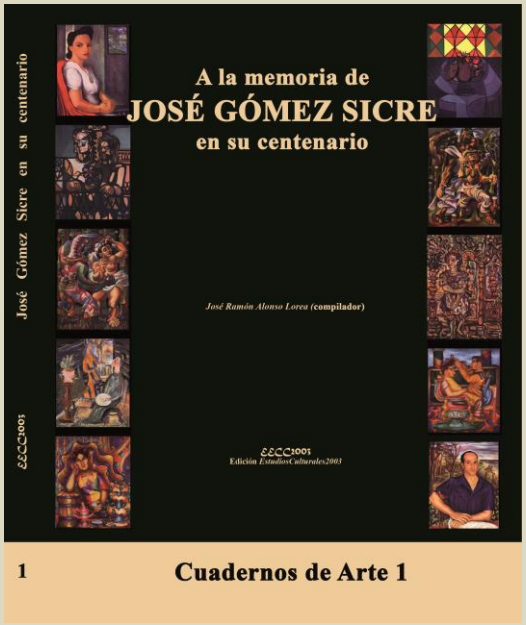
Edición *EstudiosCulturales2003*
ha publicado los siguientes cuadernos:


UN TIEMPO DEL MONTANÉ
EECC2003

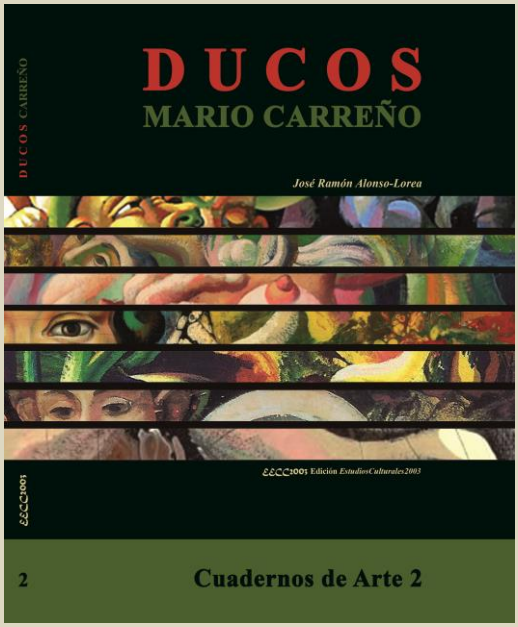

IDOLILLOS COLGANTES DE PIEDRA
en la cultura taína (Cuba)
Esteban Maciques Sánchez
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003


ARTE RUPESTRE
en Punta del Este, Cuba
Estética y símbolo; estructura y análisis
José Ramón Alonso Lorea
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003

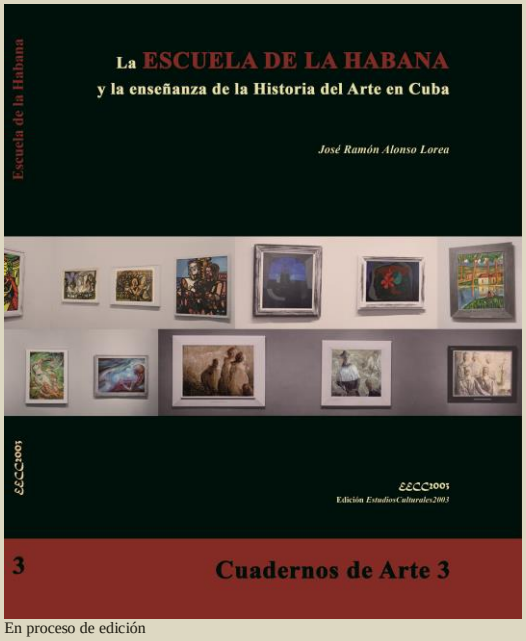

CUBA
ESTUDIOS COLONIALES
Pablo J. Hernández González
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003



