

A la memoria de

José Gómez Sicre

en su centenario

EECC2003

Edición *EstudiosCulturales2003.es*
Miami, noviembre de 2016

Para esta edición digital, formato PDF, el compilador y los autores no autorizan la comercialización de este material. Su uso es gratuito y de interés pedagógico. Las imágenes utilizadas están protegidas por derechos de propiedad de entidades públicas y privadas.

Compilación, edición y maquetación: José Ramón Alonso Lorea

© *EstudiosCulturales2003.es*

© Autores

Aprovechando el centenario de su nacimiento (1916-1991), y con la intención de recuperarlo del encasillamiento y la minimización de la que ha sido objeto, este libro se propone alumbrar ese oscuro pozo en el que se ha arrojado la imagen y obra del curador y promotor cultural de origen cubano José Gómez Sicre. Este cuaderno, que historia casi veinticinco años de sostenido trabajo crítico y curatorial de JGS, compila cuatro textos de cuatro autores, que se ordenan desde un supuesto orden cronológico en la actividad del crítico y curador cubano. El primer ensayo (“Pintura Cubana de Hoy, el histórico libro de JGS”, por José Ramón Alonso Lorea) es un estudio histórico y deconstructivo del antológico libro en su contexto; el segundo (“JGS: más allá del MoMA”, por Roberto Cobas Amate) es un amplio y muy documentado recorrido de su labor cultural. El tercer texto (“JGS y su idea del Arte Latinoamericano”, por Alejandro Anreus) es una sintética y precisa introducción sobre la influencia de Sicre en el Arte Latinoamericano; y el cuarto ensayo (“Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”, por Alessandro Armato) es un espléndido texto basado en información de archivo que relaciona el rol de JGS en el contexto de estas bienales. Los cuatro textos, además de dialogar entre ellos, con puntos de confluencias y matizaciones no siempre coincidentes, se hacen acompañar de numerosa ilustración documental que brinda apoyo convincente y sostenido a lo narrado. El cuaderno termina con un conjunto de obras (“Catálogo de obras cubanas asociadas a los proyectos de José Gómez Sicre”, por Roberto Cobas Amate) que brinda el oportuno y siempre agradecido cierre a un libro de arte. Sin lugar a dudas, este libro hoy, como conjunto, es posiblemente lo más completo publicado sobre el polémico e imprescindible José Gómez Sicre. Ojalá estimule las ulteriores y necesarias investigaciones sobre esta página importante del Arte Latinoamericano.



José Gómez Sicre Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, the University of Texas at Austin. <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>

Como es apropiado en toda presentación, tengo que incluir unas notas acerca de los autores: José Ramón Alonso Lorea, Lic. Historia del Arte por la Universidad de La Habana (UH), investigador y promotor cultural, especializado en el modernismo cubano de la primera mitad del Siglo XX. Roberto Cobas Amate, Lic. Historia del Arte por la UH, especialista principal en arte moderno cubano y curador del Museo Nacional de La Habana. Alejandro Anreus, curador y profesor de Historia del Arte, actualmente ejerce docencia en la William Paterson University, NJ, especializado en Arte Latinoamericano. Alessandro Arnato, Lic. Filosofía y Letras, actualmente realiza su doctorado con el tema “JGS y su influencia en el Arte Latinoamericano” en la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. De modo que la competencia de los autores garantiza la calidad de los ensayos. Como compilador y editor, quiero agradecer y felicitar a los autores por su interés en este homenaje.

José Ramón Alonso Lorea. Miami, dic. 2016.

Índice.

- *“Pintura Cubana de Hoy”, el histórico libro de José Gómez Sicre.* Por José Ramón Alonso Lorea. /5

- *José Gómez Sicre: más allá del MoMA.* Por Roberto Cobas Amate. /36

- *José Gómez Sicre y su idea del Arte Latinoamericano.* Por Alejandro Anreus. /66

- *Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo.* Por Alessandro Armato. /71

- *Catálogo de obras cubanas asociadas a los proyectos de José Gómez Sicre.* Por Roberto Cobas Amate. /92

Pintura Cubana de Hoy

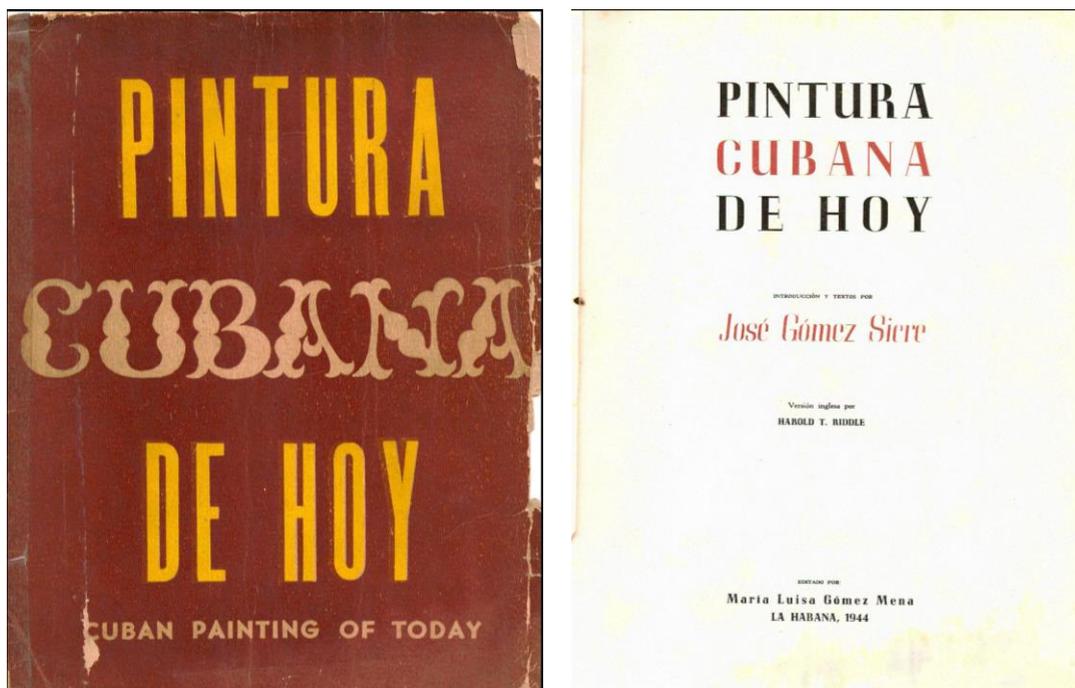
El histórico libro de José Gómez Sicre.

Por José Ramón Alonso Lorea.

Todas las imágenes y su correspondiente identificación se deben a la cortesía del autor.

La investigación del arte ayuda a profundizar el disfrute de éste y a legitimar su valor, cultural y económico. Por esto, museos, galerías, fundaciones y coleccionistas de arte, públicos y privados, se muestran cada vez más dispuestos a apoyar e invertir en ello.

Pero ha de saberse que el estudio del arte no es tarea fácil, sobre todo cuando obras, protagonistas y documentos se han atomizado por el mundo y mucho de lo escrito se basa en conjeturas, suposiciones, sin un método de estudio que tome como referencias fuentes sólidas y objetivas. Esto ha sucedido con algunos momentos del arte moderno cubano de los años cuarenta, la llamada época dorada de la pintura cubana, y con una publicación que, contemporánea con dicha modernidad, tuvo en la misma su objeto de estudio: *Pintura Cubana de Hoy*.¹ Este importante libro -raro en su especie y escaso hasta en bibliotecas-, gestado desde la iniciativa privada y visto con la perspectiva histórica que ofrece el paso del tiempo, ha devenido en documento clave, en una especie de *summa* del arte del momento, que trasciende el efímero acto de una exposición.



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

¹ *Pintura Cubana de Hoy*. *Cuban Painting of today*, La Habana, 1944. En este artículo el libro también aparece bajo las siglas PCH.

Contexto histórico y cultural de logros, frustraciones y estado de guerra.

Hacia la fecha de redacción de PCH, 1943, Cuba disfrutaba de una notable calma política y una bonanza económica, a pesar de la guerra mundial. El país se gobernaba bajo la recién estrenada y muy celebrada Constitución de 1940, que recogía aquellos deseados recursos sociales y políticos a los que aspiraba el ciudadano cubano, y era su presidente Fulgencio Batista (1940-1944), electo por una Coalición Democrática Socialista, formada por fuerzas políticas que participaron activamente en la lucha contra Gerardo Machado.² En el orden económico era un país eminentemente agrícola, con una constante evolución en esta esfera productiva. Sus productos eran exportados y muy apreciados en el mercado de Norteamérica. El desarrollo industrial de la isla mostraba dos facetas: el de las empresas que elaboraban materia prima nacional, y las que elaboraban materia prima importada. La industria turística era otro factor favorable de su balanza comercial. La industria menor, que abastecía al mercado interno de productos corrientes, había crecido considerablemente gracias al flujo migratorio. Entonces, de toda Hispanoamérica, su producción industrial por habitante era la que más se acercaba a la de Estados Unidos.³

A la par de estos logros en el orden agrícola e industrial -lo que permitió la progresiva evolución de la economía hacia mejores niveles de vida y el consiguiente incremento de una clase media en expansión-, estos años fueron testigos de la consolidación de diversos campos de la creación intelectual: político, científico, pedagógico, editorial, literario, musical, institucional, y un amplio etcétera que incluye la creación artística, particularmente, las artes plásticas.⁴

De aquí se puede resumir que, durante estos primeros años de la década del cuarenta, la vanguardia plástica vivió un verdadero ritmo de exaltación: nuevas instituciones, exposiciones antológicas enfocadas a la divulgación entre el público general, expo-ventas, publicaciones que dan cabida a numerosas críticas y crónicas; y hasta una galería comercial, la Galería del Prado, propiedad de María Luisa Gómez Mena.⁵ Esta galería, además de abrirse en 1942 con una exposición

² Fernando Portuondo, *Historia de Cuba*, cuarta edición, La Habana, 1950: 614-616.

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Suplemento Anual, 1942-1944*, [6], Espasa-Calpe, S.A. Madrid: 543-544.

⁴ En el *Anuario Cultural de Cuba* (La Habana, Ministerio de Estado, 1944, 395 pp.), así como en los archivos de arte cubano y en la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, se puede consultar el amplio espectro de esta actividad intelectual cubana.

⁵ María Luisa Gómez Mena (Cuba, 1907-Burgos, España, 1959). Aspectos biográficos de la mecenas cubana se pueden consultar en la siguiente documentación: José Ramón Alonso Lorea (2009): "María Luisa Gómez Mena (1907-1959). Al rescate de una imagen cultural", *Revista Hispano Cubana*, n° 34, Madrid, 2009:141-154; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar" (folleto), San Juan, Puerto Rico, Madrid, 2009. En torno a su relación

colectiva y permanente de arte moderno, que estimuló la creación artística al dinamizar un incipiente mecanismo de promoción, circulación y mercado del arte interior y exterior, proyectó la creación de este libro, hoy objeto de nuestro estudio, PCH.

Este ritmo de la vanguardia plástica -más allá de las desigualdades sociales, las reivindicaciones nacionalistas, las posturas ideológicas y los deseados saneamientos morales republicanos que exigía la clase intelectual- se encontraba inmerso en un pionero contexto internacional del mercado del arte, en el cual resultaban favorecidas muy pocas ciudades. La capital cubana, en virtud de los acontecimientos antes mencionados, entonces participaba de ello.

Según evidencias que nos ofrecen catálogos de la época, obras de esta exposición permanente de Galería del Prado pudieron verse en exposiciones colectivas e individuales de 1943, y que se organizaron en otras instituciones cubanas, tal el caso de “Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas” (junio de 1943), organizada por José Gómez Sicre,⁶ en el Instituto Hispano Cubano de Cultura. En el impreso se asegura que “Este catálogo es una cortesía de la Galería del Prado, única exhibición-venta permanente de pintura moderna cubana. Prado 72, La Habana”. También en el catálogo de la exposición “Carreño. Óleos, ducos, gouaches y acuarelas” (Lyceum, noviembre de 1943), se asegura que “Obras de Mario Carreño pueden obtenerse en la “Galería del Prado”, Paseo del Prado 72, La Habana, y en “Perls Galleries”, 32 East 58 th, New York”. Esta nota, además de otros documentos, nos confirma la relación que existía entre las dos galerías comerciales, la de María Luisa en La Habana y la de Kathy Perls en Nueva York.⁷ (el subrayado es del autor).

También en Nueva York y otras ciudades estadounidenses (Chicago, Washington, Mineápolis, Seattle, San Francisco, de un total de 12 ciudades), pudieron verse y hasta comprarse pinturas de dicha exposición permanente en la muestra colectiva e itinerante organizada por Galería del Prado y el Museum of

con la familia Altolaguirre: James Valender (2005), “Introducción”, “Cronología de la vida de Manuel Altolaguirre (1905-1959)” y notas, *Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959*, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005; *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1059*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, España, 2005.

⁶ José Gómez Sicre (Matanzas, Cuba, 1916-Washington, EE.UU., 1991). Sicre se graduó de Derecho Diplomático y Ciencias Sociales en la Universidad de La Habana, pero su labor profesional realmente se dirigió a promocionar y organizar exposiciones de artistas modernos. Es el autor de los textos de PCH.

⁷ Por la correspondencia entre María Luisa y el poeta español Altolaguirre, sabemos de la estancia de Kathy Perls en la casa de María Luisa a finales de 1943 y de la estrecha relación que había entre ellos. *Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959*, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

Modern Art (MoMA)⁸. Antológica muestra itinerante que se hacía acompañar del libro PCH.

Lo mismo sucede con obras de escultura moderna que igualmente formaban parte de esta muestra permanente: en junio de 1944 se exhibe en Lyceum una 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 N°. 72 - La Habana”.⁹ (el subrayado es del autor).

Otras interesantes exposiciones pudieron verse en La Habana de entonces. Entre junio y agosto de 1942, José Gómez Sicre organiza en Lyceum, junto al investigador y novelista cubano Alejo Carpentier, un “ciclo de pintores europeos” que comprende seis exposiciones: gouaches y óleos de la “Exposición Picasso” (con charlas ofrecidas por Carpentier, el propio Sicre, y otros intelectuales cubanos: entre ellos Juan Marinello y Jorge Mañach); acuarelas de Raoul Dufy; litografías de Honoré Daumier; aguafuertes de Pablo Picasso; acuarelas y grabados de Joan Miró; y litografías de Toulouse Lautrec. Para agosto, Sicre prepara, en el mismo Lyceum, “como complemento al ciclo de pintores europeos celebrado recientemente”¹⁰, una muestra titulada “Exposición Algunos Pintores Cubanos Modernos”, con obras de Eduardo Abela, Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Fidelio Ponce, René Portocarrero, Serra Badué. Todos estos pintores cubanos modernos forman parte de la nómina que luego aparecerá en PCH.

Ahora, junto a esta efervescencia cultural también existía una gran incompatibilidad entre este arte de vanguardia y la recepción que de él hace el público general, desfase que es habitual en cualquier nación y en cualquier etapa del “arte moderno” o contemporáneo hasta hoy, y que solemos definir, parafraseando a Marcelo Pogolotti, como “la incomprensión del público”¹¹ o el apoyo de unos pocos. De ello se quejaba María Luisa Gómez Mena en carta del 8 de abril de 1943 al poeta español Manuel Altolaguirre: “La Habana está

⁸ “Modern Cuban Painters”, exhibición N° 255 del Museum of Modern Art, march 17-may 7, 1944, N. Y. (<http://www.moma.org>). Esta exposición-venta tuvo una apertura privada en la tarde del jueves 16 de marzo.

⁹ Reproducción del catálogo en *Memoria. Artes Visuales Cubanas del Siglo XX*, California, International Arts Foundation, Los Ángeles, USA, 2003: 386.

¹⁰ Palabras en la portada de la invitación. Archivo de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. 1996.

¹¹ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, Contemporáneos, UNEAC, La Habana, 1968: 149.

desanimadísima (...) aquí veo grandes dificultades para cualquier actividad artística. Los artistas aquí son héroes y sus mujeres, mártires sin convicciones (...) Por mucho que se quiera a Cuba y quieran unos cuantos superar su vida espiritual, es tan árido el camino que hay ratos de gran desesperación”¹². No muy diferente lo recuerda años después un ya anciano Gómez Sicre: “hoy pocos comprenden que uno hacía las cosas por amor patrio, por amor al arte de mi patria. Entonces todo era trabajo voluntario, corriendo de un lado para el otro, envolviendo cuadros en sábanas, transportándolos en un tranvía... y alrededor de uno la indiferencia y el esnobismo (...) Todas estas exhibiciones se hacían con mucho sudor. A veces prestaban el cuadro de mala gana, ni se aparecían por la apertura (...) despreciaban a estos artistas, no los tomaban en serio (...) Era un medioambiente rico en talento y plagado de indiferencia (...) Era una situación cultural y social intolerable. Había un mínimo de gente que de verdad le tenía amor a las artes visuales.”¹³

Recordemos cómo Guy Pérez Cisneros criticaba las “miserables notas estética” de la prensa cubana en 1944 y 1946. Entonces, en conferencia ofrecida a los miembros de la Sociedad de Estudios Superiores de Oriente, les hablaba de la “responsabilidad ineludible que tienen ustedes para con el arte nuestro, y para con el arte de nuestro siglo”, y les aseguraba: “Yo sé bien la excusa que algunos de ustedes quisieran formular por no tener presente esta tarea; me quisieran decir: Este arte que se dice nuestro, que se dice de nuestro siglo, no lo entendemos, no lo sentimos. A esto también he venido esta noche”. Y se enfrascaba el crítico de arte en una “pequeña lección estética” de proyección internacional, en descubrir aquellos resortes que generaban el profundo abismo entre el verdadero arte y el gran público.¹⁴

Quiero, no obstante, en virtud de una crítica mal intencionada, o mal informada, insistir en mis notas en la matización del asunto: ese “profundo abismo entre el verdadero arte y el gran público” no era una situación que sólo concierne a Cuba. La incompreensión del público o el apoyo de unos pocos al “arte nuevo” en general también fluye e influye (a través de academias, instituciones docentes y publicaciones) desde un occidente oficialmente academicista, que por aquellos años comprendía a grandes naciones como a la Alemania nacional-socialista de Hitler, a la Rusia comunista de Stalin, y a los propios EE.UU.

Alfred Barr Jr., entonces director fundador (1929-1943) del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se convirtió en un importante y polémico baluarte de la defensa del “arte moderno” frente al conservadurismo y al nacionalismo que

¹² Manuel Altolaquirre, *Epistolario*, ob. cit.: 440-441.

¹³ “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, Alejandro Anreus, Ph. D., documento impreso: 6, 12 y 16, Archivo Fundación Arte Cubano, Madrid.

¹⁴ Guy Pérez Cisneros, “La crítica de arte y la prensa”, original s/f, *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000: 339-340.

entonces imperaba en Norteamérica.¹⁵ De modo que, para matizar, si se quiere, las anteriores afirmaciones de Gómez Mena, Sicre y Pérez Cisneros respecto a la situación de Cuba, habrá que recordar que hacia esa misma fecha un muy enterado Barr destacaba esa actividad cultural cubana, asegurando que “afortunadamente varias sociedades privadas y semiprivadas han exhibido el arte moderno (...) La pintura moderna también ha sido defendida por críticos entusiastas y organizadores de exposición como Domingo Ravenet, Guy Pérez Cisneros, Rafael Suárez Solís y José Gómez Sicre”.¹⁶

También, pese a las excesivas críticas sobre la supuesta inexistencia de un coleccionismo de arte moderno cubano, habrá que decir que, atendiendo a los listados de obras que aparecen en catálogos de la época, a la par de la “Colección Galería del Prado”, algunos intelectuales, profesionales y clase media ilustrada, en conjunto, habían coleccionado, de las más diversas formas que se entiendan, una importante cantidad de obras modernas hacia los años cuarenta. Frente a este listado -muy limitado si se quiere ver así- de coleccionistas de arte moderno en Cuba, y con la intención de hacer un estudio comparativo del contexto y revalorizar lo acontecido en esta materia, llama la atención una nota de Irving Sandler en su estudio biográfico sobre Alfred Barr: en Norteamérica hoy, 1986, “es fácil olvidar que en 1948 todo el mundo del arte de vanguardia -artistas, galeristas, coleccionistas, críticos y administradores de museos- comprendía tan sólo a unas cien personas”.¹⁷ Teniendo en cuenta los parámetros demográficos y culturales de ambas naciones, creo que la cita hace justicia con esos cuantos que en Cuba, de una u otra manera, también se interesaron por el arte moderno cubano.

Igualmente debemos tener presente que, hacia la fecha de redacción de PCH, buena parte de la producción cultural cubana estaba entonces bajo las circunstancias del estado de guerra -luego del ataque a Perls Harbor, Cuba le había declarado la guerra a Japón, Alemania e Italia-, haciendo evidente su compromiso con problemas más globales. Nos lo recuerda José Gómez Sicre en PCH cuando en su nota sobre Luís Martínez Pedro nos asegura que el artista en la actualidad desempeña “un cargo técnico en la Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa de Cuba” (PCH: 172). Esta nota nos hace reflexionar sobre el hecho.

Si repasamos los catálogos de la época nos percatamos de la situación. En diciembre de 1942 se organiza una *Exposición-Venta de Arte Cubano* en el Centro

¹⁵ Alfred H. Barr, Jr., *Defining modern Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986. *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989. Barr tuvo un papel importante en la exposición de pintura cubana en el MoMA.

¹⁶ Alfred H. Barr, Jr., “Modern Cuban Painters”. *Museum of Art Bulletin*, abril 1944, vol. XI, Nº 5: 7, N. Y. (T. del A.).

¹⁷ Irving Sandler, “Introducción”, *La definición del arte moderno*, ob. cit.:48.

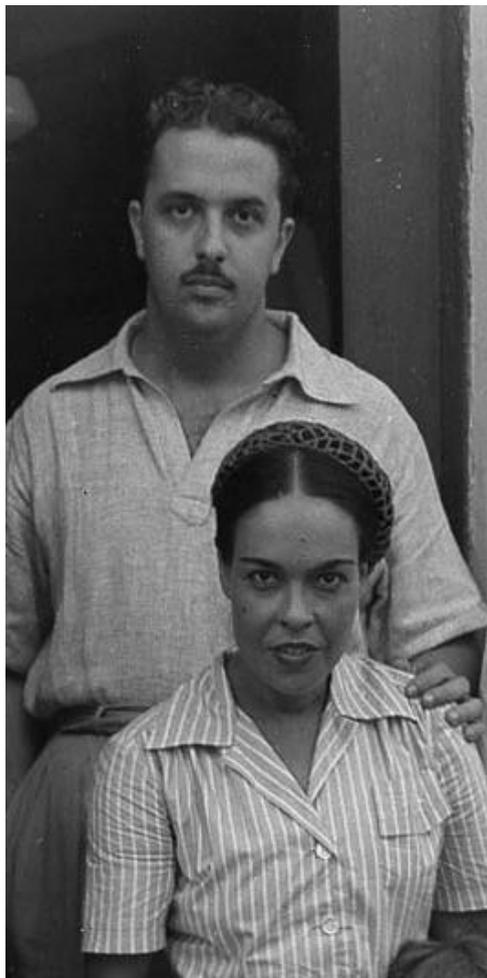
Asturiano de La Habana, patrocinada por la Sociedad de Artes y Letras Cubanas con el objetivo de destinar el veinticinco por cien de la venta al fondo cubano-americano de socorro a los aliados. En esta exposición participan 105 artistas, entre ellos los modernos Jorge Arche, Mario Carreño, Roberto Diago, Luís Martínez Pedro, Mariano Rodríguez, Felipe Orlando, Amelia Peláez, René Portocarrero, Fidelio Ponce, Domingo Ravenet (todos ellos luego integrados en PCH), y los escultores Juan José Sicre, Florencio Gelabert, Teodoro Ramos Blanco y Rita Longa.

Hacia 1943, quizás coincidiendo con la redacción de las primeras notas del texto de PCH, cuatro exposiciones con el referente de la guerra tienen lugar en La Habana. En enero, la Sociedad de Artes y Letras y el Centro Asturiano repiten con una *Exposición de arte cubano* a favor de la causa aliada. En abril, el Frente Nacional Antifascista presenta *Caricaturas personales*, una exposición-venta de retratos caricaturizados de políticos y empresarios de La Habana, con obras de Collado, David, Horacio, Kuchilán, Mestre, Nieves, Niko y Sierra, y un ciclo de charlas con Enrique Labrador Ruíz, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez y Rafael Suárez Solís, entre otros destacados intelectuales. Hacia mayo, la Sociedad Nacional de Bellas Artes presenta *Cuadros pequeños*, una exposición de pintura realizada a beneficio del Fondo Cubano-Americano de Socorro a los Aliados. Y resultado del concurso de carteles “Discreción: arma de guerra”, organizado por el inicialmente mencionado Ministerio de Defensa Nacional y su Dirección de Propaganda de Guerra, se organizan dos exposiciones, una en Lyceum, con los premiados carteles de Martínez Pedro, Francisco Sierra, Rodolfo Tardó y David, y otra en la Institución Hispano Cubana de Cultura, junto a un ciclo de conferencias sobre el cartel dictado por destacados artistas, poetas e intelectuales como Armando Maribona, Carlos Rafael Rodríguez, José Gómez Sicre, Antonio Martínez Bello, Félix Pita Rodríguez y Rafael Suárez Solís.¹⁸

De modo que en este contexto histórico y cultural de logros, frustraciones y estado de guerra, vio la luz uno de los libros antológicos de la historia del arte en Cuba. Más que un libro, un catálogo de arte generoso en ilustraciones: *Pintura Cubana de Hoy*.¹⁹

¹⁸ Más información al respecto se puede consultar en el *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit.

¹⁹ Pocos meses después, y posiblemente en redacción simultánea al texto de Sicre, aparece otro texto de arte igualmente antológico y que mencionamos en algunas de nuestras notas: “Pintura y Escultura en 1943” de Guy Pérez Cisneros, inicialmente publicado inserto en el *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit. Luego aparece separata del mismo (La Habana, 1944, 72 pp.). Ha de decirse que ambos textos (de Sicre y de Guy) se complementan.



Izq. José Gómez Sicre y María Luisa Gómez Mena. Der. La Galería del Prado, propiedad de María Luisa Gómez Mena, además de abrirse en 1942 con una exposición colectiva y permanente de arte moderno, que estimuló la creación artística al dinamizar un incipiente mecanismo de promoción, circulación y mercado del arte interior y exterior, proyectó la creación de este libro, hoy objeto de nuestro estudio, PCH.

El proyecto y sus partes.

Una figura crucial para la publicación de PCH es María Luisa Gómez Mena, una importante mecenas dentro de la llamada época dorada de la pintura cubana, que financió y participó personalmente en proyectos literarios y editoriales, artísticos y cinematográficos, y a la que le realizaron retratos de extraordinaria calidad algunos de los más importantes pintores de esa vanguardia. El 9 de octubre de 1941 María Luisa contrae matrimonio con el pintor cubano Mario Carreño²⁰, y un año después el matrimonio funda en La Habana la Galería del Prado, junto a José Gómez Sicre.

En carta de septiembre de 1943 a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, María Luisa Gómez Mena les asegura que “estoy haciendo una monografía de pintura. Os enviaré un ejemplar”.²¹ La *monografía* será el catálogo bilingüe PCH, que no fue editado a través de Galería del Prado, pero que fue posible gracias al interés, esfuerzo y generosidad de María Luisa.

La redacción de la monografía parece haber sido terminada para diciembre de ese año según podemos suponer por otra carta de María Luisa de diciembre de 1943 con el mismo destinatario: “Todavía no está lista la monografía, pero dentro de pocos días te enviaré un ejemplar”.²² Por su parte José Gómez Sicre, en una nota a Alfred Barr fechada el 31 de diciembre de 1943, aseguraba que el libro entraba en imprenta ese mismo día, y que esperaba terminar la impresión para el 14 de enero.²³

Definitivamente -según colofón de la propia casa impresora- el libro 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]).²⁴

²⁰ *Notas Marginales a la Certificación Literal de Nacimiento* de Mario Carreño, donde aparecen fecha de matrimonio y divorcio con María Luisa.

²¹ *Manuel Altolaguirre, Epistolario*, ob. cit.: 452-454 y 459.

²² *Ibídem*.

²³ Nota de Gómez Sicre a Alfred Barr, 31 de diciembre de 1943. The Museum of Modern Art archives N. Y. Alfred Barr Jr Papers 1.81 Barr correspondence: Cuba folder 81.

²⁴ En “Pintura y Escultura en 1943”, de Guy Pérez Cisneros, se recoge 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”, *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit.: 160.



Gattorno-autorretrato

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

- Serra Badue.
- Ravenet.
- Escobedo.
- Diago.
- Acevedo.
- Matamoro.
- Moreno.
- 2 anonimos (pintura mural)

Fotos de artistas por Berestein que aparecen en PCH. De izq. a der. y de arriba abajo: Victor Manuel, Abela, Amelia Pelaez, Ponce, Carlos Enriquez, Carreno, Lam, Portocarrero, Felipe Orlando, Mariano, Cundo Bermudez, Jorche Arche y Martinez Pedro.

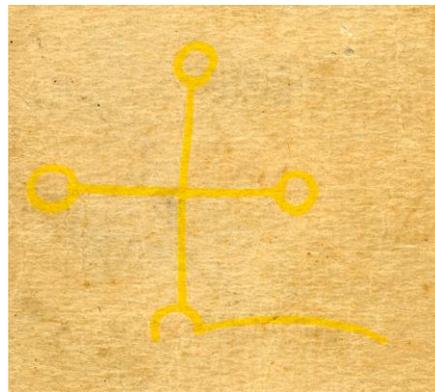
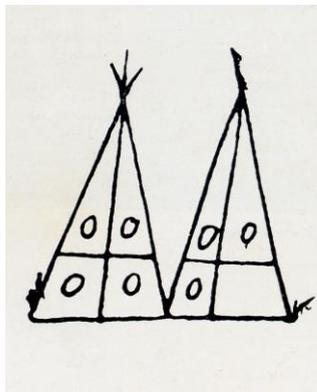
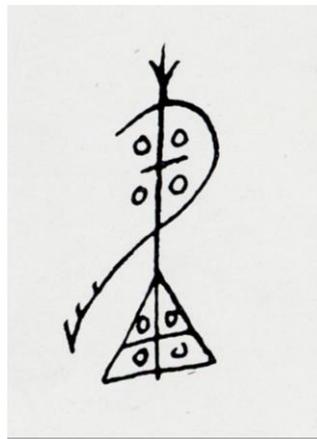
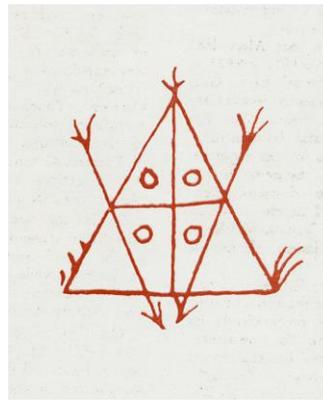
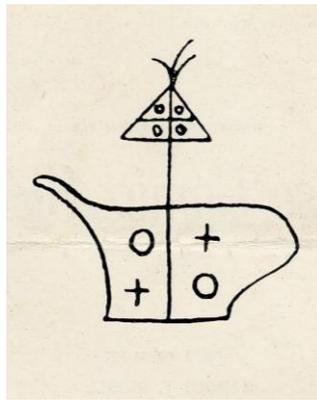
Con 208 páginas, incluyendo cubierta y contracubierta, PCH reúne a dieciocho pintores modernos con reproducción de 89 obras.²⁵ También fueron seleccionados cinco *naif*: Matamoros con una obra, Acevedo con dos, Rafael Moreno con tres y dos anónimos en pintura mural. En total se reproducen ciento tres obras, algunas de ellas en color y a página completa, que incluyen, dentro del texto de presentación de José Gómez Sicre sobre pintura cubana, un óleo de Juan Bautista Vermay, dos de Vicente Escobar, uno de Leopoldo Romañach y un grabado de Eduardo Laplante. En esta cuenta total de las obras hemos incluido el “Autorretrato” de Antonio Gattorno que aparece reproducido en el lugar donde debería estar una fotografía del artista realizada por Julio Berestein (PCH: 43), y que quizás no pudo ser hecha por encontrarse el pintor residiendo en los Estados Unidos. De modo que, metodológicamente hablando, también puede considerarse que este “Autorretrato” no forma parte del conjunto de cuatro obras de Gattorno que selecciona Gómez Sicre para el libro.

En PCH se muestra -a modo de viñetas y, según lo entiendo yo, como complemento de la pintura popular que recoge el libro- seis ilustraciones que, como se asegura en una nota, “son exactas reproducciones de los dibujos rituales de los ñañigos, usados como símbolos de sus *potencias* en las puertas de sus *cuartos fambá* (...)”. Editor y autor aseguran que los dibujos “han sido recopilados por Alejo Carpentier, a cuya cortesía debemos su reproducción aquí” (PCH: [9]).²⁶

Junto a la pintura popular, estos dibujos rituales testimonian la amplitud de mira cultural que organiza este proyecto. Para mejor comprender la anterior afirmación, recordemos que dichos dibujos rituales se entendían vinculados a grupos sociales que formaban parte del hampa cubana.

²⁵ 11 obras de Mario Carreño, 9 de Amelia Peláez y 7 de Fidelio Ponce; Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Luís Martínez Pedro y Mariano Rodríguez, cada uno con 6 obras; Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Wifredo Lam, Felipe Orlando y René Portocarrero, cada uno con 5 obras; y Roberto Diago, Eberto Escobedo, Domingo Ravenet y Daniel Serra Badué, con una obra cada uno.

²⁶ Para una mejor comprensión de estos dibujos ñañigos, a continuación incluimos una breve nota redactada entre 1948 y 1950, que pertenece a otro libro antológico sobre las artes plásticas cubanas y que igualmente reproduce en su cubierta algunos de estos diseños: “En muchas *accesorias* ocupadas por ñañigos era fácil encontrar, ejecutadas con tizas amarillas, dibujos rituales de las agrupaciones. Estos dibujos lentamente fueron desapareciendo, especialmente cuando las rivalidades ñañigas provocaron reyertas y las autoridades se vieron obligadas a reprimir las actividades de estos grupos. Entonces, operando en la clandestinidad, estas organizaciones desterraron todo signo que pudieran delatarlas. Los dibujos, muy estilizados, de líneas fáciles, simbolizaban las *potencias* ñañigas y se colocaban, generalmente, en los cuartos *fambá*, es decir, donde celebraban los actos rituales de las ceremonias ñañigas” (sic, Loló de la Torriente, *Estudios de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954: 193).



Seis viñetas que son exactas reproducciones de los dibujos rituales de los ñañigos, usados como símbolos de sus *potencias* en las puertas de sus *cuartos fambá*, recopilados por Alejo Carpentier y cedidos a PCH, 1944.

El libro PCH también presenta un texto general con biografías de artistas redactado por José Gómez Sicre, con una “versión inglesa” realizada por Harold T. Riddle quien recién había redactado la “english version” del monográfico *Carreño* (diciembre de 1943), también con texto de Gómez Sicre y editado por Galería del Prado.²⁷ No es casual, en tanto fueron libros realizados simultáneamente, que todas las reproducciones de obras de Carreño en PCH aparecen en su monográfico: son las mismas reproducciones que repiten formato y color. Igual también es la tipografía y la estructura del texto a dos columnas, y es la misma reproducción con diferente color de una firma abakuá la que concluye el monográfico de Carreño en la contracubierta y que inicia PCH en el dorso de la portadilla²⁸. De modo que *Pintura Cubana de Hoy*, además de repetir una misma experiencia de trabajo y con los mismos protagonistas (María Luisa, Carreño, Sicre y Riddle, con grabados de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía), puede interpretarse como una proyección editorial de Galería del Prado si bien ésta no asume autoría ni edición.²⁹

Sobre el diseño e impresión del libro se ha de decir también que, de haber permanecidos en La Habana hasta fin de 1943 los poetas españoles Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, el libro hubiera salido publicado por ellos. Nos lo hace saber el intercambio epistolar de finales de 1943 entre María Luisa Gómez Mena y el poeta y editor español. A mediados de septiembre, María Luisa le escribe lo siguiente: “La monografía todavía no está lista. Es una lástima [que] no hubieras estado para hacerlo tú”. De modo que PCH hubiera sido publicado bajo el sello editorial de *La Verónica*. Llama la atención las semejanzas entre el diseño tipográfico de la portadilla de PCH y las portadas publicadas por *La Verónica*. En respuesta a su carta, Altolaguirre anota desde México: “Tengo una gran ilusión de recibir tu monografía sobre el arte cubano, que tampoco puedo olvidar. Ojalá pueda hacer yo algo por nuestros pintores, tan heroicos ante la general

²⁷ La traducción al inglés realizada por Riddle fue revisada por el MoMA. Monroe Wheeler, Director de Exposiciones y Publicaciones del MoMA, le envió a Gómez Sicre una carta fechada el 12 de enero de 1944 donde le aseguraba lo siguiente: “Hemos recibido las pruebas de su libro y se lo hemos devuelto con muchas correcciones menores. Notamos que en su última carta al Sr. Barr, el libro ya iba a imprenta, pero esperamos que las pruebas lleguen a tiempo para hacer las correcciones porque la gramática inglesa es defectuosa en muchos sitios.” The Museum of Modern Art archives N. Y. Reg. 255. (T. del A.).

²⁸ El monográfico sobre Mario Carreño, igual que PCH después, también reservó “fuera de comercio, veintiocho copias marcadas de la A a la Z, firmadas por el pintor y el autor.” (*Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana I, Ediciones Galería del Prado, La Habana, diciembre de 1943, s/p).

²⁹ En un importante proyecto anterior ya habían trabajado juntos grabadores e impresores. Ello ocurrió con el catálogo de la “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo”, 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 cuatricromías.

indiferencia antillana...”. Y en otra carta de diciembre lo reitera: “Espero la monografía, sobre la que quiero escribir mucho”.³⁰



Fotos realizadas por Julio Berestein. Izq. Cundo al lado de *Romeo y Julieta*. Der. Felipe Orlando al lado de *Interior Amarillo*.

Además de Alejo Carpentier, un destacado grupo de intelectuales de variada procedencia ideológica se integra en este proyecto: 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 el monográfico. También colaboraron el fotógrafo Rafael Pegudo, el estudio fotográfico La Foto, Tony de Lukasc y el MoMA. Y hay créditos de agradecimiento para la antropóloga cubana Lydia Cabrera, para los escritores Jorge Mañach y Juan Marinello, para el diplomático y coleccionista cubano Héctor de Ayala y para la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual.

³⁰ Manuel Altolaquirre, *Epistolario*, ob. cit.: 452-454 y 459.



Contraportada libro de Carreno, 1943



Primera pagina despues de la portadilla de PCH, 1944

José Gómez Sicre

José Gómez Sicre, en su texto “Introducción” de PCH, conciso y enjundioso a un tiempo y de acertado valor histórico-artístico, aún tantos años después, lo que justifica el actual estudio, asegura que su intención es la de “dar una idea precisa del importante movimiento pictórico que hoy se construye en Cuba” (PCH: 13). Pero, ¿quién era este joven crítico de 27 años que era capaz de ofrecer una “idea precisa” sobre un movimiento contemporáneo, y que Jorge Mañach consideraba “especializado en la crítica de nuestra expresión plástica más reciente” junto a Guy Pérez Cisneros?³¹

³¹ 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*, ob. cit.: 359-362.

Sobre José Gómez Sicre tampoco abundan las biografías y los estudios, si bien algo publicado hay, más y mejor que lo hallado sobre María Luisa.³² Gómez Sicre se graduó de Derecho Diplomático y Ciencias Sociales en la Universidad de La Habana, pero su labor profesional realmente se dirigió a promocionar y organizar exposiciones de artistas modernos. Con 25 años, en 1941, publica sus primeras notas sobre exposiciones de arte nuevo. A juzgar por la información compilada, los años 1942 y 1943 resultan provechosos para su formación y consolidación como crítico y curador de arte.

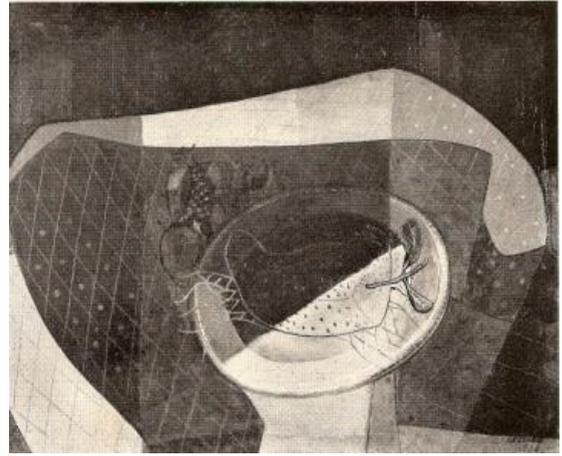
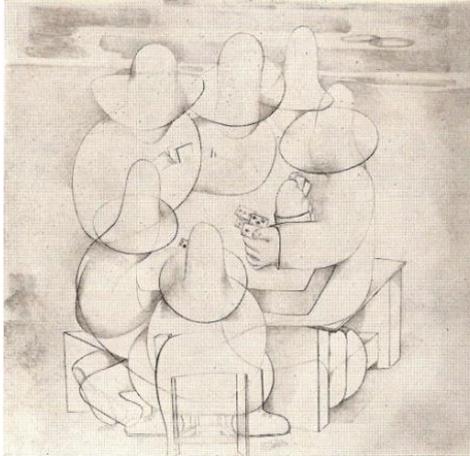
Entre junio y agosto de 1942 organiza siete exposiciones de arte. A partir de septiembre-octubre lo encontramos inmerso en la organización y fundación de una galería comercial de arte, Galería del Prado, junto a la mecenas María Luisa Gómez Mena y al pintor Mario Carreño.³³ Este proyecto lo llevará a la organización de la entonces más importante “Exposición Permanente de Pintura Moderna Cubana”, a la redacción de dos importantes textos de arte cubano³⁴, y al conocimiento y relación profesional y personal con personas que, desde Nueva York, hacen viable la proyección comercial de Galería del Prado en EE.UU: Kathy Perls, Edgar Kauffman y Alfred Barr. Éste último, todavía director (1929-1943) del Museo de Arte Moderno de Nueva York y con quien colabora en la importante exposición “Modern Cuban Painters” de 1944.³⁵

³² Sobre JGS ver “Los críticos (Biografías)” y “Bibliografía General sobre Arte Cubano”, *Memoria...*, ob. cit.: 66 y 529. *José Gómez Sicre Papers*, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>. “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, Alejandro Anreus, Ph.D., documento impreso. Referencias sobre su participación en el ciclo de pintores europeos celebrado en Lyceum: “El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, José Antonio Baujín y Luz Merino, Universidad de La Habana, documento en formato digital, <http://www.luxflux.net/n23/Bauj%C3%ADn.pdf>

³³ A la par de su labor en torno a Galería del Prado, y como director de exposiciones de la Institución Hispano Cubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz, organiza, en junio de 1943, “Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas” con 28 artistas, con igual número de obras. Entre ellos, los pintores Acevedo, Arche, Cundo, Caravia, Carreño, Diago, Portocarrero, Ravenet, Serra Badué, C. Enríquez, F. Orlando, Lam, Mariano, Martínez Pedro, Amelia, Ponce y Víctor Manuel. Y los escultores Ramos Blanco, Manuel Rodulfo, Juan José Sicre, Estopiñán, Eugenio, Rolando Gutiérrez y Alfredo Lozano. En dicha exposición ofrecen Pierre Loeb y David Alfaro Siqueiros respectivas conferencias. Para julio de ese mismo año de 1943 y en la misma Institución organiza la “Exposición retrospectiva de Amelia Peláez. 1929-1943”, que se acompaña igualmente de los siguientes conferenciantes: Luis de Soto, José Gómez Sicre, David Alfaro Siqueiros, José Antonio Portuondo, Mario Carreño, Jorge Mañach, Herminio del Portal y Rafael Suárez Solís (*Memoria...*, ob. cit.: 390.)

³⁴ *Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana, I, ediciones “Galería del Prado”, La Habana, diciembre de 1943, [60 pp., incluye cubiertas]. *Pintura Cubana de Hoy*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944, [208 pp., incluye cubiertas].