1 **Cuadernos de Arte 1**

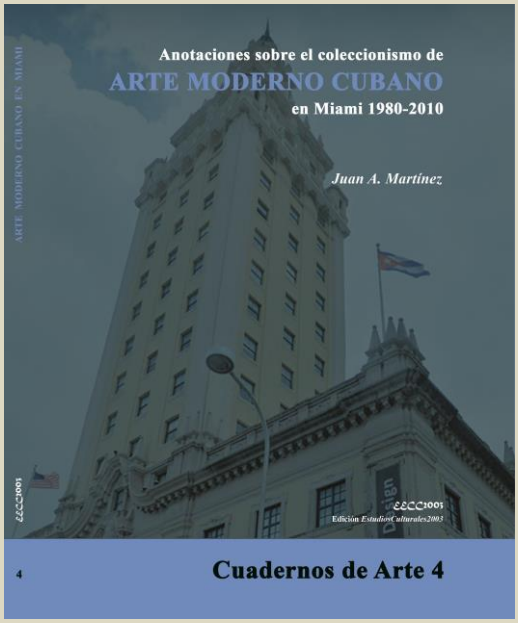


2 **Cuadernos de Arte 2**

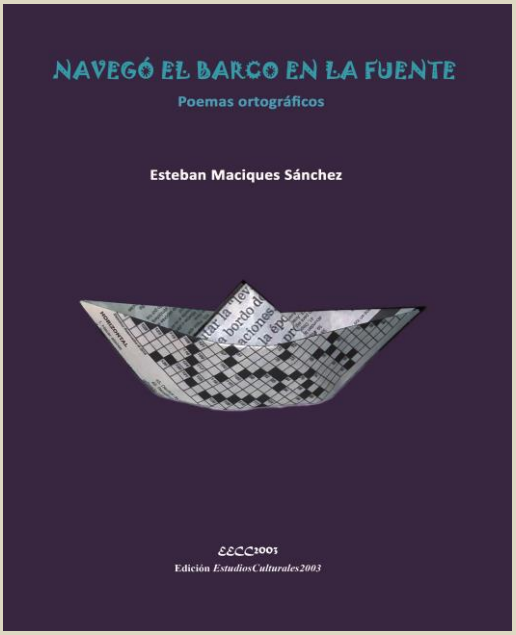


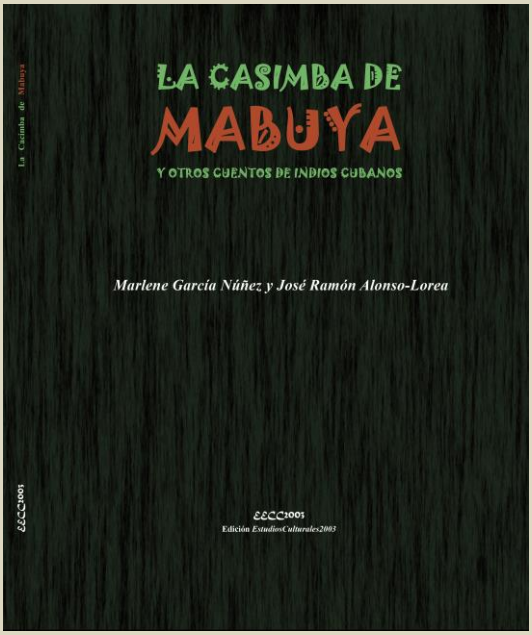
3 **Cuadernos de Arte 3**

En proceso de edición



4 **Cuadernos de Arte 4**





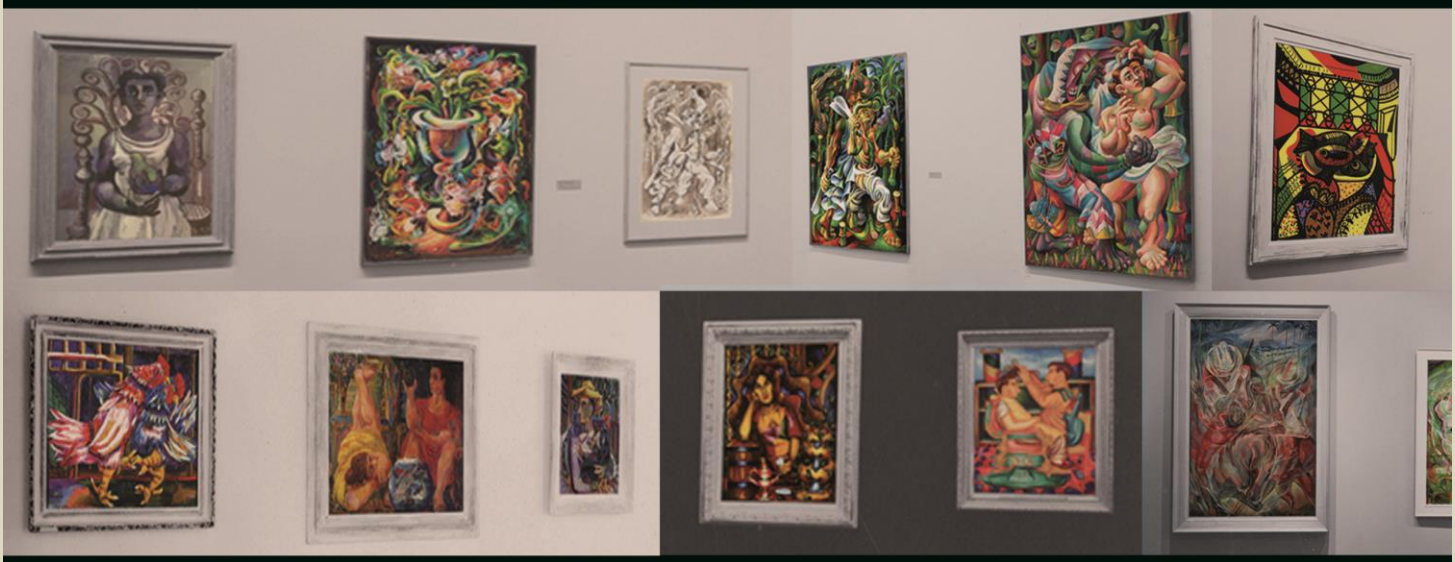
Cuadernos de tapa blanda
con acabado brillante.
Formato 8x10” / 21x26 cm

jralonso1963@gmail.com
http://www.estudiosculturales2003.es
https://www.facebook.com/jralonso1963

La *Escuela de la Habana*. ¿Exactamente qué es y qué engloba? Serían preguntas razonables entre mis antiguos compañeros de clases de Historia del Arte en la Universidad de la Habana. Seguro que algunos, en los últimos años y gracias al autoestudio, ya han superado esta laguna docente. No obstante, quiero dejar aquí algunas notas que he redactado en los últimos días, motivado por una invitación, y por la necesidad de precisar algunas ideas en torno al tema. Expuestas en este espacio democrático, para amigos y colegas del oficio, estas ideas buscan la retroalimentación. *José Ramón Alonso Lorea, Miami 2019*

Un texto que recoge parcialmente una investigación mucho más extensa sobre un evento crucial del arte cubano moderno y los personajes vinculados a este. También un texto sobre los ocultamientos, silencios y manipulaciones que en Cuba han rodeado la construcción de la historia del arte nacional. *José Antonio Navarrete, Miami 2020*

No puede experimentarse más que una admiración total y profunda al leer este texto. Son muchas las razones que podrían explicarla. La principal, al menos para mí, es el valor que le adjudica a la investigación y el modo tan generoso de compartirla. Rigor investigativo, compromiso con la profesión, ejercicio del criterio y de la ética. Una lección invaluable para todas las generaciones que de una u otra forma han participado, y participan, en la construcción de una historia del arte cubano. *Marta Rosa Cardoso Ferrer, 2020*



EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2020

EECC2003

www.estudiosculturales2003.es
jralonso1963@gmail.com