³⁵ Puede consultarse en el Library Museum Archives del MoMA, cómo una versión de esta muestra, pero con el título *Cuban Painting Today*, luego va a itinerar por otras doce ciudades



Obras en PCH, de la PRIMERA GENERACION DE MODERNOS, que ya pertenecían a la colección del MoMA
 (Arriba: Amelia, *Juego de cartas*, 1936 y *Naturaleza muerta en rojo*, 1938. Abajo: izq. Carlos Enriquez, *Paisaje con caballos salvajes*, 1941; der. Ponce, *Mujeres*, 1934).

estadounidenses, acompañada del libro PCH. La itinerancia terminó el 16 de abril de 1946 en Winter Park, Florida. El MoMA, ya cobrado sus 100 dólares mensuales por la muestra, empaquetó finalmente sus 10 cajas de obras; fueron 2740 libras de un arte moderno cubano que, ahora insertado en el plano internacional, proyectó al futuro el fenómeno plástico denominado “Escuela de la Habana”. Trece años después de los beneficios culturales que generó, el proyecto- iniciado en la Galería del Prado- se enfrentó a una nueva etapa historiográfica cubana del arte que, plegada a los nuevos requerimientos ideológicos de la Revolución Cubana, se empeñó en borrar todos sus vestigios. Hoy, 70 años después de esa itinerancia, que no se ha homenajeado como debería ser, hablamos del fenómeno cultural como si fuera un acontecimiento ocurrido casi recientemente y del cual todavía no conocemos todos sus aspectos.

Consecutivamente, en el MoMA conocerá a Leslie Judd Ahlander, quien devendrá en trampolín para la futura conversión de Sicre en el flamante Director de la División de Arte de la Unión Panamericana³⁶, luego Organización de Estados Americanos. Desde este puesto de gestor cultural en Washington, Sicre consolidará su posicionamiento, influencia y liderazgo sobre arte latinoamericano y rol en las primeras cinco bienales de Sao Paulo. Actividad que se caracterizó por promover e institucionalizar “un arte centrado en problemas plásticos, desvinculado tanto de las reivindicaciones político-sociales como de los elementos folclóricos, pero no privo de referencias regionales”³⁷, lo cual, en el contexto de la “guerra fría”, le generó tantos amigos como enemigos, hasta el día de hoy.³⁸

A partir de 1945 la carrera profesional de Sicre se desarrollará principalmente fuera de Cuba, aunque todavía en un mayo habanero, de aquel año, se puede disfrutar de “Lo inmóvil”, “una selección de pinturas de tema estático” (se lee en el catálogo-plegable) “agrupadas por José Gómez Sicre y presentadas en el Lyceum”. Una exposición sin antecedentes en Cuba en tanto ser concebida desde un cuestionamiento estético, en este caso la naturaleza muerta, un tratamiento pictórico que, al decir de Sicre, trata de “hallar un alma vibrátil

³⁶ Leslie Judd Ahlander, 2000, “La aparición: la exposición en el MOMA”, *Cundo Bermúdez*. Cuban-American Endowment for the arts, Gráfico Caro S. A., Madrid.

³⁷ Yo recomiendo con especial énfasis la consulta de cuatro espléndidos textos de Alessandro Armato al respecto: *La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*, 2012 / *Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo*, 2015 / *José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas*, 2012 / *Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica*, 2015. Son ensayos muy bien fundamentados, basados en investigaciones de archivo. Se pueden encontrar en la internet clickeando el nombre del autor.

³⁸ Algunas notas críticas todavía hoy injustamente le encasillan, apartan y minimizan bajo el rubro de “intelectual de la guerra fría”, menospreciando su labor cultural, sin percatarse que esa misma etiqueta le viene al uso a cualquier intelectual de proyección pública y estatal que, ya para fines de los años cincuenta y principio de los sesenta, se afiliara, por conveniencia o convicción, a uno de los dos bloques antagónicos y radicalizados que entonces dividía al mundo: capitalismo o comunismo. Incluso, a la sombra del nuevo *establishment* político que les subvencionaba -la Revolución Cubana de 1959-, muchos artistas cubanos hicieron desmemoria del pasado, y borrarón de sus currículums antiguos mentores y hasta exposiciones. Igualmente se obstaculizó en la isla el ascenso de nuevas y antiguas figuras con criterios estéticos diferentes que, sin embargo, encontraron el apoyo de Sicre en el extranjero. La “Guerra fría” fue una era globalizada donde la clase intelectual y artística se subordinó a la clase político-militar, cuando el planteamiento cívico de los primeros cedió a las plataformas de poder de los segundos. Es algo que la crítica de hoy debe corregir, ajustándose al contexto de los hechos.

escondida en lo profundo de lo inerte”.³⁹ Fue una carrera profesional donde han ido de la mano el talento, la perseverancia y la suerte. Dio casi tres décadas consecutivas de trabajo crítico y curatorial como pocos lo han hecho.



Obras en PCH, de la SEGUNDA GENERACION DE MODERNOS, que ya pertenecían a la colección del MoMA (Arriba: Lam, *Maternidad*, 1939; Mariano, *Paisaje y figuras*, 1942 y *El Gallo*, 1941. Abajo: Carreño, *El ciclón*, 1941; Cundo: *El Balcón*, 1941; Portocarrero, *Ángeles*, 1941).

³⁹ *Memoria...*, ob. cit.: 390.

Pintura Cubana de hoy.

Para el *Sicre de finales de 1943*,⁴⁰ aquel movimiento pictórico cubano - ante una cultura insular carente de tradiciones indígenas y que históricamente había desestimado el aporte plástico de lo afrocubano, visto “como zona intocada de nuestro conglomerado nacional”- importa técnicas, materiales y aspectos formales, pero que basa su punto de partida en la propia condición geográfica, una suerte de vigorosa poética visual del color y la luz que le ofrece “carta de ciudadanía” (PCH: 13-14).

Describiendo un itinerario de la historia del arte cubano anterior a esa consolidación del arte nuevo, Sicre menciona el florecimiento de las artes gráficas al calor del desarrollo de las industrias tabacaleras y azucareras entre mediados del siglo XVIII y el XIX, un arte gráfico de “extraordinaria calidad, con singular buen gusto, con hondo sentido plástico” que se contrapone a ese “moroso y retardado proceso de asimilación de innovaciones a su régimen de arte recetado” que impone la Academia “San Alejandro”. Como su contemporáneo Guy Pérez Cisneros, Sicre se extiende y arremete duramente contra la Academia cubana. Para con los jóvenes modernos la descubre como un antecedente histórico aunque no pictórico. Asegura entonces Sicre que “Todos, al hacer la pintura que hoy enriquece al país, han tenido que desentenderse totalmente de ella”. Negarla es el primer paso de nuestra pintura moderna. La Academia, para el crítico, “desde su primera infancia, comienza a tomar la marcha lánguida, perezosa, sin inquietud, poco alerta, que habrá de mantener, fatalmente, hasta el día de hoy”. “Miopía” y “cortedad de aliento” -escribe- son los rasgos pedagógicos de una escuela que sólo llega a la “antesala del impresionismo”, y fija para la crítica de arte cubano

⁴⁰ La cursiva es intencionada y del autor, para llamar la atención sobre el siguiente matiz: no tomo en cuenta en muchos aspectos los criterios de un Sicre anciano cuando se refiere a determinados acontecimientos, personas y obras que valoró de otra manera en el pasado. Tampoco sigo al pie de la letra esas referencias que intentan igualmente magnificar diferencias y hasta enfrentamientos entre un supuesto grupo de intelectuales y otro: (Ortiz-Lydia-Lam y otros) (Gómez Mena-Sicre-Carreno y otros) (Guy-Lezama-Mariano y otros). Eso me parece un poco forzado en tanto los impresos y documentos de la época no demuestran que haya sido exactamente así, independientemente a que hayan realizado proyectos diferentes, hayan protagonizado alguna que otra polémica, e incluso, aunque no existiera esa química personal que forma “amigos”. Ya sabemos que los intelectuales mudan sus argumentos, fabrican conceptos y hasta varían sus posicionamientos grupales, estéticos y críticos. En las publicaciones de la época que estudiamos se hallan muchísimos detalles que te aseguran la colaboración entre unos y otros. Otra cosa es que la historia política y la ideología (real o ficticia), después de la revolución cubana (1959), haya puesto con el tiempo a unos y otros en bandos diferentes. Eso también pasó con la vanguardia rusa después de la radicalización de la revolución bolchevique, o en la generación del 27 española después del desenlace de la guerra civil. Pero lo que sucedió después no te permite variar lo que aconteció antes. Cuando hacemos *historia del arte*, debemos ajustarnos lo más posible al contexto del hecho que estudiamos.

uno de los párrafos más duros contra los pintores académicos de esos años: "...a los rezagados sólo se les ve durante estas luchas trasegar por los salones anuales académicos con sus agonizantes telas, repetidas y mediocres en progresión geométrica. Aspiran a cátedras y suceden en su muerte a sus profesores. Temporalmente, realizan, al igual que sus maestros, retratos y paisajes por encargo para las oficinas del Gobierno que, en todas las etapas, les protege cordialmente. Su anémica vitalidad artística queda reducida únicamente a ese cobarde languidecer por los contenes del arte, a descansar al borde de los caminos que conducen a la pintura noble, a la pintura intensa y fecunda" (PCH: 14-15). Es categórico el joven crítico, sin restricción ni condición -como dirían los académicos de la lengua- y produce contusión.

De la Academia destaca Sicre algunos pocos pintores: Vicente Escobar, con su "franca inocencia *naif*"; un alumno suyo, Juan del Río, que a pesar de las firmas en sus telas, asegura el crítico, se pueden confundir estas últimas con las del maestro; Juan Bautista Vermay y su muy mencionado "Retrato de la familia Manrique de Lara; Miguel Melero, "que permite el acceso a las aulas a las mujeres"; Armando Menocal, "de técnica pulcra y color más brillante que sus antecesores"; y Leopoldo Romañach: "de su clase de colorido sale el grupo de jóvenes que debían dar un nuevo sentido a la pintura cubana". Romañach será el comprensivo profesor que, en su aula, no negará el acceso a esas láminas que, llevadas por sus alumnos, reproducen en color obras de Pissarro, Renoir o Cezanne. Ante el descubrimiento pictórico de la "Escuela de París", los estudiantes inquietos desertan de la Academia. Cada uno siguió el particular camino que lo llevaba a la modernización de la pintura, a lo que entonces se llamó "el arte nuevo". A la fecha del texto de Sicre, finales de 1943, una segunda generación de artistas se había vinculado a ese grupo inicial, con lo cual "el movimiento revolucionario en la pintura de Cuba toma cuerpo y carácter" (PCH: 16-17, 19-20).

Sicre redacta una sucesión de documentadas notas biográficas de los pintores seleccionados, donde destaca su procedencia, estudios, viajes, exposiciones, desarrollo estético y temario, y asociaciones directas con exponentes principales y contemporáneos que formaban parte de la internacional escuela pictórica de París, o de la pintura de vanguardia mexicana. En cada uno de esos acápites desarrolla una serie de valoraciones para la comprensión del contenido plástico, formalista, son notas a veces elegante, no exenta de agradable prosa, que ahora se nos antojan cartelas antológicas que perfectamente se pueden exponer hoy al pie de algunos de esos cuadros por él seleccionados. Dado que el libro es poco conocido y no todo el mundo tiene acceso a esa información, veamos algunos ejemplos textuales.

Asegura de Víctor Manuel que, además de ser el primero junto a Gattorno y Sicre (el escultor) en dar la batalla por el arte nuevo, su color, post impresionista a lo Gauguin, es “brillante y sereno, sus figuras de melancólica y estática expresión, sus paisajes majestuosos e inmutables”, es un pintor “de clásica proyección, de obra anti-anecdótica”, “pintura serena y parsimoniosa” (PCH: 24). A Abela lo reconoce como autor de una “obra de extraordinaria finura espiritual”, “viendo con la exquisita factura de una dorada tabla veneciana, con la meticulosidad de un renacentista, nuestro campo, nuestro campesinado, su vida y su luz propia” (PCH: 34). Las frutas de Amelia -luego de su estrecho contacto formal con el Picasso cubista, Juan Gris y Braque y con la colorista Alexandra Exter- quedan exaltadas dentro de “una austera unidad plástica que dictará su estructura por todo el cuadro y quedará, a su vez, íntegra y poderosa en su privado centro espacial” (PCH: 52). La obra de Ponce “ha ido tornándose cada vez más blanca. Su gama llega a consistir únicamente en tres tonos primordiales con los cuales concebirá toda su producción hasta hoy: verde vejiga, tierras y blanco de zinc”, y precisa el crítico: “su obra es, esencialmente, un arduo problema de claroscuro logrado en ese opalino y marfileño tono envolvente que se precipita en la luz absoluta -en el blanco puro-” (PCH: 68).

De Carlos Enríquez -que bebió en París la época de “culminación del surrealismo tras la liquidación de *Dadá*”- destaca los dos elementos visuales que caracterizan su pintura: el sexo y las transparencias. Dice el crítico: “El paisaje interno y externo de Carlos Enríquez es el sexo y éste habrá de dar forma, movimiento, animación a las montañas, a los caminos (...) Las figuras simultáneas, en un juego destrísimo de transparencias, aparecen superpuestas como sirviendo de base para una duplicidad de la anécdota” (PCH: 80). A Carreño nos lo presenta como un pintor que es “dueño de un depurado oficio”, que a veces adopta “un barroquismo de tintas que nos hace creer que triunfa por sobre la majestad formal de sus figuras, pero en su entraña queda resplandeciente un clasicismo indeleble como denominador común de su sólido lenguaje plástico” (PCH: 90).

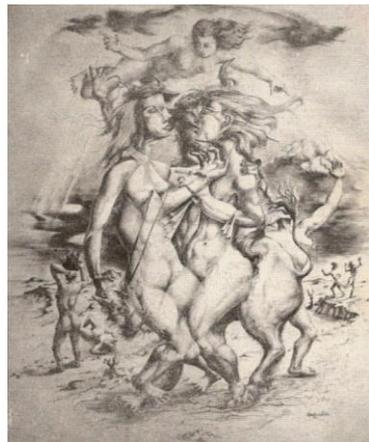
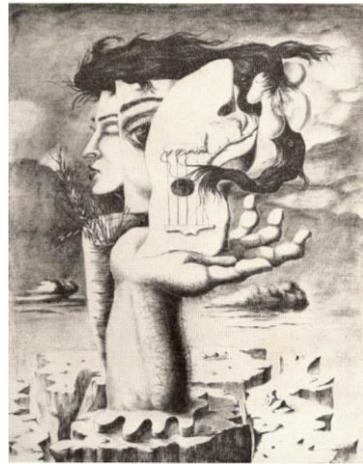
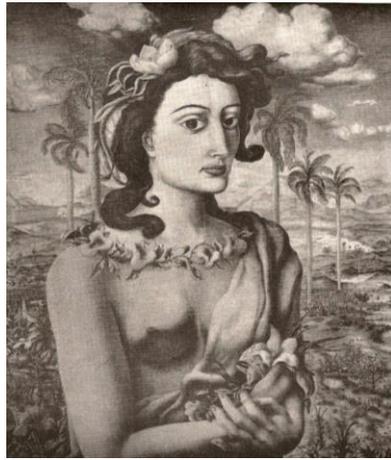


Son las veinte obras en color (cuatricromía de la casa Hermanos Gutierrez) que se reproducen en PCH.
Los tamaños de las obras para esta ilustración son arbitrarios.

Con Lam desarrolla, a mi entender y contra el pronóstico que muchos puedan suponer, una de sus notas más bellas y esotéricas, como obra reservada que se transmite a iniciados. Su arte, dice el crítico, “rompe con toda frontera dentro de su incisivo tropicalismo. Su gusto por el mito de culturas primarias se encuentra afirmado y reverdecido por las sugerencias del ambiente, por los dictados de la atmósfera de Cuba. La naturaleza exuberante le obliga y ubica sus monstruos. Los dioses de la lluvia, de la agricultura, de los truenos que ahora le nacen al paso aún en su propio jardín, dentro de cualquier follaje, se hallan depurados por su universal sentido plástico”. No importa la procedencia de tanta cosmogonía, como asegura el crítico ellos pertenecen a cualquier “paraje donde el sol caliente tanto y desnude hasta el infinito la pureza de todos los colores” (PCH: 106). La obra de Lam, al menos en ese particular momento, le hizo aflorar al crítico, el poeta que llevaba adentro.

En Portocarrero, Mariano y Cundo, Gómez Sicre reconoce en clave alta el enunciado del color. Descubre en Portocarrero esa “reacción suya frente al color turbulento (...)”. A Mariano lo ubica “entre los buenos pintores de América”, y en Cundo se hallan, al decir del crítico, “las más difíciles combinaciones cromáticas”. En el Arche retratista, y en el Martínez Pedro dibujante, destaca el alto nivel técnico de ambos ejecutantes.

Para el Sicre de entonces, Martínez Pedro, con su “surrealismo”, su “naturalismo”, será “uno de los más conscientes dibujantes que tenemos en la actualidad”, y lo ubica entre los mejores de América, posicionamiento artístico similar al que antes el crítico ha definido para la pintura de Mariano. “Su propósito de hacer del desnudo el primordial y más potente elemento temático - asegura Sicre- le ha hecho incurrir en un delicioso paganismo donde la realidad y lo irreal se mezclan, se confunden, en un afán decidido por descomponer, por desentrañar todos los misterios de la forma humana”. La calidad de estos dibujos impresionan al crítico y le obligan a desbrozar el posible campo de las influencias artísticas: “La anatomía no guarda secretos para este artista pero sus figuras a ratos juegan con espontáneo automatismo que quizá pudiera ser llamado surrealismo o quizá Realismo Mágico. Pero este esquematismo surrealista, esta mágica realidad deviene sólo de un juvenil y sensual deseo de abordar y vencer la forma femenina reduciéndola a actitudes imposibles con la menor cantidad presente de literatura, no persiguiendo una anécdota sino sirviéndose de ella para recrearse” (PCH: 172).



El dibujo en PCH. Martinez Pedro.

Este concepto de Realismo Mágico que usa Sicre para con la obra de Martínez Pedro se articula en torno a las tesis que el artista y crítico de arte alemán Franz Roh desarrolla en su libro *El realismo mágico. Postexpresionismo* (1925), donde describe el heterogéneo arte europeo que se ha de desarrollar entre las dos guerras mundiales (1918-1936). Nada tiene que ver, por supuesto, con ese género posteriormente recreado por muchos escritores latinoamericanos a mediados del Siglo XX. Roh se enfrenta a las primeras vanguardias con un postexpresionismo que mostraba una nueva aproximación a la realidad, la de la existencia alterada. Una estética de vuelta a la figuración que, si bien continúa deshaciendo el espacio tradicional figurativo que habían iniciado las primeras vanguardias, mucho le debe a las formas neoclásicas, precisas. Dentro de estas propuestas estilísticas se hallan obras tan diversas como las de Beckmann, Carrá, De Chirico, Dalí, Derain, Dix, Fritsch, Grosz, Kanoldt, Léger, Miró, Picasso, Schrimpf y otros. Es muy posible que Sicre encontrara determinadas analogías entre los desnudos neoclásicos, eróticos y surrealistas de Roh y de Martínez Pedro.

En su selección de artistas modernos, Sicre incluye en el libro a Roberto Diago, un jovencísimo pintor de 24 años recién egresado de “San Alejandro”. En Diago el crítico vislumbra “cierta inquietud creativa y combativa contra los postulados profesoraes” de la Academia. A pesar de estar todavía en plena etapa de formación, su arte, dice el crítico, “se nos aparece extraordinariamente alerta y ágil” y concluye, con énfasis, que es “una firme promesa para la pintura de Cuba” (PCH: 182).

Otros tres pintores incluye Sicre: Daniel Serra Badué, Eberto Escobedo y Domingo Ravenet. Si bien al seleccionarlos se intuye que demuestra alguna afinidad o aprecio por sus obras, al menos reconocimiento, también es cierto que bien poco dice de ellos (algo más en Badué) y de sus obras. Aunque no lo haga saber en su texto, quizás la obra de Badué, desarrollada principalmente entre la metafísica y el surrealismo con muy poco acento en lo “nacional”, no le parece inserta en el decursar estético y temático de la pintura moderna cubana. A Escobedo lo describe como un discípulo demasiado cercano a la estética de Ponce, y en Ravenet destaca más su capacidad para organizar y animar exposiciones de arte.

Concluye la selección Sicre con una compilación de obras de “pintura popular”, a la que dedica detenido análisis. En su definición sugiere el crítico la división del género en “pintura mural” y “obra de caballete”. La “pintura mural” muestra cuatro rasgos que la definen: primero, aplica el óleo o gouache directamente sobre la pared; segundo, se encuentra en los interiores de los establecimientos (mercados, bares, tiendas de víveres, casas de vecindad...); tercero, generalmente está realizada por pintores anónimos que, si bien se proponen, al decir del crítico, “dar una sensación fotográfica de la realidad, a ratos

sueñan y componen sus pinturas con deliciosos recuerdos e ideas exóticas”; y cuarto, la pintura mural popular ha ido desapareciendo paulatinamente del centro urbano de la capital, alojándose en los barrios apartados y en las ciudades de provincia.

Por su parte la obra popular “de caballete” está realizada por un pintor conocido, “aficionado o natural” dice Sicre, “que construye su obra parsimoniosamente ignorando tanto la Academia como las nuevas corrientes pictóricas”. De estos pintores de caballete escoge a tres: Ruperto Jay Matamoros, Felisindo Acevedo y Rafael Moreno. En la obra de Moreno se descubre una “deliciosa poesía de la realidad”, un “arte fresco e ingenuo”, y adelanta el crítico que la tela *El paraíso terrenal*, aún sin terminar, “promete ser una de las piezas capitales de la pintura popular cubana” (PCH: 190).⁴¹

En la nota sobre éste último pintor, Sicre nos asegura también que “dos *marchands* conectados con los más importantes centros artísticos, Mme Kate Perls y M. Pierre Loeb” se interesaron “decisivamente” por la obra del artista, al punto de que Moreno, que inicialmente hacía “decoraciones murales en los cabarets, bares y puestos de *frita*”, ahora sólo pinta cuadros de caballete “bajo la protección de Loeb”. Esta relación entre marchante y artista que apunta Sicre nos lleva al coleccionismo de arte moderno cubano, un coleccionismo privado que todavía necesita ser estudiado.



Pintura popular o *naif* en PCH.

⁴¹ Moreno concluye la tela *El Paraíso* y es expuesta en la colectiva del MoMA y aparece reproducida a página completa en el interior de “Modern Cuban Painters”, *Museum of Art Bulletin*, ob. cit.: [6].

Las obras que elige Sicre para PCH ponen de relieve el conocimiento que el crítico tiene del movimiento plástico cubano moderno. En su selección agrupa siete cuadros al óleo, ya devenidos clásicos de la pintura moderna, que habían ganado estatus de patrimonio del Estado Cubano al pertenecer a la colección del Ministerio de Educación, y que fueron adquiridos a través de los premios que se otorgaban en los “Salones de Pintura y Escultura” y que eran, y hoy lo siguen siendo, recurrentemente citados por críticos, cronistas y periodistas que dedican textos al arte nuevo.

Estas obras, la mayoría hoy pertenecientes a la Colección del Museo Nacional de La Habana y que se muestran de forma permanente en sus Salas Cubanas, son las siguientes: *Autorretrato y modelos* de Gattorno, 1926 (destruido); *La Gitana Tropical* de Víctor Manuel, 1929; *Mi mujer y yo* de Arche, de 1937; y cuatro pinturas realizadas en 1938 y que se pudieron ver dentro del conjunto de la “II Exposición nacional de pintura y escultura” que se expuso en junio de ese año en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana: *Los Niños* de Ponce, *Guajiros* de Abela (obra que entonces obtuvo el Primer Premio de Pintura), *El rapto de las mulatas* de Carlos Enríquez y *¿Quiere más café Don Ignacio?* otra de Gattorno⁴². El pequeño conjunto manifiesta un modernismo que va del inicial modelo cezanneano de un primer Gattorno y de Víctor, expresión acabada de aquella nombrada “generación del 27”, pasando por el nuevo perfil psicológico del género retrato en Arche o la muy particular obra de Ponce, hasta la consolidación de un “criollismo” con guajiros y mulatas que será la primera puerta de entrada hacia una pintura local.

Pero, apartando ese grupo de importantes pinturas anteriores a 1943, afina Sicre en su grado de certeza cuando observamos que muchas de las obras escogidas, realizadas en ese propio año en que redacta su texto, devienen cuadros antológicos de la pintura moderna cubana. Algunas de estas obras de 1943 hoy forman parte de la colección del Museo Nacional de La Habana, algunas expuestas de forma permanente en sus Salas Cubanas; otras circulan actualmente por los canales del coleccionismo privado, generando interesantes expectativas de compra-venta en las subastas internacionales de arte latinoamericano. También se ha de decir que muchos de esos cuadros, recién salidos de los talleres de los pintores, formaban parte de la “Colección de Galería del Prado”.

⁴² El título que elegimos para esta última obra de Gattorno es el que se corresponde con el que se halla actualmente expuesto en el Museo Nacional de La Habana. Sin embargo, en PCH: 46, el título que aparece al pie de la reproducción es “¿Quieres más café don Nicolás?”. Antes, en la crónica de Ramón Guirao, “II Salón nacional de pintura y escultura”, *Grafos*, La Habana, Año 7, N°. 62, junio, 1938, aparece al pie de la reproducción de la misma “¿Más café Don Ignacio?” (*Memoria...*, ob. cit.: 381).

Un libro de referencia

María Luisa Gómez Mena, en su condición de editor de PCH, exponía en una nota inicial: “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” (PCH: [8]).

Son las tres referencias básicas que definían el carácter de la publicación: reconocimiento de un arte moderno consolidado, plataforma editorial impresa con texto e imágenes para divulgar el proceso, y definición del monográfico como libro de arte cubano original, sin precedente.⁴³

Por su parte José Gómez Sicre, ya anciano y pocos años antes de morir, aún recordaba cómo en su texto de PCH trató “de ser inclusivo sobre la historia de la pintura moderna de la isla”. Lo consideraba un “documento introductorio” que “sigue teniendo su importancia histórica”. Era consciente de que “con todo y sus limitaciones, creo que mi escala de valores de la pintura cubana ha sobrevivido el paso del tiempo”⁴⁴.

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”.⁴⁵

⁴³ Para Alfred Barr Jr. en marzo-abril de 1944, PCH era el “only book on modern Cuban painting”, y aunque reconocía la existencia de “artículos y catálogos de exposición” que definía como “publicación seria”, entendía que eran “muy poca” y se lamentaba de la inedición de textos como “por ejemplo el cuidadoso análisis estilístico de pintura cubana del Profesor Luís de Soto y Sagarra”. “Modern Cuban Painters”, *Museum of Art Bulletin*, ob. cit. (T. del A.).

⁴⁴ “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, ob. cit.: 15 y 17, Archivo Fundación Arte Cubano, Madrid.

⁴⁵ 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, N°. 2, Dec., 1945: 122. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/426090> (T. del A.).

Definitivamente, *Pintura Cubana de Hoy* es un libro esencial, un catálogo que ha hecho historia, a pesar de ser desconocido fuera de un ceñido grupo de especialistas. Esto obliga a una futura edición facsimilar que agradeceremos todos, especialmente los estudiantes, profesionales, coleccionistas y lectores interesados.

Madrid, 2010 – Miami 2016.

23 PINTORES	B/N	COLOR	TOTAL	
Victor Manuel	4	1	5	
Abela	4	1	5	
Gallardo	4		4	autorretrato
Amelia Peláez	6	3	9	
Ponce	6	1	7	
Carlos Enriquez	4	1	5	
Carreno	8	3	11	
Lam	4	1	5	
Portocarrero	4	1	5	
Felipe Orlando	4	1	5	
Mariano	4	2	6	
Cundo Bermudez	4	2	6	
Jorche Arche	3	3	6	
Martínez Pedro	6		6	
Serra Badue	1		1	
Ravenet	1		1	
Escobedo	1		1	
Diago	1		1	
Acevedo	2		2	
Matamoros	1		1	
Moreno	3		3	
2 anónimos (pintura mural)	2		2	
TOTAL	77	20	97	

José Gómez Sicre: ***más allá del MoMA.***

Por Roberto Cobas Amate.

Todas las imágenes y su correspondiente identificación se deben a la cortesía del autor.



JGS, fotografía realizada por Augusto de Castro y Tagle, c. 1940.

En el segundo lustro de los años treinta, la joven plástica cubana moderna cobra inusitada fuerza, resultando por esos años en un vigoroso movimiento artístico. Acontecimientos tales como las dos Exposiciones Nacionales de Pintura y Escultura de 1935 y 1938 -eventos en los cuales se impone decisivamente el arte nuevo sobre los desgastados presupuestos académicos-, y la Exposición de Arte Moderno, celebrada en el Salón del Centro de Dependientes de La Habana en 1937, dan fe de ello.

Es evidente que la revelación de una expresión artística que se expande con inusitada fuerza en la Isla debe estar necesariamente respaldada por una nueva generación de críticos de arte, promotores culturales y curadores cuya competencia esté a la altura de ese momento decisivo. Junto a figuras relevantes de nuestra primera generación de pintores modernos tales como Víctor Manuel, Eduardo Abela, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, Fidelio Ponce, Antonio Gattorno, a los cuales se une una segunda promoción con intereses afines a los iniciadores, con figuras tales como Cundo Bermúdez, Wifredo Lam, Mariano Rodríguez y René Portocarrero entre otros, van a emerger personalidades brillantes que brindarán un aporte decisivo a esta nueva y poderosa pintura: Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Domingo Ravenet y Guy Pérez-Cisneros. En este selecto grupo se destaca con luz propia la figura de un joven y talentoso crítico de arte y curador que dará mucho que hablar con sus continuos aportes al arte cubano del primer lustro de los años cuarenta, y posteriormente, a la irrupción de la pintura latinoamericana en el ámbito internacional en los años cincuenta y sesenta del siglo XX: José Gómez Sicre.

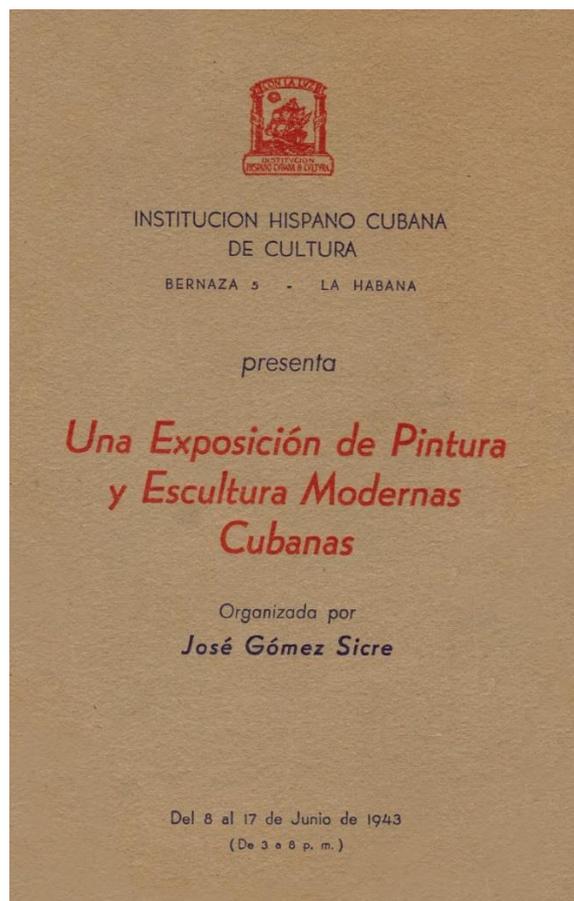
Su nombre comienza a darse a conocer muy a inicios de los años cuarenta cuando comienza a organizar exposiciones⁴⁶ de arte cubano para el prestigioso espacio cultural del Lyceum. Entre las muestras que realiza por esta fecha se destaca *Algunos pintores cubanos contemporáneos* (agosto de 1942), en la cual reúne a los más destacados pintores modernos cubanos de la época, tales como Eduardo Abela, Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Carlos Enríquez, Wifredo Lam, Víctor Manuel, Luis Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Fidelio Ponce, René Portocarrero y Daniel Serra Badué⁴⁷. Muchos de ellos estarían presentes posteriormente en la mítica exposición *Modern Cuban Painters*, evento en el cual Gómez Sicre tendrá una decisiva participación.

⁴⁶ Por esta época el término que se utilizaba era organizador de exposiciones, todavía no estaba socializada la expresión curador.

⁴⁷ Se nota la ausencia de Mariano Rodríguez, que ya era una figura destacada por esta época. Por otra parte es de elogiar la inclusión del costarricense Max Jiménez, activo por estos años en el contexto artístico de la Isla.



Labrador Ruiz, Pablo Neruda y JGS, 1942.



Arriba: Invitación exposición *Algunos Pintores Cubanos Contemporáneos*, agosto de 1942. Abajo: *Una Exposición de Pintura y Escultura Modernas Cubanas*, junio de 1943.

También colabora como asistente de Alejo Carpentier en un suceso de singular importancia, la primera exposición de Pablo Picasso en La Habana. Esta muestra fue precursora de otras realizadas posteriormente a Picasso en Latinoamérica, con obras nunca antes exhibidas. Precisamente en ese año Gómez Sicre conoce a Alfred Barr Jr., director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien se encuentra en Cuba para adquirir obras de artistas de la Isla.

En 1943 Don Fernando Ortiz lo nombra director de exposiciones de la ilustre Institución Hispano Cubana de Cultura y en junio de ese mismo año presenta la muestra *Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas*, en cuya selección Gómez Sicre muestra su inclinación por primera vez hacia la pintura popular con la inclusión de Feliscindo Iglesias Acevedo y Rafael Moreno. También se aprecia la participación de obras del más alto nivel artístico, como *Retrato de José Martí*, de Jorge Arche; *Los músicos*, de Cundo Bermúdez; *Patio colonial*, de Mario Carreño; *La silla*, de Wifredo Lam, *El desayuno*, de Mariano Rodríguez; *La pianista*, de Fidelio Ponce. Pero lo más destacado del evento es que hace justicia al joven movimiento escultórico cubano con la inserción de algunas de sus principales figuras: Juan José Sicre, Teodoro Ramos Blanco, Roberto Estopiñán, Eugenio Rodríguez, Rolando Gutiérrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Manuel Rodulfo Tardo. Sin dudas agrupa lo más destacado de la vanguardia escultórica cubana que, aunque no estaba a un nivel comparable a la vitalidad del movimiento pictórico que se gestaba en la Isla, encerraba valores de mérito propio. En sus palabras de inauguración Gómez Sicre señala que estos artistas perseveran por la “integración de un arte universal que sea expresión de un sentimiento nacional”⁴⁸.

Sin pérdida de tiempo Gómez Sicre organiza la primera retrospectiva de la obra de Amelia Peláez para los espacios de la Institución Hispano Cubana de Cultura, del 27 de julio al 16 de agosto de 1943. En la muestra que abarca los años de 1929 a 1943 se hace evidente la profunda asimilación de los lenguajes aprendidos en Europa y su sabia traslación a la luz y el color del trópico. Amelia aparecerá reiteradamente en los proyectos curatoriales de Gómez Sicre siendo una de las artistas con las cuales mantiene una profunda y extensa afinidad a lo largo de toda la vida.

⁴⁸ Citado en: Ramón Vázquez Díaz. *Víctor Manuel*. Ediciones Vanguardia Cubana. /Madrid/ 2010. p. 181.



Arriba: Alfred Barr, Teodoro Ramos Blanco, JGS, María Luisa Gómez Mena y Edgar Kauffman Jr., 1942. Abajo: izq. Alfred Barr, Fidelio Ponce y JGS, Matanzas, 1942; der. JGS, Fidelio Ponce, Mario Carreño y Alfred Barr, 1942.



Arriba: Amelia Peláez con JGS. Abajo: Amelia Peláez, JGS, Cundo Bermúdez y Julio Berestein. Ambas fotos firmadas en el inferior izquierdo por Julio Berestein. La Habana, c.1940.

La exposición *Modern Cuban Painters* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (17 de marzo-7 de mayo de 1944) tuvo antecedentes significativos sin los cuales nunca hubiera llegado a cristalizar el proyecto. El MoMA había iniciado su interés por el arte latinoamericano en 1931, con la exposición de Diego Rivera, uno de los creadores paradigmáticos de la pintura muralista de México. Posteriormente se realiza la extraordinaria muestra *Veinte siglos de arte mexicano* y la del gran pintor de Sudamérica Cándido Portinari, ambas en 1940. Más tarde, en 1943, tiene lugar la exposición *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, del 31 de marzo al 9 de mayo. Entre los artistas cubanos participantes se encuentran Carlos Enríquez y Wifredo Lam. Su curador, Lincoln Kirstein, llama la atención sobre la pintura cubana en los siguientes términos: “La pintura en Cuba tiene un verdadero carácter nacional, más íntimo y circunscrito que en México, pero pronunciada en su vitalidad de color y su gusto por la vida popular, algo un tanto análogo a la frescura de la música de la Isla”⁴⁹. Esto queda reafirmado por el hecho de que en esta exposición la pintura cubana tuvo la mejor recepción por parte de la crítica y se reprodujo más pintura cubana en la prensa neoyorquina que la de todas las otras naciones participantes⁵⁰.

La estancia en Cuba de Alfred H. Barr en 1942 despierta su interés en los pintores modernos cubanos. En esta ocasión se reunió con la mecenas María Luisa Gómez Mena, su esposo el pintor Mario Carreño y el joven y talentoso crítico de arte José Gómez Sicre. Barr reconoce el soporte económico y el entusiasmo que brinda la señora Gómez Mena a los proyectos culturales en la Isla y lo refleja en sus palabras para el Boletín del museo, cuando comenta: “Mediante la organización de la Galería del Prado, la cual es una institución sin fines de lucro, mediante el subsidio a publicaciones y por su entusiasmo personal y generosidad, la Señora Gómez Mena ha hecho como nadie por el desarrollo de la pintura moderna cubana, en los últimos tiempos en La Habana”⁵¹.

⁴⁹ *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Plantin Press. New York, 1943. Text by Lincoln Kirstein. Citado en: *Cundo Bermúdez*. Cuban-American Endowment for the Arts, inc. Miami, Florida, 2000. p. 9.

⁵⁰ Recomendamos consultar: Luz Merino Acosta. “De La Habana al MoMA”. En: *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. Edición a cargo de Nathalie Bondil. The Montreal Museum of fine arts. Lunweg Editores, 2008. pp. 216-217.

⁵¹ Alfred H. Barr, Jr. *Modern Cuban Painters*. Museum of Modern Art Bulletin. Vol. XI, No. 5, April 1944. p. 7.



JGS, primero a la derecha. María Luisa Gómez Mena junto al grupo de artistas modernos cubanos, Galería del Prado, Habana, c. 1942/1943. De derecha a izquierda: José Gómez Sicre, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano, Amelia Peláez, Mestre, María Luisa Gómez Mena, Roberto Diago, Eugenio Rodríguez, Acevedo, un escultor no identificado, un empleado de la galería.

Es precisamente en ese momento que el trabajo de Gómez Sicre se vuelve imprescindible en la preparación de un proyecto que, aunque históricamente los méritos de la curaduría siempre han recaído en Alfred H. Barr, Jr., no hubiera sido viable sin su guía segura. Él fue la brújula que supo orientar los pasos de Barr en su andar por La Habana. Gómez Sicre fue quien le presentó a los artistas cubanos. El propio Barr reconoce la decisiva participación del crítico cubano cuando afirma: “La selección ha sido la responsabilidad compartida del Señor Gómez Sicre y del Museo”⁵², aunque es también evidente que Barr asume el compromiso de las decisiones finales.

Es cuidadoso el director del MoMA cuando advierte las limitaciones y pretensiones de la muestra: “La exposición PINTORES MODERNOS CUBANOS es limitada en dimensiones y alcance... No se ha realizado ningún intento de presentar un estudio abarcador de la pintura cubana contemporánea o una historia de su desarrollo. De hecho sólo se ha incluido una docena de artistas y casi todas las pinturas fueron terminadas durante los pasados cuatro o cinco años. Sólo están representados pintores que viven en Cuba.”⁵³

A pesar de estas observaciones no hay dudas que la exposición *Modern Cuban Painters* es el hito más importante en el acontecer cultural cubano de la primera mitad del siglo XX. Gracias a la capacidad del MoMA para actuar como caja de resonancia, se propició el lanzamiento internacional de la pintura cubana y su reconocimiento como una de las más sobresalientes escuelas de pintura de Latinoamérica. Para comprender su importancia es necesario conocer que por aquel entonces el MoMA definía el canon del arte moderno con una proyección global. El MoMA a través de sus salas permanentes y exhibiciones temporales proponía una lectura de la historia del arte que era aceptada internacionalmente. De ahí la importancia de esta muestra para el arte cubano, ya que permitió que la cultura de la Isla se uniera a la de México como parte del canon del arte occidental.

No obstante su importancia, la exposición *Modern Cuban Painters* fue controvertida desde sus inicios. Tal como señala el propio Gómez Sicre años después: “Barr y yo estábamos de acuerdo en que debíamos incluir a los pintores que estaban vivos y trabajando en la isla, cuyo valor estético era innegable”⁵⁴. De esta manera se seleccionaron sólo 13 artistas y otros de mérito similar fueron dejados a un lado por razones en algunos casos poco convincentes. Gómez Sicre se defiende al argumentar: “Gattorno vivía fuera de Cuba hace rato. Arístides Fernández había muerto y Pogolotti estaba ciego y ya no pintaba. A Lam se le invitó a participar y él se negó. Se consideraba superior a sus contemporáneos

⁵² Idem. p. 7.

⁵³ Idem. p. 7.

⁵⁴ Alejandro Anreus. *Conversaciones con José Gómez Sicre*. Entrevista realizada en tres tiempos: marzo, 1989; noviembre, 1990; febrero, 1991. (texto en formato digital)

pues él era 'surrealista' y venía de París”⁵⁵. Las advertencias de Barr constituyen un freno para juzgar su selección, pero es evidente que hubo algo de capricho al dejar fuera a artistas de una valía indiscutible, al mismo nivel de los seleccionados.



Arriba: de pie, Martínez Pedro, Labrador Ruiz, JGS, Acevedo y Cundo Bermúdez; sentados, Víctor Manuel, Amelia, Carreño. Abajo: Carlos Enríquez, JGS, Martínez Pedro, Víctor Manuel, Felipe Orlando, Mario Carreño, Labrador Ruiz, Juan David, entre otros. Ca. 1940.

⁵⁵ Ibidem.



Inauguración de la exposición *Modern Cuban Painters*, MoMA, 1944.
Arriba: Alfred Barr, JGS, Mario Carreño (ext. der.), al fondo, obras de Cundo.
Abajo: Mario Carreño, JGS (ext. der.), al fondo, obra de Ponce.

Precisamente una de las críticas más acres de los excluidos vendría de Antonio Gattorno, quien dirigió una enérgica carta a Alfred H. Barr fechada el 5 de marzo de 1943, aproximadamente un año antes de inaugurarse la exposición. Gattorno señala: “Lamento no haber estado en Cuba en el momento de su visita, pero el mero hecho de que estuviera ausente, viviendo aquí, en la ciudad de Nueva York, no altera el hecho de que también soy un artista cubano y me atrevo a decir que uno que ha honrado el nombre de Cuba más que cualquier otro artista cubano vivo de la actualidad. (...) apreciaría la oportunidad de participar en esta muestra cubana prestando una de mis pinturas, la que será seleccionada por el museo. Creo que si el museo está interesado en los antecedentes de los artistas cuyas obras expone, mis antecedentes justificarán el privilegio que solicito”.⁵⁶

Aunque hay una buena dosis de arrogancia en las palabras de Gattorno, su reclamación es absolutamente justa. Él es uno de los iniciadores del movimiento moderno en Cuba y quizás el principal representante de su vertiente criollista, una de las corrientes más interesantes de la joven pintura en la Isla.

La crítica de arte en Cuba fue positiva al evento. Sin embargo, el eminente intelectual Guy Pérez-Cisneros señala con ironía cómo “Los americanos se extasiaron (un poco ingenuamente) ante la frescura de los colores de la paleta cubana” y juzga con rigor las palabras triviales de Alfred H. Barr, cuando expresaba en el Boletín del MoMA: “Sol tropical y frutas tropicales, vestuario afrocubano, ornamentos barrocos dorados y policromados, vitrales coloniales, incluso la heráldica de las cajas de tabacos, parece que todos hubieran contribuido a esta intoxicación. Es ese color alegre libre de ataduras, el que más nítidamente los distingue como una escuela, de los pintores mexicanos...”.⁵⁷

Pérez-Cisneros arremete contra este punto de vista cuando afirma categóricamente: “[Barr] no vió que en este mismo barroquismo residía nuestra tragedia, nuestra angustia ante la nada que se retuerce, se hincha, se deforma, se busca y se rebusca. Nuestro arte es sensual, es innegable; pero algo de espíritu vive también en él (...). El Trópico está muy lejos de ser una Arcadia, y en definitiva el sufrimiento y la angustia pueden expresarse igualmente pintando flores o seres desgarrados.”⁵⁸ A pesar de tener un criterio distante de las palabras de Barr, a Pérez-Cisneros no le queda otro remedio que reconocer la importancia de la muestra cuando comenta: “...ha sido muy oportuna la exposición de Nueva York, gracias a la cual Cuba toma -en pintura- un rango cercano al de México en

⁵⁶ Sean M. Poole. *Gattorno*. Arte al Día Internacional. American Art Corporation, Miami, Florida, 2004. p. 31.

⁵⁷ Alfred H. Barr Jr. Ob. cit. p. 5.

⁵⁸ Guy Pérez-Cisneros. *Las estrategias de un crítico*. Antología de la crítica de arte. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 2000. pp. 48-49.

los Estados Unidos...”.⁵⁹ Sin embargo lanza una última estocada al señalar: “Lo único que lamentamos es la ausencia injusta e inexplicable de Ravenet y Pogolotti en dicho acontecimiento”.⁶⁰

Las dos ausencias sin justificación posible por sus aportes a la pintura cubana, son sin duda Wifredo Lam y Marcelo Pogolotti. Con respecto al primero Alfred H. Barr se ve en la obligación de dar una respuesta satisfactoria a los editores de *Gaceta del Caribe*. Sin duda contrariado y desde una postura incómoda Barr afirma: “Hablan ustedes de la 'lamentable' omisión de Wifredo Lam. Yo he sido personalmente responsable de la selección de los artistas que figuran en la exposición y, naturalmente, hubiera querido incluir en ella a Lam, cuya obra el Museo había conocido y adquirido mucho antes de que fuera conocida en Cuba. Sin embargo, el señor Lam, después de haber aceptado en principio participar en la exposición, cambió de opinión y se negó a figurar en nuestro conjunto prefiriendo presentar sus cuadros en una de las galerías comerciales de Nueva York. Lo mismo el Sr. Gómez Sicre que yo hemos lamentado profundamente la decisión del señor Lam, pues su colaboración no sólo hubiera aumentado su prestigio personal, sino también la importancia de nuestra exposición.”⁶¹

La omisión más dolorosa es la de Pogolotti, que por aquel entonces era el pintor más vanguardista de toda la plástica cubana moderna incluido el propio Wifredo Lam. Al preguntársele ¿cómo veía la pintura de Pogolotti?, el crítico de arte y curador precisa un severo juicio en tal sentido: “No me interesa. Parece que entendió a Léger y a otros, pero su síntesis con lo cubano a mi no me convence”⁶². Esta consideración de Gómez Sicre resulta una verdad a medias. Lo realmente decisivo para su exclusión era el profundo compromiso social y la crítica descarnada al capitalismo industrial que caracteriza la obra de Pogolotti, tanto su pintura como los fabulosos dibujos de la serie *Nuestro tiempo*. No era esta la visión de la pintura cubana que a Barr y a Gómez Sicre les interesaba dar en su exposición. En sus palabras de presentación en el Boletín, Barr se encarga de señalar el camino que le atrae de la pintura cubana: “El color, la luz, las formas y los motivos cubanos son más bien plástica e imaginativamente asimilados que representados realísticamente.”⁶³

⁵⁹ Ibidem, p. 49.

⁶⁰ Ibidem, p. 49.

⁶¹ “Una carta”. *Gaceta del Caribe* /La Habana/ Año I, número 6, agosto de 1944. p. 5.

⁶² Alejandro Anreus. Ob. cit.

⁶³ Alfred H. Barr. Jr. Ob. cit. p. 4.



Exposición *Modern Cuban Painters*, MoMA, 1944. Arriba: Carlos Enríquez y Amelia Peláez. Abajo: Fidelio Ponce y Cundo Bermúdez.



Exposición *Modern Cuban Painters*, MoMA, 1944. Arriba: Felipe Orlando, donde se aprecia la obra *Doble retrato*, que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Abajo: Mariano Rodríguez, donde se aprecia la obra *Paisaje con figuras*, que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

MODERN
CUBAN
PAINTERS



MUSEUM OF MODERN ART Bulletin, April 1944, Vol. XI, No. 5

Portada del Boletín del Museo de Arte Moderno dedicado a la exposición *Modern Cuban Painters*,

Al margen de los excluidos la propia selección de las obras y los artistas participantes se vuelve controversial. Víctor Manuel está representado por un solitario paisaje. ¿No tiene acaso envergadura por derecho propio este artista para que se hubiera enfatizado su participación en la muestra cuando el propio Barr reconoce el liderazgo de Víctor Manuel en el surgimiento de un nuevo arte? ¿No es oprobioso que la única obra que lo representa se ubique justo con la de los artistas populares, haciendo un aparte con el resto de los artistas de su generación?

Otro caso que llama la atención es la inclusión de Roberto Diago, por aquel entonces un artista bisoño que iniciaba una prometedora carrera artística. Un grupo de los pintores que participaban en la muestra se negaban a su ingreso en la selección. Cundo Bermúdez aclara este misterio: “Diago era demasiado joven. Se había graduado de San Alejandro en 1941, no había estado en Europa, y su primera exposición individual sólo había tenido lugar en el Liceo a principios de 1944. Pepe [Gómez Sicre] y Barr pensaban diferente. Pepe creía que se debía incluir un artista negro en la muestra debido a la importancia de África en la cultura cubana. La mayoría de nosotros no estábamos de acuerdo.”⁶⁴

Estas decisiones polémicas fueron determinantes para las luces y las sombras que emanan de esta exposición y cuyos aspectos controversiales llegan hasta el día de hoy. No obstante, los méritos de *Modern Cuban Painters* están fijados de forma indeleble en la historia del arte cubano. Constituye la confirmación de que en la Isla antillana estaba teniendo lugar una verdadera edad de oro de la pintura cubana. Es certero Alejandro Anreus cuando afirma: “*Modern Cuban Painters* estableció un paradigma diferente dentro de la narrativa de la pintura moderna en Cuba, que por primera vez utiliza deliberadamente la retórica de la modernidad tal como se define por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.”⁶⁵

Tan importante como la exposición *Modern Cuban Painters* fue el libro que la acompañó, *Pintura cubana de hoy*, de la autoría de José Gómez Sicre. Considerado un clásico de un valor inestimable en la bibliografía sobre la pintura cubana del siglo XX, *Pintura cubana de hoy* revela, por primera vez a escala internacional, la presencia magnífica de la Escuela de pintura de La Habana. Tal como diría el propio Gómez Sicre, su objetivo fundamental era “...dar una idea precisa del importante movimiento pictórico que hoy se construye en Cuba”.⁶⁶

⁶⁴ Alejandro Anreus. “Recordando un punto de inflexión para el arte cubano en el escenario mundial”. En: *El arte cubano moderno en Nueva York: La exposición del MoMA del 1944*. Bildner Center for Western Hemisphere Studies. Abril 2014. (texto en formato digital)

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ José Gómez Sicre. *Pintura cubana de hoy*. Ed. María Luisa Gómez Mena. La Habana. 1944. p. 13.

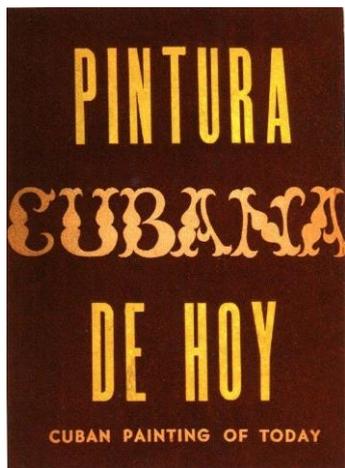
Más adelante su palabra adquiere la intensidad de un visionario cuando asevera: “Color y luz, pues, han saltado por encima de la ausente tradición y de cualquier otra fuerza social determinativa para quedarse como pasaportes, como cartas de ciudadanía de un movimiento de pintura que, sin que signifique excesiva inmodestia afirmarlo, puede equipararse en calidad e intensidad con cualquier otro similar en tierras de América”.⁶⁷

Este libro compensa los lunares de la exposición. Gómez Sicre tiene el cuidado y la inteligencia de posicionar en el lugar que le corresponde a importantes artistas que no estuvieron presentes en la muestra tales como Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Wifredo Lam y Jorge Arche y a una escala menor, hace mención de Daniel Serra Badue, Domingo Ravenet, Roberto Diago y Eberto Escobedo. También dedica una sección a la Pintura Popular con la inclusión de Ruperto Jay Matamoros junto a los ya conocidos Acevedo y Moreno; en total el libro recoge la obra de 21 artistas. *Pintura cubana de hoy* no pretendió ser el catálogo que la muestra del MoMA nunca tuvo, es un libro con absoluta autonomía y hace justicia a la pintura de la modernidad cubana en su conjunto. Las reflexiones que realiza sobre cada artista presentan sagacidad en el pensar y claridad en la expresión, algo tan querido para Gómez Sicre. Por otra parte su pensamiento cultural está en sintonía con los puntos de vista de otros críticos, con los cuales tenía profundas diferencias como es el caso de Guy Pérez-Cisneros. En el propio año 1944 en que se publica *Pintura cubana de hoy*, ve también la luz el ensayo *Pintura y escultura en 1943*, que aparece en el Anuario Cultural de Cuba de 1944. Comparando ambos textos se puede apreciar puntos de vista convergentes entre ambos brillantes críticos. Y es que la época demandaba esa afinidad de enfoques, la reafirmación y sensibilidad de una cubanidad hacia que se unieran sin proponérselo en sus tareas intelectuales, a pesar de sus serias contradicciones personales que se mantendrán de por vida.

A manera de ejercicio, es interesante contraponer los juicios expuestos por Gómez Sicre en *Pintura cubana de hoy* sobre artistas cubanos en los años cuarenta y los prejuicios estéticos que afloran muchos años después en una entrevista antológica, realizada por Alejandro Anreus, en la cual lo invita a comentar cómo ve a estos artistas en el transcurso del tiempo. Por ejemplo, en la semblanza sobre Víctor Manuel en *Pintura cubana de hoy* el crítico y curador señala como: “Dos años en Francia hacen el Víctor Manuel que conocemos, seguro de sí, combativo, de amplia y noble ambición plástica. (...) Víctor Manuel entabla la primera batalla en Cuba por el nuevo arte. (...) Su color brillante y sereno, sus figuras de melancólica y estática expresión, sus paisajes majestuosos e

⁶⁷ Ibidem, p. 14.

inmutables hacen de Víctor Manuel un pintor de clásica proyección, de obra anti-anecdótica...”⁶⁸



Arriba: Portada del libro *Pintura Cubana de Hoy*, autor José Gómez Sicre y editora María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944. Abajo: de pie, Mario Carreno, JGS, Acevedo, Martínez Pedro, Cundo Bermúdez; delante, MLGM.

⁶⁸ José Gómez Sicre. Ob. cit. p. 24.

Sin embargo, años después se refiere al artista con severidad: “Un pésimo pintor. Es un hecho trágico que quieran basar toda una escuela moderna de un país en un tipo como Víctor Manuel. Era un pintor que no sabía pintar. La misma carita, cuadro tras cuadro. Un pintor de 'señoritas'. Incompleto”.⁶⁹

Con Wifredo Lam tuvo roces desde un inicio cuando éste se negó a participar en la exposición *Modern Cuban Painters*, sin embargo, el artista estuvo de acuerdo a estar presente en el libro. Gómez Sicre se traga su amor propio, impone su profesionalidad y escribe sobre Lam con virtuosismo y elegancia: “Su regreso a la luz nativa le inyecta nuevos bríos creativos. Su arte, sin embargo, rompe con toda frontera dentro de su incisivo tropicalismo. Su gusto por el mito de culturas primarias se encuentra afirmado y reverdecido por las sugerencias del ambiente, por los dictados de la atmósfera de Cuba.(...) Los dioses de la lluvia, de la agricultura, de los truenos que ahora le nacen al paso aún en su propio jardín, dentro de cualquier follaje, se hallan depurados por su universal sentido plástico, ya sean tainos, negros, de la Isla de Pascuas, del Amazonas o de cualquier otro paraje donde el sol caliente tanto y desnude hasta el infinito la pureza de todos los colores.”⁷⁰

Transcurrido el tiempo, Gómez Sicre se desahoga cuando recuerda: “...él se negó a participar en la exhibición. Se daba mucha importancia, pues venía de París. Su lealtad era para sus amigos surrealistas. Lam era un snob, un afrancesado, que redescubrió su afro-antillanía por vía de Lydia Cabrera y Alejo Carpentier”⁷¹.

Sin embargo, podía ser generoso con aquellos artistas que estaban cercanos a su espiritualidad y simpatía personal. Este es el caso de Amelia Peláez a la cual dedica elogiosas palabras en *Pintura cubana de hoy*: “Comienza a pintar con sus nuevas ideas el ambiente de Cuba y a desatar todos sus conocimientos sobre el color. Ahora, las peras y manzanas y las liebres europeas son jugosas y perfumadas frutas tropicales que le tientan de continuo con sus sorprendentes formas. Los anones, las guanábanas, quedan entonces exaltados a una austera unidad plástica que dictará su estructura por todo el cuadro y quedará, a su vez, íntegra y poderosa en su privado centro espacial.”⁷²

Con respecto a Amelia, su pensamiento estético no varió con los años y la evoca con nostalgia y admiración: “Amelia vivía con su madre y sus hermanas, tenía un jardín lleno de jaulas de pájaros. Ese era su mundo, el que refleja en su pintura. Doméstico y monumental. Al pasar el tiempo me doy cuenta que de esa

⁶⁹ Alejandro Anreus. Conversaciones con José Gómez Sicre...

⁷⁰ José Gómez Sicre. Ob. cit. p. 106.

⁷¹ Alejandro Anreus. Conversaciones con José Gómez Sicre...

⁷² José Gómez Sicre. Ob. cit., p. 52.

primera generación ella es la pintora de peso más completo. Se sale de Cuba, es una de las grandes pintoras de América.”⁷³

Otros pintores fueron descubiertos por él como grandes revelaciones de la pintura cubana de la época. Una sensibilidad diferente de acercarse a lo cubano. Tal es el caso de Fidelio Ponce, por el cual sentía una honda admiración. Así nos lo revela en *Pintores cubano de hoy*: “Sus temas son desarrollados con mayor interés en la propia expresión, que es a veces inocente e ingrátida como en “Los Niños” o pecaminosa y malsana como en esa sucesión de monjas y frailes crueles, de trágico rostro cuyas fisonomías se nos aparecen sólo como campo oportuno para que la luz y las sombras luchen despiadadamente por un plástico predominio. Así, su obra es, esencialmente, un arduo problema de claroscuro logrado en ese opalino y marfileño tono envolvente que se precipita en la luz absoluta (...).”⁷⁴

Muchos años después la imagen artística de Ponce sigue incólume en los recuerdos de Gómez Sicre y hace una reflexión rotunda sobre el pintor: “...un genuino expresionista, un pintor subterráneo y maldito, formado por un lado por la técnica académica de su maestro Romañach, las reproducciones de El Greco, y el ambiente miserable en que vivía. Me atrajo en su obra la realidad de la otra Cuba, no la del trópico pintoresco, sino la Cuba de enfermos, tuberculosos, beatas y mendigos, santos incongruentes, Cristos abandonados. Sus formas tenebrosas, su luz cegante.”⁷⁵

Quizás uno de los mejores ejemplos del rigor intelectual de Gómez Sicre son las valoraciones críticas que realiza sobre los pintores vinculados a Lezama Lima, Guy Pérez-Cisneros y la revista *Orígenes*. Gómez Sicre detestaba profundamente el sentido retórico de la crítica de arte de Lezama Lima. En cuanto a Pérez-Cisneros lo calificaba como “un afrancesado con aires de superioridad”. Los artistas plásticos más cercanos a los proyectos editoriales de Lezama eran Mariano Rodríguez y René Portocarrero. En ambos casos tiene palabras de elogio para su obra en *Pintura cubana de hoy*. Sobre Mariano expresa: “La riqueza de gama de sus telas, con sus grandes espacios saturados de una tinta en sutiles gradaciones, nos recuerda la maestría de Matisse o su dibujo inquieto y potente puede tener alguna intención afín con los de Picasso pero su modo de ver nuestro ambiente, su énfasis sincero al expresarse, lo van situando con una sólida personalidad entre los buenos pintores de América”.⁷⁶

Con respecto a Portocarrero, Gómez Sicre se entusiasma ante la revelación de su genio: “De las catedrales amalgamadas regresa a los recuerdos de su barrio del Cerro donde sigue la lucha por el predominio de la línea o del color. Allí, muchachas pasadas, doncellas sin reivindicación, se funden al más fervoroso

⁷³ Alejandro Anreus. Conversaciones con José Gómez Sicre...

⁷⁴ José Gómez Sicre. Ob. cit. p. 68.

⁷⁵ Alejandro Anreus. Conversaciones con José Gómez Sicre...

⁷⁶ José Gómez Sicre. Ob. cit. p. 136.

decorado de interior. Todas las reminiscencias de una época colonial sin dirección, que apresa objetos intrascendentes y puertas inútiles y columnas y vasos de flores artificiales quedan exaltados en una relación continua de formas que establecen consecuencias entre sí, que se ciñen por esa hervorosa caligrafía plástica que revuelve en la memoria de su infancia para extraer sentimientos y acciones vigentes y depositarlos tranquilamente en un papel.”⁷⁷

Con este florido lenguaje Gómez Sicre saluda la obra que Portocarrero realiza en los años de efervescencia de ese dinámico movimiento de pintura conocido como la Escuela de La Habana. Con los años, los sentimientos más íntimos emergen y Gómez Sicre evalúa la obra de Portocarrero con dureza: “Portocarrero tuvo su época interesante con los interiores del Cerro, más el resto de su pintura se vuelve mecánica y repetitiva. Floras y catedrales por docena”.⁷⁸

Más allá de cualquier posible comentario crítico realizado desde la contemporaneidad, *Pintura cubana de hoy* se erige como un monumento a la mejor crítica de arte realizada durante los años de la República y extiende su influencia hasta la actualidad. Su análisis preciso y brillante de los pintores que integraron el más poderoso movimiento pictórico de las Antillas, aún no ha sido superado.

Gómez Sicre reafirma su validez como crítico de arte y curador bajo el aura favorecedora de *Modern Cuban Painters*. Mientras una versión itinerante de esta muestra recorre los Estados Unidos entre 1944 y 1946 bajo el título de *Cuban Painting Today*, Gómez Sicre organiza un ciclo de exposiciones de pintura cubana que viaja a América Latina. Donde quiera que se presentan reciben las más entusiastas críticas. Y así el arte cubano se expande y llega triunfalmente a Haití, Guatemala y Argentina. Intelectuales de la estatura de Luis Cardoza y Aragón y Emilio Pettoruti escriben textos elogiosos para los catálogos de las exposiciones en la Academia Nacional de Bellas Artes de ciudad Guatemala y el Museo de Bellas Artes de La Plata, Argentina, respectivamente. Sobre los artistas presentes en la muestra dice Pettoruti con admiración: “Ellos representan lo más vivo, intenso, animado y fecundo de la pintura de Cuba”.⁷⁹

Por su parte Gómez Sicre en las palabras al catálogo define muy bien el significado y alcance de la muestra al decir: “Estos pintores no pretenden en momento alguno hacer pintura criolla sino ajustarse a las grandes corrientes universales del arte con su propio sentir, a ratos exasperado y tropical, siempre sincero y estoico. Los argentinos no van a ver en esta breve muestra cubana 'folklorismo', ni 'costumbrismo', ni 'color local', esas tres palabras malditas que tanto daño le han hecho al arte. No esperen ver aquí un documento pintoresco de

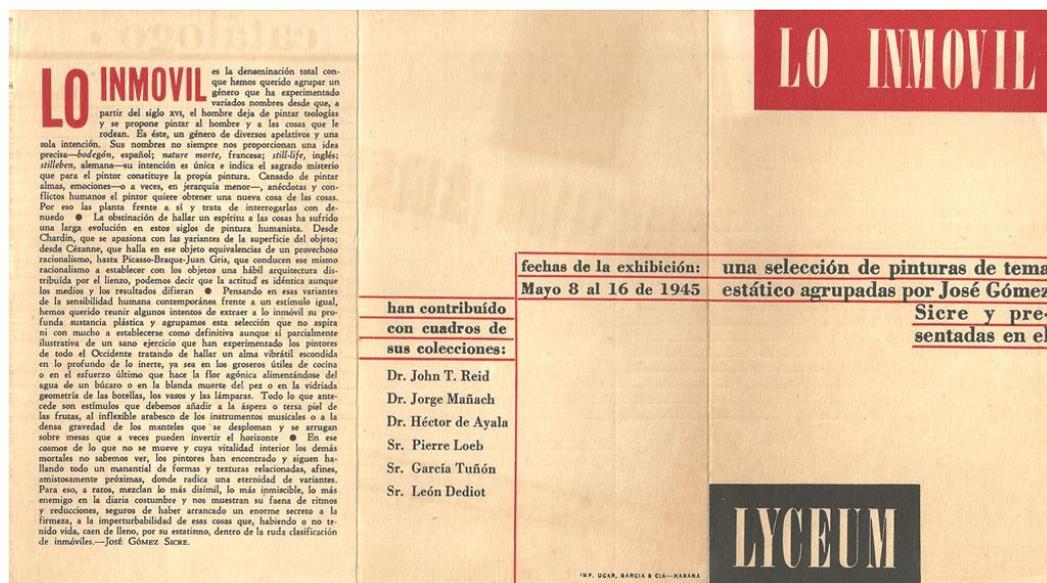
⁷⁷José Gómez Sicre. Ob. cit., p. 116.

⁷⁸Alejandro Anreus. Conversaciones con José Gómez Sicre...

⁷⁹ Emilio Pettoruti. Palabras liminares. En: *11 pintores cubanos*. Museo de Bellas Artes, La Plata [Argentina], del 2 al 25 de julio, 1946. Catálogo.

mi isla ardorosa y soleada. (...) Aquí no van a percibir lo cubano más que como una esencia última y sutil extraída en un sano intento de expresión universal”.⁸⁰

Mientras esto ocurría en el ámbito internacional, Gómez Sicre organiza una de sus exposiciones más atractivas en las salas del Lyceum, en mayo de 1945. Con el sugerente título de *Lo inmóvil*, Gómez Sicre hace una curaduría novedosa sobre el tema de la naturaleza muerta en la que se unen en una misma intención notables creadores como Picasso, Léger y Man Ray junto a artistas cubanos modernos de la talla de Amelia Peláez, Eduardo Abela, Mario Carreño, Fidelio Ponce, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, entre otros. En las palabras al catálogo Gómez Sicre expone su ingenioso proyecto curatorial: “La obstinación de hallar un espíritu a las cosas ha sufrido una larga evolución en estos siglos de pintura humanista. (...) Pensando en esas variantes de la sensibilidad humana contemporánea frente a un estímulo igual, hemos querido reunir algunos intentos de extraer a lo inmóvil su profunda sustancia plástica y agrupamos esta selección que no aspira ni con mucho a establecerse como definitiva aunque si parcialmente ilustrativa de un sano ejercicio que han experimentado los pintores de todo el Occidente tratando de hallar un alma vibrátil escondida en lo profundo de lo inerte...”⁸¹



Catálogo *Lo inmóvil*. Con texto de JGS, La Habana, 1945.

⁸⁰ José Gómez Sicre. Introducción. En: *11 pintores cubanos*. Museo de Bellas Artes. La Plata [Argentina], del 2 al 25 de julio, 1946. Catálogo.

⁸¹ Recomendamos leer el texto íntegro del curador. En: José Gómez Sicre. *Lo inmóvil*. Una selección de pinturas de tema estático agrupadas por José Gómez Sicre. Lyceum. La Habana. Del 8 al 16 de mayo, 1945.

Sin dudas, *Lo inmóvil* constituye una de las primeras curadurías temáticas realizada durante la primera mitad del siglo XX en la Isla. La investigadora Beatriz Gago, se ha acercado con sensible comprensión a este evento y nos interroga acerca de aspectos claves del mismo: “...en este acontecimiento, aun insuficientemente estudiado, se avizora mucho más que la pretensión de una nómina relevante o un conjunto de obras de buena factura. ¿Qué podría ser más determinante, al intentar desplegar todo el incalculable alcance estético de la modernidad, que jugar este juego en los dominios de la más pura tradición?; ¿Qué resultaría más efectivo, a la hora de mostrar los valores de la pintura cubana, que contrastarlos partiendo de la universalidad como premisa? y sobre todo ¿qué duda queda de que nuestro curador, con el título mismo, o cuando reserva un espacio del documento, privilegiándolo históricamente para ensayar una definición de lo contemporáneo, se anticipa a conceptualizar esa eterna ansiedad de las vanguardias de siempre “obtener una nueva cosa de las cosas”?”⁸²

En 1946 es nombrado especialista de Artes Visuales de la Unión Panamericana con sede en Washington. Su avidez por el arte latinoamericano, incluido el cubano, cobra un nuevo y decisivo impulso. Desde esta posición traza estrategias de recolocación del arte latinoamericano en los Estados Unidos y de proyectar a jóvenes figuras en quienes reconocía excepcional talento, tales como el mexicano José Luis Cuevas, el colombiano Fernando Botero, el nicaragüense Armando Morales y el peruano Fernando de Szyszlo, entre otros, algunos de los cuales con el tiempo se convierten en iconos del arte de nuestro continente. Entre sus primeros proyectos se encuentra la realización de una exposición a una de las figuras veneradas de la vanguardia brasileña, el maestro Cândido Portinari, en 1947. Pero su mayor interés es organizar exposiciones itinerantes que viajen por toda América Latina y de esta manera influir en los procesos artísticos que tienen lugar en la región. Un buen ejemplo es la muestra *32 artistas* (1949-1950), a través de la cual trata de establecer un nuevo canon en el arte latinoamericano, dejando de lado la obra de los muralistas mexicanos a los cuales rechazaba por su compromiso social, y favorece la expansión de la abstracción y el expresionismo.

⁸² Beatriz Gago. “Lo inmóvil”. *Correo del Archivo* (La Habana) 21 de febrero, 2013. Boletín digital independiente.



Arriba: JGS y José Clemente Orozco, c. 1940. Abajo: JGS y Loló Soldevilla, Chicago, Illinois, 1949.



Arriba: JGS en la muestra *Torres García y su taller*, en Pan American Union, feb.-mar. 1950. Abajo: JGS impartiendo una visita en dicha exposición.

Gómez Sicre es nombrado Jefe de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.) Su incidencia en el arte latinoamericano en muchos casos resulta determinante. Esto se evidencia en su contribución a la Bienal de Sao Paulo durante los años cincuenta y sesenta. Precisamente en la II Bienal apoya de manera decidida la selección cubana que participa en el evento y saluda positivamente la irrupción de la abstracción en la Isla: “En el arte cubano de ahora hay un eco constante de movimientos universales, un repercutir de soluciones y direcciones de muchas otras partes. En la isla antillana, sin embargo, el eco adquiere una nueva resonancia y se reviste de una sustancialidad muy personal. Los que conocemos de cerca la obra de cada uno de estos artistas sabemos que no acogen por mandato de la moda los movimientos del arte universal con un traje prestado, sino que los adaptan gradualmente y los hacen evolucionar dentro de su sensibilidad, como hombres que responden al desarrollo cultural de su época.”⁸³

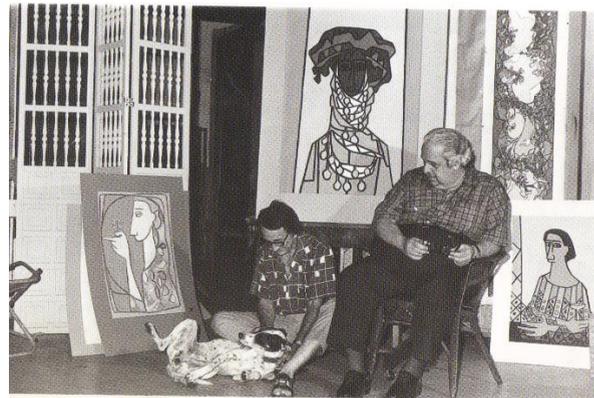
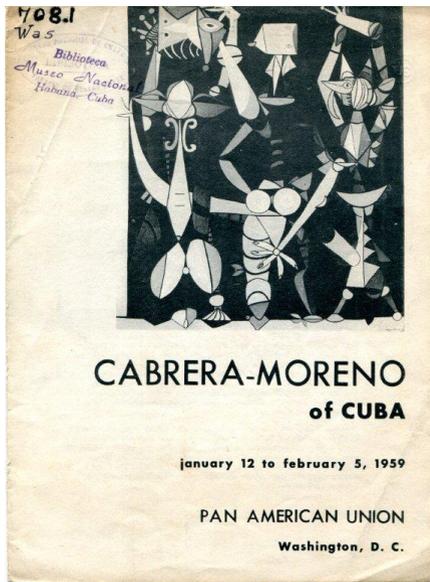
Es notable observar cómo su relación con el arte de la Isla se mantiene vivo hasta 1959. Algunos de los artistas cubanos más valiosos exhiben en las salas de la Pan American Union, alternando con las figuras de mayor relieve en América Latina. En la constelación de estrellas latinoamericanas que son invitados a exhibir en Washington se encuentra Carlos Mérida (1951), Roberto Matta y Fernando de Szyszlo (1953), José Luis Cuevas (1954) y Rufino Tamayo y Oswaldo Guayasamín (1955). A ellos se une el cubano Hugo Consuegra, una de las figuras más destacadas del joven movimiento abstracto cubano y dos personalidades más de la pintura en la Isla, de lenguajes artísticos muy diferentes, pero con una sensibilidad afín como René Portocarrero y Raúl Milián, quienes expondrán en la Pan American Union en 1956. Más tarde exhibirá Servando Cabrera Moreno en 1959, artista que en esos momentos se mueve a medio camino entre la abstracción y la figuración y que ocupará un lugar cimero en las artes plásticas de Cuba en las siguientes décadas.

Gómez Sicre es una personalidad controversial, algunos de sus pronunciamientos resultan sin duda en extremo polémicos, pero la lucidez de sus juicios estéticos se impone a la hora de la valoración final. La pintura cubana tiene una deuda de gratitud hacia un intelectual que dio lo mejor de sí en propiciar el ascenso indetenible de la pintura en la Isla, teniendo la capacidad de orientarla hacia posiciones cimeras y ubicarla en el canon del arte occidental. Con los años su figura creció en dimensión y abarcó todo el continente latinoamericano y a pesar de sus contradicciones y prejuicios ayudó, decisivamente, a crear un modelo renovado de la pintura latinoamericana. En el centenario de su natalicio, Gómez

⁸³ José Gómez Sicre. II Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo. Ediciones Americanas de Arte y Arquitectura. Diciembre de 1953. p. 111.

Sicre nos ofrece una ruta segura a través de sus críticas, exposiciones, ensayos y conferencias. En ellas encontraremos el verdadero perfil de una figura imprescindible de la cultura cubana del siglo XX.

La Habana, julio de 2016.



Izq., Exposición de Servando Cabrera Moreno, Union Panamericana, Washington, enero-febrero de 1959. Der. JGS en el estudio de Cundo Bermúdez, San Juan, Puerto Rico, 1972.

José Gómez Sicre ***y su idea del Arte Latinoamericano.***

Por Alejandro Anreus.

Todas las imágenes y su correspondiente identificación se deben a la cortesía del autor.

“Los jóvenes artistas de América saben que los centros internacionales del arte están naciendo en su propio continente, y ya tienen como puntos de recepción a New York y Buenos Aires, Rio de Janeiro y Lima, ciudad de México y São Paulo, Caracas y Washington.”

José Gómez Sicre, 1959.

José Gómez Sicre (1916-1991), quien fue jefe de la sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana/O.E.A. (1946-1981), publicó un artículo en 1959 titulado “Tendencias-América Latina” en la revista estadounidense *Art in America*.⁸⁴ Agudamente describió la concepción limitada del arte de América Latina en los Estados Unidos y Europa como “carnavalesco, descriptivo, crónica pictórica superficial de los pueblos de Sur América y sus costumbres que atraen a los turistas visitantes.”⁸⁵

El autor proponía lo opuesto: “Como en los Estados Unidos de los últimos 20 años ha evolucionado un magnífico movimiento artístico de alta calidad e importancia extrema, también en América Latina existen muchos artistas -con más o menos las mismas intenciones y las mismas ambiciones del pintor moderno de los Estados Unidos- los cuales están trabajando de manera progresiva con un profundo sentir intelectual.”⁸⁶

Con este artículo Gómez Sicre estaba enfatizando, dentro del contexto de la América Latina de los 1950s y 1960s, cómo situar el arte moderno y contemporáneo de la región en el escenario internacional. La estrategia de este texto era doble. Primero, su promoción de una nueva generación de artistas, cuya estética era diversa y fundada en la modernidad (y la modernidad era basada en el paradigma internacional promovido por su mentor, Alfred H. Barr, Jr., fundador del Museo de Arte Moderno de New York). Segundo, reflejaba su rechazo y su crítica de “el estilo y política del muralismo mexicano, el cual era retrasado, académico, anecdótico y folclórico, y en sus peores momentos un instrumento al servicio del comunismo.”⁸⁷

⁸⁴ José Gómez Sicre, “Trends – LatinAmerica,” *Art in America* 47, no.3 (1959): 22. Esta nota y el resto son traducidas del inglés por el autor.

⁸⁵ *Ibid*, 23.

⁸⁶ *Ibid*.

⁸⁷ José Gómez Sicre, entrevista con el autor, 17 de marzo, 1989, Washington, DC.



... la dama que aparece en esta foto es la Sra. n-
nemarie H. Pope, entusiasta propagandista del di-
bujó cubano. Con ella en la foto nuestros compa-
triotas José Gómez Sicre y José I. Bermúdez, los
mexicanos José Luis Cuevas y Alberto Gironella y
el peruano F. de Szyszlo.

Desde la izq.: A. Gironella, F. de Szyszlo, JGS, J. L. Cuevas, Sra. Pope y J I. Bermúdez.

La agenda estética de Gómez Sicre fue más activa e influyente en la sección de Artes Visuales durante el periodo de la guerra fría. Es importante ver su papel en sus dos fases; atacando el muralismo mexicano (específicamente a Rivera, Siqueiros y sus imitadores) y defendiendo un modernismo internacional, que cabía perfectamente dentro del discurso del momento de la “libertad versus comunismo.” Pero más allá de la política de sus acciones (la cual podía tener implicaciones siniestras), debemos mirar su agenda estética y sus logros históricos.

Gómez Sicre fue el primer crítico/curador de América Latina que viajó, descubrió y promovió talentos a través de todo el continente. Fue una presencia influyente en las bienales de São Paulo hasta finales de los 1960s, e introdujo nuevos artistas (Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Alejandro Otero, José Luis Cuevas y Armando Morales, por mencionar a los más importantes) de América Latina al público de los Estados Unidos, por vía de sus exposiciones en la galería de la Unión Panamericana. Para él, la producción visual de Szyszlo, Otero, Obregón, Morales y Cuevas, poseía lo que el definía como valores esenciales: plasticidad pictórica, oficio riguroso, y visiones auténticas y originales que reflejaban su mundo inmediato y a la vez eran universales.



Izq. A. Otero y JGS. Paris, 1949 / Der. JGS, J. L. Cuevas y A. Morales. Madrid, 1956.

En 1965 organizó el Salón Esso, una serie de ambiciosas exposiciones en cada país donde se escogieron y premiaron artistas con menos de 40 años, cuyas obras fueron adquiridas para la colección corporativa de la multi-nacional del mismo nombre. En sus breves palabras en el catálogo de la exposición, Gómez Sicre enfatizaba la importancia del patronato del “capitalismo en el mundo libre” para el crecimiento de las artes visuales.⁸⁸ Irónicamente, varios artistas que participaron en el Salón Esso, tendrían simpatías por la joven Revolución Cubana y exhibirían en la isla en los próximos años.

⁸⁸ José Gómez Sicre, “Introduction,” en Salón Esso de Artistas Jóvenes, catálogo de la exposición (Washington, DC: Unión PanAmericana, abril 1965).

A pesar del tono triunfal de sus palabras en el catálogo de 1965, la agenda de Gómez Sicre dejaría de ser efectiva para el 1970. Esto se debe en gran parte a la estética pluralista de la Nueva Izquierda en América Latina, a la radicalización de los artistas de la región debido a la constante injusticia social y la influencia de la Revolución Cubana, y a su propio desinterés en el arte conceptual, las instalaciones y el arte performativo. No cabe duda que Gómez Sicre sublimó la modernidad en “valores eternos y universales” como forma de dar a su política de guerra fría un sabor más apetecible.

Lo que ha quedado de su labor en el centenario de su nacimiento, es la lucidez de su juicio estético; su habilidad de encontrar y promover nuevos, genuinos e importantes talentos; y su visión hemisférica de las artes de América Latina, que para él siempre incluían pintura y dibujo, escultura y grabado, fotografía y cine, y el auténtico arte de los pintores autodidactas y primitivos. Ya lo ha dicho el gran pintor peruano Fernando de Szyszlo, “La persona que realmente promovió la idea del arte de América Latina fue Pepe Gómez Sicre. Antes que él, había pintura argentina, pintura colombiana, pintura venezolana o mexicana. Fue Gómez Sicre el primero en hablar de la pintura de América Latina.”⁸⁹



Desde la izq.: Embajador de Colombia, Marta Traba, JGS y A. Obregón. Ca. 1960.

⁸⁹ Fernando de Szyszlo en Álvaro Medina, “Una entrevista con Fernando de Szyszlo,” *Art Nexus* (enero 1994): 48.

Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo. (*)

Por Alessandro Armato

(*) Agradecemos a Alessandro Armato su autorización para incorporar su ensayo en este homenaje a JGS. El texto e imágenes que ahora se editan, ha sido tomados de *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | Primer semestre 2015, pp.33-43. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=179&vol=6. El editor ha tomado las portadas de los catálogos de las primeras cinco Bienales de São Paulo, organizadas por el Museu de Arte Moderna de São Paulo, de los accesos *online* de <https://issuu.com/bienal/docs>

Durante sus primeras cinco ediciones, la Bienal de São Paulo mantuvo una intensa y muy poco conocida colaboración con la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), dirigida en Washington por el crítico y curador de origen cubano José Gómez Sicre, una figura que entre el final de los años cuarenta y la primera mitad de los sesenta tuvo una notable influencia sobre el arte de América Latina.



Vista del pabellón que hospedó la primera Bienal de São Paulo.

El grado de involucramiento de Gómez Sicre en São Paulo fue notable: actuó por tres veces consecutivas como comisario del envío cubano; entregó regularmente a la Bienal, a partir de la segunda edición, listas de artistas modernos de todo Latinoamérica que consideraba idóneos, por calidad y orientación estética, a figurar en São Paulo; intervino personalmente, al margen de los canales oficiales, para que determinados artistas y hasta determinados países pudiesen ser representados; obtuvo y curó a su completo arbitrio, entre la III y la IX Bienal, un espacio especialmente dedicado a la OEA; fue miembro del jurado internacional de premiación de la V Bienal; e influyó, directa o indirectamente, sobre algunas de las más importantes adquisiciones de arte latinoamericano (no brasileño) que el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, la entidad que organizó las primeras seis bienales) hizo en el marco de las diferentes ediciones del certamen.

La fuerte compenetración que hubo entre Gómez Sicre y la Bienal fue, en primer lugar, el resultado de un encuentro de intereses. Los organizadores de las primeras bienales, enfocados sobre todo en construir un diálogo virtuoso entre el arte moderno de Brasil y el de Europa y, en medida menor, de los Estados Unidos, se apoyaron en Gómez Sicre para colmar su propia falta de contactos y conocimientos sistemáticos acerca del arte moderno del resto de Latinoamérica (en particular de la región andina, de Centro América y del Caribe, que eran

justamente la “especialidad” del funcionario cubano, que allí, ya a comienzo de los cincuenta, había realizado viajes y exposiciones); mientras a su vez Gómez Sicre aprovechó la posibilidad que tuvo de influir sobre las participaciones latinoamericanas en las primeras bienales para aumentar su prestigio personal, para consolidar el posicionamiento internacional de los artistas que protegía y, en términos generales, para amplificar la resonancia del principal trabajo que emprendió desde que entró en la OEA en 1946: promover e institucionalizar, en Latinoamérica, un arte moderno de tendencia “formalista” que se desvinculara del modelo, entonces ya muy debilitado, del muralismo mexicano.

Pero esta sinergia de fuerzas no se explica sin considerar también el alineamiento estético-político de fondo que existió, en el marco histórico de la guerra fría, entre la Sección de Artes Visuales de la OEA, el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, la entidad que organizó las primeras bienales) y la que fue la principal central de difusión del arte “formalista” en Latinoamérica: el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde ejercía una gran influencia el magnate del petróleo y político norteamericano Nelson Rockefeller.⁹⁰ Aunque con unas diferencias importantes, que aquí no cabe desarrollar, estas tres instituciones se movieron dentro de una idea liberal-moderada de panamericanismo y de modernización, que tuvo en Rockefeller uno de sus principales impulsores, y de hecho trabajaron en red para elevar el arte moderno de Latinoamérica hacia estándares internacionales de calidad, depurándolo de los residuos del tardo impresionismo y, sobre todo, del arte nacionalista y social de derivación mexicana.

⁹⁰ Nelson Rockefeller (1908-1979) mantuvo una relación intensa con América Latina, región donde tenía intereses económicos y hacia la cual proyectó cuantiosos esfuerzos políticos-culturales. Entre 1940 y 1944 fue nombrado por Roosevelt director de la Oficina de Asuntos Interamericanos, un organismo que se encargaba de promover la imagen de los Estados Unidos y el “American way of life” en Latinoamérica, para contrastar la influencia cultural de los países nazi-fascistas. Entre 1944 y 1945 fue asistente del secretario de Estado norteamericano Edward Stettinius para Asuntos de América Latina y el Hemisferio Occidental. Después de la Segunda guerra mundial, en el marco del Programa de Cuatro Puntos del presidente Truman para dar asistencia económica a países extranjeros, integró el International Development Advisory Board. Su principal esfuerzo fue mantener América Latina atada a los Estados Unidos, a su modelo liberal-democrático, contrastando antes la influencia del nazi-fascismo y después, durante la guerra fría, del comunismo. Dentro de esta óptica, Rockefeller cultivó el panamericanismo y tuvo una gran influencia sobre la Organización de Estados Americanos (OEA); tuvo influencia también en la cultura y en las artes de Latinoamérica, por medio sobre todo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución muy ligada a su familia desde su fundación y de la cual fue presidente entre 1939 y 1941 y después entre 1946 y 1953.

Desde la izquierda: Alfred Barr Jr., el escultor cubano Teodoro Ramos Blanco, José Gómez Sicre, la mecenas cubana María Luisa Gómez Mena y el abogado estadounidense Albert Kaufman, Cuba, 1942.



Desde la izquierda: Francisco Matarazzo Sobrinho Jr, René D'Harnoncourt, Yolánada Penteadó y Nelson Rockefeller durante la firma del acuerdo de cooperación entre el MoMA y el MAM-SP, Nueva York, 1950. Foto: FOLHA.



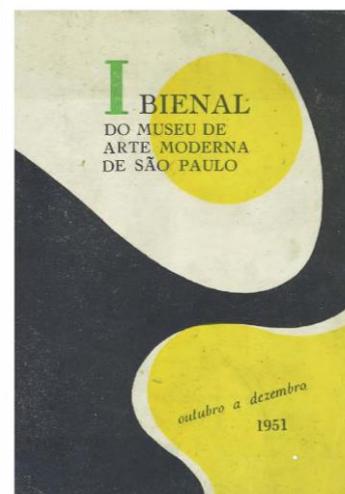
A este propósito hay que tener en cuenta que tanto Gómez Sicre como Ciccillo Matarazzo, el empresario brasileño que lideró la fundación del MAM-SP, tuvieron vínculos puntuales con Rockefeller y con el MoMA ya antes de entrar en contacto entre sí: el primero entró en la OEA por intermediación de Rockefeller, quien tenía una gran influencia sobre ese organismo, después de haber colaborado como asesor de Alfred Barr para la muestra *Pintura cubana de hoy* que tuvo lugar en el MoMA en 1944;⁹¹ mientras el segundo, además de tener una relación de

⁹¹ La carrera internacional de Gómez Sicre está estrechamente vinculada al MoMA. Fue Alfred Barr, mientras era director del MoMA, anotar por primera vez Gómez Sicre, durante un viaje que hizo en Cuba en 1942 para comprar obras por cuenta del museo. Después lo invitó a viajar en los Estados Unidos para colaborar en la curaduría de la muestra *Pintura cubana de hoy*, que tuvo lugar en el MoMA en 1944, y lo ayudó para que pudiera tomar cursos de arte en las universidades neoyorquinas. La misma entrada de Gómez Sicre en la OEA se debe a su conexión con el MoMA, ya que todo indica que su nombre fue señalado por Nelson Rockefeller, el presidente del MoMA, quien tenía una gran influencia sobre ese organismo. Estos aspectos son tratados extensamente por Claire F. Fox en el libro *Making Art Panamerican: cultural policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013) y por Michael G.

carácter personal con Rockefeller, fundó el MAM-SP con la asistencia técnica del MoMA y en 1951, el año de la I Bienal, llegó a firmar en Nueva York un acuerdo que preveía una colaboración entre el MAM-SP y el MoMA.⁹² A la luz de este tejido de relaciones, la colaboración entre Gómez Sicre y la Bienal resulta algo bastante natural y viene a cerrar un triángulo de poder de gran influencia sobre el curso del arte latinoamericano en la segunda posguerra.

I Bienal (octubre-diciembre 1951)

Portada del Catálogo I Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Tomado de <https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>



En la I Bienal la colaboración de Gómez Sicre comenzó como algo marginal, ligado a la participación cubana. El movimiento artístico moderno de Cuba, ya puesto en evidencia internacionalmente por la exposición del MoMA de 1944, interesaba a los organizadores de la Bienal en cuanto representaba, por su insistencia sobre una pintura despolitizada, centrada sobre la distorsión y la utilización expresiva del color, una válida solución al problema de la pervivencia del realismo social-folclórico en América Latina.⁹³

Wellen en su tesis doctoral *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, The University of Texas at Austin, Austin, 2012.

⁹² El estudio que trata de manera más pormenorizada y equilibrada la relación entre Matarazzo-MAM-SP y Rockefeller-MoMA es el de Regina Teixeira de Barros, *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949)*, São Paulo, 2002, disertación presentada en el Departamento de Artes Plásticas de la Escola de Comunicações e Artes da Universidad de São Paulo. Otro texto de referencia es la tesis de Ana Paula Nascimento, *MAM: museu para a metrópole*, FAU USP, São Paulo, 2003.

⁹³ “Estamos ciertos que en Cuba hay un número de artistas modernos que, si el gobierno fuera dispuesto a financiar los gastos de transporte y seguro, podrían figurar con gran éxito en São Paulo”. Así escribió Matarazzo el 15 de abril de 1951 al embajador de Brasil en Cuba en el

Al comienzo, bajo pedido de la Bienal, Gómez Sicre se limitó a sugerir a los brasileños de organizar la participación cubana por medio de Raúl Roa, Director de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba, pero cuando fue claro que el gobierno no iba a colaborar, aprovechó la ocasión, de acuerdo con un grupo de artistas de la Isla con los cuales tenía un consolidado vínculo de amistad, para proponer a Lourival Gómes Machado, director artístico de la I Bienal, poner el envío bajo la responsabilidad de la Sección de Artes Visuales de la OEA: “Debido a que no hay en Cuba una autoridad gubernamental encargada de una tal responsabilidad de sponsorizar las obras de arte de sus ciudadanos, me pregunto si el grupo de pinturas pueda ser aceptado bajo mi esponsorización oficial en cuanto autoridad sobre arte cubano y jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana.”⁹⁴

La propuesta fue aceptada tanto por la dirección del MAM-SP como por el gobierno cubano, y Gómez Sicre se vio así rápidamente transformado de simple consejero en comisario oficial de la delegación cubana en la I Bienal.⁹⁵ Expuso veintiún trabajos, ninguno de ellos abstractos, de artistas como Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Luis Martínez Pedro, Amelia Peláez y René Portocarrero, subrayando que representaban una alternativa al nacionalismo folclórico-turístico de los epígonos de la escuela muralista: “Así como pueden notarse influencias europeas (principalmente de la Escuela de París) en la obra de estos artistas que representan, por primera vez en Brasil, la pintura cubana, se puede encontrar en la preocupación formalista de todos ellos, un profundo desdén por lo convencional, por lo anecdótico; un odio sincero por lo superficial y turístico.”⁹⁶

esfuerzo por obtener la participación de la Isla. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”.

⁹⁴ Carta de José Gómez Sicre a Lourival Gomes Machado, 29 mayo de 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-09, carpeta “Cuba”.

⁹⁵ La aceptación de la propuesta por parte de la Bienal es relatada en una carta de Matarazzo al artista cubano Martínez Pedro, fechada el 13 de junio de 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”; mientras la aprobación del gobierno cubano es relatada en una carta de Lourival Gomes Machado a Gómez Sicre del 19 junio 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, box 1-09, carpeta “Cuba”.

⁹⁶ I Bienal do Museu do Arte Moderna de São Paulo [Catálogo], Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951, p. 171, disponible online: <http://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>

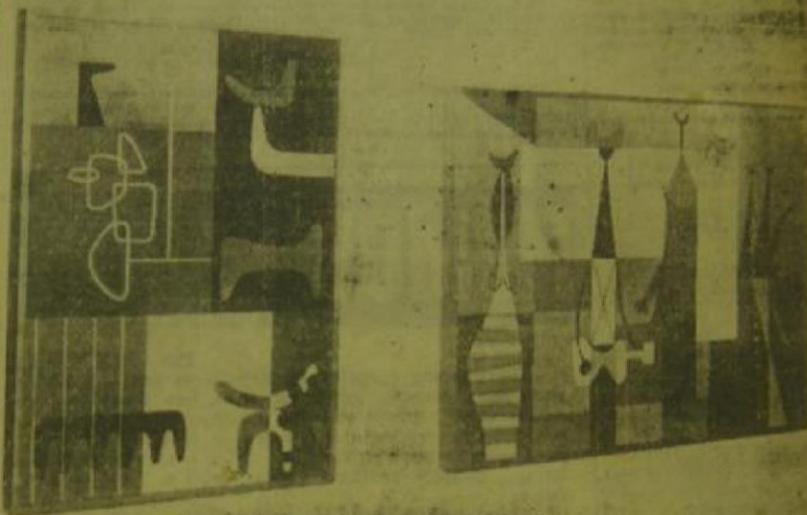
CUBA NA BIENAL

A revolução estética cubana — Pélaez e Carreno os unicos pintores não autodidatas — Pequena, mas vigorosa, a representação de Cuba em São Paulo — Duas palavras com o pintor Walter Levy

Reportagem de Aurasil Brandão Joly

Grande numero de pessoas percorria, calmamente, na noite de ontem, os pavilhões da Primeira Bienal de São Paulo. Notamos nessa nossa visita, uma grande massa popular visivelmente interessada pelos quadros e esculturas que locupletam as paredes e os stands do Triângulo, hoje, como sabemos, adaptado para abrigar — nos vinte e quatro mil metros lineares conseguidos pelo arquiteto Luis Saia — as duas mil peças de arte, enviadas pelos vinte e um países participantes do grandioso certame artistico de que somos sede no momento. Seria exaquerro firmarmos que os visitantes — e ontem pelo menos — estavam apreciando o que viam. No entanto, o interesse que eles demonstravam pelos trabalhos expostos, podia-se constatar com facilidade, pelas fisionomias e pela contemplação de certas obras.

Desse modo está, a I Bienal atingindo o seu objetivo, que é o de mostrar ao publico, de todas as classes sociais, as novas tendencias da arte. O proposito dessa exposicao é, portanto, difundir conhecimentos esclarecidos, os novos esteticos que há mais de um século vem se processando no mundo. É certo, que a habilidade artistica nem sempre possuem, porem, o que não isto é que o povo esteja, até agora esteve, entre nós,



CUBA NA BIENAL — Dois trabalhos do pintor Mario Carreño: o "Zoológico" e "Sob o

a pouco, se tomando gosto, como tem acontecido na Europa, tira-los, se caracterizam de possuir grandes valores. por exemplo, Mario Carreño, demonstrando ao mesmo tempo aquele país como o

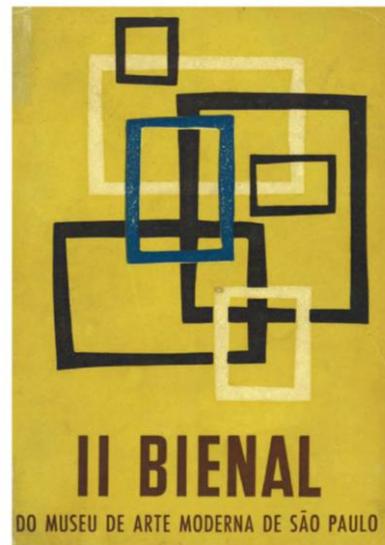
Artículo sobre la presentación de Cuba en la primera Bienal de São Paulo en el cual están reproducidos dos trabajos del pintor Mario Carreño (*Zoológico*, 1950 y *Sob o sol*, 1951. *Diario A noite*, 29 de octubre de 1951.

El envío sobresalió. Matarazzo comentó a Luis Martínez Pedro que “la representación cubana impresionó vivamente no sólo al público, sino también al jurado de premiación, que reconoció en ella, sin perjuicio de las demás, la mejor representación de los países latinoamericanos”.⁹⁷ Entre los entusiastas estaba también el crítico argentino Jorge Romero Brest que, según reporta Leonor Amarante, comentó: “Ellos sorprendieron por la energía colorista, no obstante la

97 Carta de Matarazzo a Luís Martínez Pedro, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”.

falta de Wifredo Lam, el mayor pintor de la Isla”.⁹⁸ Esto sin duda aumentó la consideración y la confianza que los responsables de la reseña paulista tenían hacia Gómez Sicre, y preparó el salto de calidad de su colaboración en la edición siguiente.

II Bienal (diciembre 1953 - febrero 1954)



Portada del Catálogo II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Tomado de <https://issuu.com/bienal/docs/name24c514>

En la II Bienal el involucramiento de Gómez Sicre dio un salto de calidad. Como esa edición estaba incluida en las faraónicas celebraciones para los 400 años de la ciudad de São Paulo, Matarazzo quiso darle un marcado carácter panamericano. Su objetivo era conseguir la participación de las dieciocho naciones americanas, cuidando que sus respectivos conjuntos no desentonasen, por calidad y coeficiente tendencial de “modernidad”, con el resto de las delegaciones del mundo. Para lograr esta meta, el MAM-SP empezó por primera vez a tomar contacto directamente con distintas escenas artísticas latinoamericanas y, al mismo tiempo, pidió a Gómez Sicre el redactar una lista,

⁹⁸ Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, p. 28.

Véase también Francisco Alambert y Polyana Canhette, *Bienais de São Paulo: da era do Museu á era dos curadores*, Boitempo, São Paulo, 2004.

país por país, con nominativos de artistas de calidad cuya participación podía ser sugerida a los diferentes gobiernos.⁹⁹

El funcionario de la OEA entregó su lista al hombre que de allí en adelante sería su principal interlocutor y aliado en São Paulo: Arturo Profili, un italiano recién llegado a Brasil y muy cercano a Matarazzo, que fue Secretario General de la Bienal entre la II y la V edición y se volvió también marchand de arte.¹⁰⁰ Es suficiente una rápida ojeada a los nombres sugeridos (nombres que al poco tiempo Matarazzo se encargó de pedir oficialmente a los gobiernos, atribuyendo la selección a la Comisión Artística del MAMSP, de la cual el funcionario de la

⁹⁹ La organización de la segunda Bienal coincidió con el primer intento serio del Museo de Arte Moderna de São Paulo de acercarse a la realidad artística del resto de América Latina. Para ver representados todos los países americanos, en particular el difícil México, el museo empezó con enviar a la artista y diplomática brasileña María Martins y al brazo derecho de Matarazzo en la organización de las primeras bienales, Arturo Profili, a diferentes países latinoamericanos para establecer contactos de alto nivel con exponentes políticos, representantes de instituciones culturales, coleccionistas y artistas. Profili viajó entre otros lugares a México y Perú, feudos del muralismo y del indigenismo; mientras María Martins, ella también cercana a los Matarazzo, fue primero a encontrarse con Gómez Sicre en Washington a comienzo de marzo de 1952, con el ánimo de pedirle sugerencias y contactos relativos sobre todo a Centro América, y sucesivamente emprendió un viaje que incluyó México, Guatemala, Cuba y Perú. A propósito del viaje de María Martins, Profili escribió a Romano De Dominicis, decano de la Universidad de Chile: “En estos días la embajadora María Martins viajará a los Estados Unidos, como nuestra enviada, justamente para examinar con la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana de Washington las posibilidades de participación de las naciones centroamericanas”. Carta de Arturo Profili a Romano De Dominicis, 21 noviembre 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-05, carpeta “Chile”.

¹⁰⁰ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 13 marzo 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-14; Sobre Profili no circula mucha información. De acuerdo a un breve *curriculum vitae* que se encuentra en el archivo de la Bienal, Profili nació en Roma en 1917, se graduó en jurisprudencia y tuvo experiencias en periodismo. Llegó a Brasil en la segunda mitad de los años cuarenta, donde se desempeñó como asistente de Ciccillo Matarazzo y Secretario General tanto de la Bienal como del Museo de Arte Moderno de São Paulo. La colaboración con Matarazzo fue intensa. Profili fue jefe de relaciones públicas de las actividades del magnate brasileño y fue el ejecutor material de buena parte de su programa artístico. Fue, además, director del periódico “Fanfulla”. Casado con una mujer austriaca, recibió varias condecoraciones. Al respecto, cfr. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-12. Se sabe además que Profili, después de haber actuado como Secretario General de la Bienal entre la II y la V edición, fue alejado de su cargo en 1960 por razones nunca bien aclaradas (se le acusó, en particular, de aprovechar de su posición para robar obras del MAM-SP o que pasaban por el MAM-SP, cfr. Paolo Maranca, jornal Crítica de São Paulo, 6 a 13 de mayo de 1960). Después del despido, se concentró sobre la actividad de *marchand* de arte, que ya venía desarrollando, dirigiendo la Galería Sistina en São Paulo y la Galería Profili en Italia, donde impulsó, entre otras cosas, la obra del artista nipo-brasileño Manabu Mabe, del cual fue el primer agente. Hay que destacar que Gómez Sicre también promovió activamente a Mabe desde la OEA y, además, dio visibilidad a la Galería Sistina de Profili sobre el Boletín de Artes Visuales de la OEA.

OEA no era parte)¹⁰¹ para darse cuenta de que ninguno de ellos se movía en la línea del muralismo: Alejandro Obregón, Enrique Grau y Edgar Negret para Colombia, Carlos Mérida para Guatemala, Rodrigo Peñalba para Nicaragua, Fernando de Szyszlo para Perú, Armando Reverón, Héctor Poleo, Alejandro Otero o Mateo Manaure para Venezuela, etcétera.¹⁰²

Esta maniobra fue sin duda una presión por medio de la cual la Bienal se propuso condicionar las participaciones latinoamericanas, renegando de hecho de todo tipo de mecanismo de selección auténticamente democrático que podía ser puesto en función por los respectivos países. La misma nos proporciona una idea de cómo de allí en adelante el tándem Gómez Sicre-Profilí actuará para orientar las presencias latinoamericanas en São Paulo y, de reflejo, el entero curso del arte de la región.

De la carta antes mencionada se aprende también que Gómez Sicre fue parte activa de la acción que permitió la participación en la II Bienal del artista mexicano Rufino Tamayo, que después ganó el primer premio internacional de pintura, *ex-aequo* con el francés Alfred Manessier. Como las autoridades mexicanas, difidentes hacia la orientación general de la Bienal, no eran muy colaborativas, Gómez Sicre viajó a Nueva York junto con la artista brasileña y diplomática Maria Martins e “hizo un acuerdo tentativo con la Galería Knoedler para una extensa muestra que incluya diferentes periodos de la obra de Tamayo”.¹⁰³

Este artista era el gran renovador de la pintura mexicana. Por su cercanía a la *Escuela de París* y su fuerte arraigo, a nivel de formas, colores y símbolos, en lo más profundo de la tradición mexicana, Gómez Sicre lo consideraba, junto con los modernos cubanos, como el principal modelo a seguir para que el arte latinoamericano dejase de ser “turístico” (expresión despectiva con la cual se refería a los epígonos del muralismo mexicano y del indigenismo andino) y se insertase originalmente en la corriente viva del arte universal.¹⁰⁴ Esto explica el

101 Matarazzo hizo los pedidos por medio de una serie de cartas oficiales, enviadas todas a finales de marzo de 1953. Copia de estas cartas se encuentran en la documentación referida a la II Bienal del Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

102 Los otros nombres que Gómez Sicre sugiere son Armando Pacheco para Bolivia; Roberto Matta, Pablo Burchard y Carlos Faz para Chile; los primitivos para Haití; José Antonio Velásquez para Honduras; Carlos A. Cañas, Noé Canjura, Raúl Elas Reyes, Luis A. Salinas, Camilo Minero y Marcel Aguilar para El Salvador; Alobornó y Bestard para Paraguay; Noemí Nella para República Dominicana; Antonio Frasoni para Uruguay.

103 Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profilí, 13 marzo 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-14.

104 El contenido de una conferencia que Gómez Sicre dictó en México en 1953, muestra que ya entonces el funcionario de la OEA consideraba a Tamayo y la pintura moderna cubana como modelos para un nuevo tipo de americanismo pictórico. Cfr. “Rufino Tamayo y los pintores cubanos como soluciones al problema estético americano”, *El Nacional: Órgano Oficial del*

interés que hubo en traerlo a São Paulo y también los malhumores que por la manera en como fue traído (sin pasar por el gobierno) despertó en México.¹⁰⁵

Hay que señalar, en fin, otros dos aportes de Gómez Sicre a la II Bienal: la organización de un segundo envío cubano, esta vez a pedido directo de Profili (“Pienso que la delegación cubana para la segunda Bienal podría ser otra vez el resultado de tus acciones e iniciativa. Esto nos daría garantías superiores de todos los ángulos”);¹⁰⁶ y su consejo de crear un premio adquisición específicamente dedicado a artistas americanos, que desde la edición sucesiva se volvería el premio Ernesto Wolf, gracias al cual fue adquirida la mayoría de obras de arte latinoamericano que, hoy en día, se encuentran en la colección el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP).¹⁰⁷

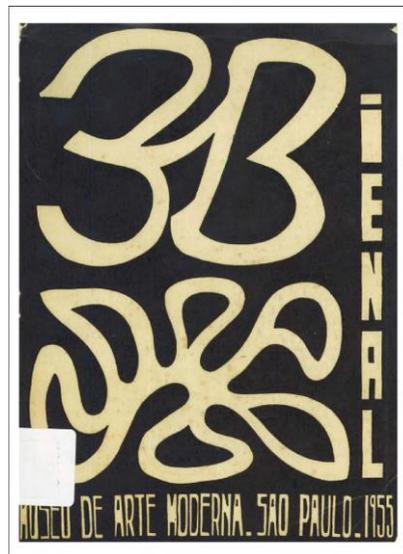
Gobierno de México, México D.F., 11 de diciembre de 1953, accesible online:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/770433/language/en-US/Default.aspx>

105 Una carta dirigida a Arturo Profili por parte del coleccionista mexicano Álvaro Carrillo Gil, quien por un tiempo fue uno de los principales contactos del MAM-SP en México, da cuenta de este malhumor: “Algo ha venido a turbar la calma que había en este asunto: hace unos días la crítica de arte, Sra. Margarita Nelken, publicó una nota sobre Tamayo en la que afirmaba que el único artista mexicano en tener una sala especial en la Bienal de São Paulo sería el Sr. Tamayo; como esto no estaba de acuerdo con las palabras de la Sra. Martins, la afirmación ha causado disgusto y se habla de boicot a la exposición”, en Carta de Álvaro Carrillo Gil a Arturo Profili, 27 abril 1953, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-11, carpeta “México”)

106 Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 21 noviembre de 1952. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-08, carpeta “Cuba”. El pabellón cubano resultó premiado por el premio adquisición Metalúrgica Giorgi S/A para la obra *Jardín imaginario I* de Luis Martínez Pedro, un óleo sobre tela de 1952.

107 De este consejo, y también de otro relativo a la composición del jurado de premiación de la Bienal, hay rastro en una carta que le envió Profili: “Tengo que decir que tus comentarios han sido, de cierta manera, nuestras propias observaciones, desde el primer momento en que comenzó la planeación general de la segunda Bienal. Esta vez, el Jurado será escogido por la propia Bienal y no será formado, como lo ha sido en la primera ocasión, por los Comisarios de cada Delegación. Además, yo mismo sugeriré que uno o más premios sean reservados para artistas del Continente Americano, especialmente para los de la parte de Centro y Sur América”, en Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 16 de diciembre de 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-08, carpeta “Cuba”.

III Bienal (junio - octubre 1955)



Portada del Catálogo III Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Tomado de <https://issuu.com/bienal/docs/named27014>

Durante la III Bienal, el peso de Gómez Sicre aumentó ulteriormente. Aprovechando la total apertura de Profili –“Démos sus noticias, sugerencias, opiniones, oriéntenos en relación al programa que nos espera y no nos niegue su preciosa ayuda!”¹⁰⁸ el funcionario de la OEA proporcionó una nueva lista de artistas del continente, armó otro envío cubano y –novedad– obtuvo que la Bienal dedicase un espacio expositivo al “súper-estado” de la Unión Panamericana, espacio que el funcionario cubano manejará a su total arbitrio hasta la IX edición.

No tenemos la lista de nombres que Gómez Sicre preparó en esta ocasión, pero sabemos que se la prometió a Profili (“con respecto a una selección detallada de artistas, como en la pasada ocasión, te lo haré oportunamente y te la enviaré”)¹⁰⁹ proponiéndole también la creación de una sección de la Unión Panamericana: “Ahora bien, se me ocurre que la Unión Panamericana podría organizar una sección de dibujos, acuarelas y gouaches... te garantizo una colección selecta, viva, de valores nuevos, por lo menos de cuatro o cinco países, con un promedio de seis obras por artista.”¹¹⁰

Un espacio dedicado a un organismo internacional como la Unión Panamericana, dentro de un certamen como la Bienal, estructurado por

108 Carta de Arturo Profili a Gómez Sicre, 6 abril 1954, caja 3-8; esta carta era algo pro-forma ya que otra idéntica fue enviada por Profili a Gertrudis Martínez Pedro, esposa de Luis Martínez Pedro.

109 Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de agosto de 1954, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 3-11, carpeta “Unión Panamericana”.

110 *Ibidem*.

participaciones nacionales, representaba una anomalía. Profili no tardó en manifestar perplejidades: “¿Una ‘Sección Unión Panamericana’ independiente de las delegaciones oficiales de los países? ¿Y si los países presentan ellos también obras de un mismo autor que tu incluirías en tu selección?... lo que más me interesa es evitar líos con las delegaciones y antecedentes de los cuales podrían aprovechar otros países.”¹¹¹ Pero estas no frenaron el proyecto, que puede ser leído por un lado como una concesión política de Matarazzo al discurso “panamericanista” que los Estados Unidos (con Rockefeller en primera línea) estaban impulsando en esos años en función anticomunista, y, por otro lado, como una estrategia específica para romper con la hegemonía institucional que la pintura tardo-impresionista, así como la folclórico-social, aún tenían en algunos países.

El primer pabellón de la OEA fue compuesto por obras del colombiano Alejandro Obregón, de los chilenos Roberto Matta y Carlos Faz, del mexicano José Luis Cuevas y del cubano Hugo Consuegra. En el catálogo de la III Bienal, Gómez Sicre presentó el conjunto como “una selección de obras de artistas de América que, por varias razones, no pudieron participar en las representaciones de sus respectivos países”.¹¹²

Pero en realidad, en ésta como en las sucesivas ocasiones, se sirvió del pabellón de la OEA sobre todo como vitrina promocional para los artistas latinoamericanos que él mismo lanzaba internacionalmente desde su programa de exposiciones en Washington (y de los cuales manejaba en muchos casos también la venta de obras, sobre todo en Estados Unidos) dando la preferencia a aquellos que pertenecían a países cuyas instituciones, por desinterés o por oposición política, estaban todavía cerradas al arte “formalista” y no colaboraban mucho con la Bienal. Los casos de Cuevas y de Obregón en la III Bienal son muy significativos. Ambos acababan de exponer en la OEA –Cuevas en 1954 y Obregón a comienzo de 1955– y ambos pertenecían a países cuyos sistemas artísticos se resistían a “internacionalizarse”.

En el marco de la III Bienal, Gómez Sicre se responsabilizó también por última vez del envío cubano. Al comienzo no quería hacerse cargo de ello, ya que su nombre estaba en el centro de vivaces polémicas entre los artistas de la isla, pero aceptó cuando Arturo Profili y Gertrudis Martínez Pedro, esposa de Luis Martínez Pedro, se lo pidieron para evitar que los pintores cubanos tuviesen que renunciar a participar.

111 Carta de Arturo Profili a Gómez Sicre, 10 agosto de 1954, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 3-11, carpeta “Unión Panamericana”.

112 III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Catálogo], Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1955, p. 255, accesible online: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/III-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo--Cat%C3%A1logo---1955.aspx>

IV Bienal (septiembre - diciembre 1957)



Izq. Arturo Profili en los preparativos de la IV Bienal, *Diário Carioca*, 14 de febrero de 1957.
Der. Portada del Catálogo IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, tomado de <https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4>

En vista de la IV Bienal, Profili invocó otra vez la colaboración del funcionario cubano: “Pepe, te ruego como amigo de ayudarme porque esta IV Bienal se está delineando superior y el doble de la III Bienal, lo que quiere decir que en vez de siete kilómetros de exposición alcanzaremos... los 14! Lo que me comienza a impresionar”.¹¹³

Resultado: Gómez Sicre armó otra sección de la Unión Panamericana, proporcionó nuevos nombres de artistas latinoamericanos (en particular artistas “ingenuos”, siendo este un tema de la edición);¹¹⁴ e hizo que Colombia, país a

113 Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 3 agosto de 1956, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

114 “Para la IV Bienal pensamos mostrar al público brasileño y del continente ciertos aspectos de la evolución del arte contemporáneo que nunca pudieron ser presentados de manera suficientemente ilustrativa en América del Sur. Nos estamos refiriendo por un lado a la pintura dicha “ingenua” o también primitivista, con figuras como Rousseau, Bombois, los pintores norteamericanos, etc. Por otro lado tenemos en vista la organización de una sala Dada y de una exposición de pintura del Bauhaus”. Así recitaba la invitación a participar en la IV Bienal que fue enviada a los diferentes países. Ver Carta de Matarazzo al Ministerio de Educación de Venezuela, 30 marzo 1956, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4/02, carpeta “Venezuela”.

punto de cobrar una importancia estratégica en su trabajo, participase por primera vez en la exhibición, a pesar de la falta de interés y de colaboración del gobierno.

El pabellón de la OEA en la IV Bienal fue uno de los más significativos entre todos los que Gómez Sicre curó. Con obras de Carlos Mérida (Guatemala), Manuel Rendón (Ecuador), Alejandro Otero (Venezuela), Enrique Zañartu (Chile) y Edgar Negret (Colombia), la sala presentaba un abanico de tendencias abstractas que contrastaban con el tema “ingenuo” de la exposición. En el guion expositivo Carlos Mérida (“un gran viejo a quien mucho admiro. Un verdadero precursor de lo que tenía que ser la pintura de América, cuando en nuestro continente –y especialmente en México– se insistía en un camino erróneo”)¹¹⁵ representaba algo parecido a la “tradición”, mientras lo más innovador era representado por los “colorritmos” de Otero: “Lo que él está haciendo –escribió a Profili, refiriéndose a Otero– es de extraordinaria importancia. Alfred Barr está muy interesado en sus especulaciones plásticas y el Museo de Arte Moderno de Nueva York acaba de adquirir uno de los “colorritmos” que está ahora en exhibición.”¹¹⁶

En paralelo a la curaduría de la sala de la OEA, que fue premiada con la adquisición de la obra *Estabilidad sobre dos puntos* de Carlos Mérida,¹¹⁷ Gómez Sicre continuó también sugiriendo nombres, esta vez relacionados sobre todo con el “arte ingenuo”, que mucho apreciaba.¹¹⁸ Sugirió que México enviara obras de José María Estrada y Hermenegildo Bustos, dos pintores populares del siglo XIX, junto con una selección de retratos anónimos y de ex votos; aconsejó que Venezuela enviara trabajos de los guajiros Feliciano y Millán; intervino personalmente para que el gobierno de Honduras enviara una representación compuesta sólo por obras de José Antonio Velásquez y consiguió a último momento que el *Centre d'Art* de Haití enviara una selección de sus mejores obras primitivas.

Es significativo notar que en México, país con fuertes prejuicios hacia la Bienal, las sugerencias de Gómez Sicre despertaron algunas sospechas frente a las

115 Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de agosto 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

116 Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de mayo de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”. Alfred Barr, con el cual Gómez Sicre estaba en contacto desde que los dos se conocieron en Cuba en 1942, adquirió un “colorritmo” de Otero para el MoMA en el marco de una exposición internacional de arte del Caribe y de los países del Golfo de México curada en 1956 por el mismo Gómez Sicre en el Museo de Bellas Artes de Houston.

¹¹⁷ Premio adquisición Nelly Jafet, 1957.

¹¹⁸ Gómez Sicre tiene un lugar importante en la promoción del “arte primitivo” latinoamericano. Entre otras cosas, apreció tempranamente la escuela haitiana, descubrió al colombiano Noé León, apoyó activamente a la nicaragüense Asilia Guillén y al hondureño José Antonio Velásquez.

cuales Profili tuvo que aclarar cuál era la relación de la Bienal con el funcionario de la OEA: “La Bienal de São Paulo –escribió– está de hecho, desde sus primeros pasos, en constante contacto con el señor Gómez Sicre [...] El señor Gómez Sicre es prácticamente un elemento de constante ligazón con todas las entidades culturales y artísticas de los países americanos. Lógico por lo tanto que la Bienal haya puesto también al tanto de los pasos que estaban realizando en México, sobre todo gracias a la colaboración de Vuestra Señoría.¹¹⁹

Hay que recordar, por último, la maniobra por medio de la cual Gómez Sicre logró que Colombia participase por primera vez en una Bienal. Lo que hizo fue pedir a los artistas de ese país con los cuales estaba en contacto (en particular a Eduardo Ramírez Villamizar) de armar autónomamente una selección de obras del mismo Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Enrique Grau y Guillermo Silva Santamaría, poniéndola “bajo el patrocinio de alguna institución cultural, oficial o no, que represente al país, ya que el Gobierno no se ocupa”.¹²⁰ Esta institución fue encontrada en la Universidad de América, donde entonces trabajaba la crítica de origen argentino Marta Traba, que estaba empezando a abrirse espacios en Colombia. Fue la misma Traba quien coordinó el envío, siguiendo al pie de la letra las indicaciones de Gómez Sicre. Este episodio es importante porque representa el comienzo de la influencia de Gómez Sicre en Colombia y el origen de su “alianza” con la crítica de arte argentino-colombiana, que se mantendrá vigente hasta mitad de los años sesenta.¹²¹

119 Carta de Arturo Profili a Néstor Luiz F.B. Santos Lima, 24 de enero de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-09, carpeta “México”.

120 Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 4 febrero 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

121 La colaboración entre Gómez Sicre y Marta Traba en la organización de una participación colombiana se repetirá en la V Bienal, generando vivaces polémicas en Colombia. Una reconstrucción de la larga e influyente relación que hubo entre Gómez Sicre y Marta Traba se encuentra en Alessandro Armato, José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas, actas del simposio Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art, University of Texas at Austin, Austin, 2012, pp. 118-127, documento electrónico: http://utexasclavis.org/wpcontent/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf



Carlos Mérida, *Estabilidad sobre dos puntos*, 1956, caseína sobre pergamino plastificado, 90 x 66,1 cm, Colección MAC-USP.

V Bienal (septiembre - diciembre 1959)

Portada del Catálogo V Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Tomado de <https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>



En la V Bienal la influencia de Gómez Sicre tocó su ápice gracias a un acuerdo alcanzado antes de la exhibición entre la OEA y el Museo de Arte Moderno de São Paulo.¹²² Los términos de este acuerdo fueron relatados a Matarazzo por Juan Marín, director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA: “La Unión Panamericana ofrece a la Bienal de São Paulo su colaboración a través de la Sección de Artes Visuales [...] colaboración que se ejercería en forma de asesoramiento en los contactos artísticos y en la selección de los autores que habrán de ser incluidos en cada Bienal. La Unión Panamericana colaboraría igualmente con la Bienal en la distribución del material de información y propaganda que precede a cada uno de estos acontecimientos. Por su parte la Bienal pondría a disposición de la Unión Panamericana sus archivos de Arte Histórico Contemporáneo, para beneficio de todos los artistas e investigadores del arte que buscan en nuestras fuentes la información requerida.”¹²³

A Gómez Sicre no le fue otorgado un cargo específico en el organigrama de la Bienal, pero el funcionario de la OEA fue nombrado miembro del jurado de

122 Este acuerdo, que formalizaba una práctica ya consolidada, fue alcanzado en el clima de la llamada Operación Panamericana, una iniciativa lanzada en 1958 por el presidente brasileño Kubitschek, en acuerdo con su homólogo estadounidense Eisenhower, para superar el estado de subdesarrollo y fortalecer los lazos y la democracia entre los países de la región en función anticomunista.

123 Carta de Juan Marín a Ciccillo Matarazzo, 23 de julio de 1958, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-03 capeta “Unión Panamericana”.

premiación de la V edición, lugar desde el cual pudo influir en la concesión, ese año, del premio internacional de dibujo al mexicano José Luis Cuevas.¹²⁴ Este fue un gran logro para Gómez Sicre, ya que Cuevas fue uno de los artistas a los cuales estuvo más ligado y que más promovió, siempre en polémica con el peso que tenía en México la tradición muralista.¹²⁵

En base al acuerdo antes mencionado, el funcionario cubano volvió a entregar también una lista de señalamientos a Profili, cuyo sucesivo pedido a los diferentes gobiernos no dejó de generar algunas tensiones.¹²⁶ En realidad siempre, desde el comienzo, casi todos los gobiernos percibieron las sugerencias de la Bienal como una intromisión autoritaria y se resistieron de diferentes formas, pero esta vez Profili se refirió directamente al asunto en una importante carta a Gómez Sicre: “En línea general, te voy a decir que la táctica de cada una de las naciones americanas se parece. De hecho, cuando nosotros indicamos los nombres de los artistas que quisiéramos de cada país, obtenemos respuestas amables y vagas. En substancia, ellos toman acto de la indicación y aseguran interés. Pero después, debajo de la mesa [véase el caso de Ecuador, que no quiere enviar uno de los dos indicados por nosotros, y de Paraguay, que no quiere oír hablar en ñanduti, pero sí en contemporáneos] maniobran de manera diferente. Lo que no queremos es que las maniobras dilaten demasiado los tiempos porque no podemos caer en un atraso general por causa de ellos. Por otro lado, si ellos insistieran en mandarnos lo que ellos quieren, de nuestra parte los reuniremos en un sector donde no podrán influir demasiado sobre el conjunto de la exposición.”¹²⁷

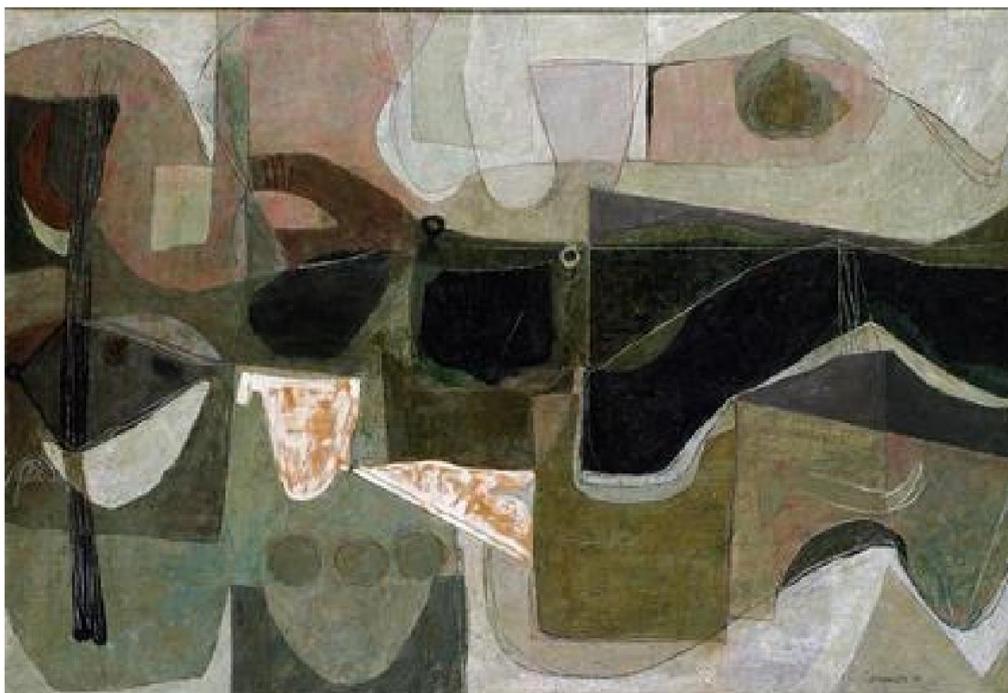
124 La nómina, ya en el aire desde hace tiempo, le fue notificada por el mismo Matarazzo. Cfr. carta de Matarazzo a José Gómez Sicre, 14 de agosto de 1959, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-03, carpeta “Unión Panamericana”.

125 El premio internacional de dibujo atribuido a Cuevas en la V Bienal se enmarca dentro de los esfuerzos que Gómez Sicre emprendió, entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, para construir, alrededor de la obra de Cuevas, una corriente neo-figurativa latinoamericana. Sobre este tema véase: Alessandro Armato, “Monstruos desde el Sur”: la construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica, ponencia presentada en el simposio internacional *Constellations*, organizado en Washington por el Art Museum of the Americas, 2013, documento electrónico: <http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/>

126 A Bolivia se pidieron los nombres de Enrique Arnal, María Luisa Pacheco y Emiliano Lujan; a Chile Carmen Silva, Rodolfo Opazo, Ernesto Barreda, Nemesio Antúnez, Enrique Zanartu, Marta Colvin y Pablo Burchard; a El Salvador obras de Mauricio Aguilar; a Ecuador Aníbal Villacis y Guillermo Muriel; a Guatemala pinturas de Carlos Mérida, esculturas de González Goiri y diseños de Rodolfo Abularach; a México una retrospectiva de Francisco Goitia, abinada a una exposición de Cuevas; a Paraguay piezas ñanduti; a Panamá Guillermo Trujillo y Eudor Silvera; a Perú se pidió lo último de Szyszlo, una selección de Dávila y una sala especial de arte antigua peruana.

127 Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 19 de marzo de 1959, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-07, carpeta “Unión Panamericana”.

La V Bienal fue también la que dio origen al mayor número de adquisiciones de obras latinoamericanas por parte del MAM-SP. A raíz de esa edición fueron adquiridas obras de Rodolfo Abularach (premio adquisición Moinho Santista S/A); José Luis Cuevas (dos obras, premio Reglamentar), Humberto Jaimess Sánchez (adquirida por Matarazzo), Armando Morales (premio adquisición Ernesto Wolf), Fernando de Szyszlo (adquirida por Matarazzo).¹²⁸ Todos, en mayor o menor grado, eran artistas vinculados a Gómez Sicre.



Armando Morales, *Sereias II*, 1958, óleo y estopa sobre tela, 96,2 x 143,6 cm, Colección MAC-USP.

El declive

Después de la V Bienal, el tándem Gómez Sicre-Profilí fue desarticulado. En 1960 Profilí fue alejado de la Secretaría General y Gómez Sicre perdió todo poder para orientar los envíos latinoamericanos, quedando sólo, hasta la IX Bienal, como responsable de un pabellón de la OEA cada vez más residual. Un

¹²⁸ Rodolfo Abularach, *Cortésá*, nanquin sobre papel, 1959; José Luis Cuevas, dos Estudio para modelos, grafito y nanquin sobre papel, 1959; Huberto Jaimess Sánchez, *Tema sobre branco*, 1958; Armando Morales, *Sereias II*, óleo y estopa sobre tela, 1958; Fernando de Szyszlo, *Jawar*, óleo sobre tela de 1959.

periódico de la época atribuye la remoción de Profili a las “circunstancias” y a “algunas fuerzas contrarias”.¹²⁹ En realidad se sabe que detrás de ese despido existieron sobre todo fuertes tensiones mercado-museo, ligadas al hecho de que Profili era tanto un *marchand* como un funcionario de una influyente institución museal.

De todos modos, considerando el contexto histórico de la época, no se puede excluir que estuvieran en juego también razones políticas ligadas al fin de la era del “panamericanista” Juscelino Kubitschek (presidente entre 1956 y 1961) y al aumento de la influencia de la izquierda en el país a raíz de la ola de expectativas regeneradoras despertadas por el éxito, el año anterior, de la Revolución Cubana. En ese clima –téngase en cuenta también la efímera pero significativa presidencia de Jânio Quadros (enero-agosto de 1961) quien antes de renunciar por presión de los militares restableció relaciones con Cuba y la URSS y se encontró con Ernesto Che Guevara– la Bienal, comenzando por Matarazzo, dio paso a un cambio de equilibrios políticos. Los indicadores más claros fueron, por un lado, el nombramiento como director artístico de la VI Bienal al crítico e intelectual trotskista Mario Pedrosa, que abrió las puertas a la participación por primera vez de dos países socialistas como China y la Unión Soviética, además de la Cuba revolucionaria, y por el otro, la co-respectiva desarticulación del eje Profili-Gómez Sicre, dos hombres cuyo perfil político y cuyos intereses comerciales eran mirados con creciente sospecha por la intelectualidad progresista de Brasil.

Este golpe al poder de Gómez Sicre puede ser leído como el punto de partida del paulatino declive de su influencia sobre el arte latinoamericano. En la primera mitad de los años sesenta el funcionario cubano siguió siendo una figura relevante, pero tanto su encarnizado anticomunismo –comenzado cuando Fidel se alineó con Moscú– así como su pertenencia a una institución como la OEA, fuertemente alineada con la política de Estados Unidos en la Guerra Fría, fueron aislándolo políticamente en una región donde, sobre todo entre los intelectuales, se había propagado una ola de entusiasmo pro-cubano. Y si a esto le sumamos el apego mostrado por Gómez Sicre a medios tradicionales como el dibujo y la pintura, combinado con su rotundo rechazo hacia las nuevas modalidades expresivas que comenzaron a tomar fuerza hacia mitad de los sesenta, obtenemos un cuadro más completo del porqué esta figura, antes tan central, quedó progresivamente relegada.

Alessandro Armato, 2014.

129 Jayme Mauricio, “Reverterena Bienal: saudade de Profili”, *Correio da Manhã*, e. da Guanabara, 4 de noviembre de 1960, en Archivo Bienal, Impresna Nacional VI Bienal, pasta 54.

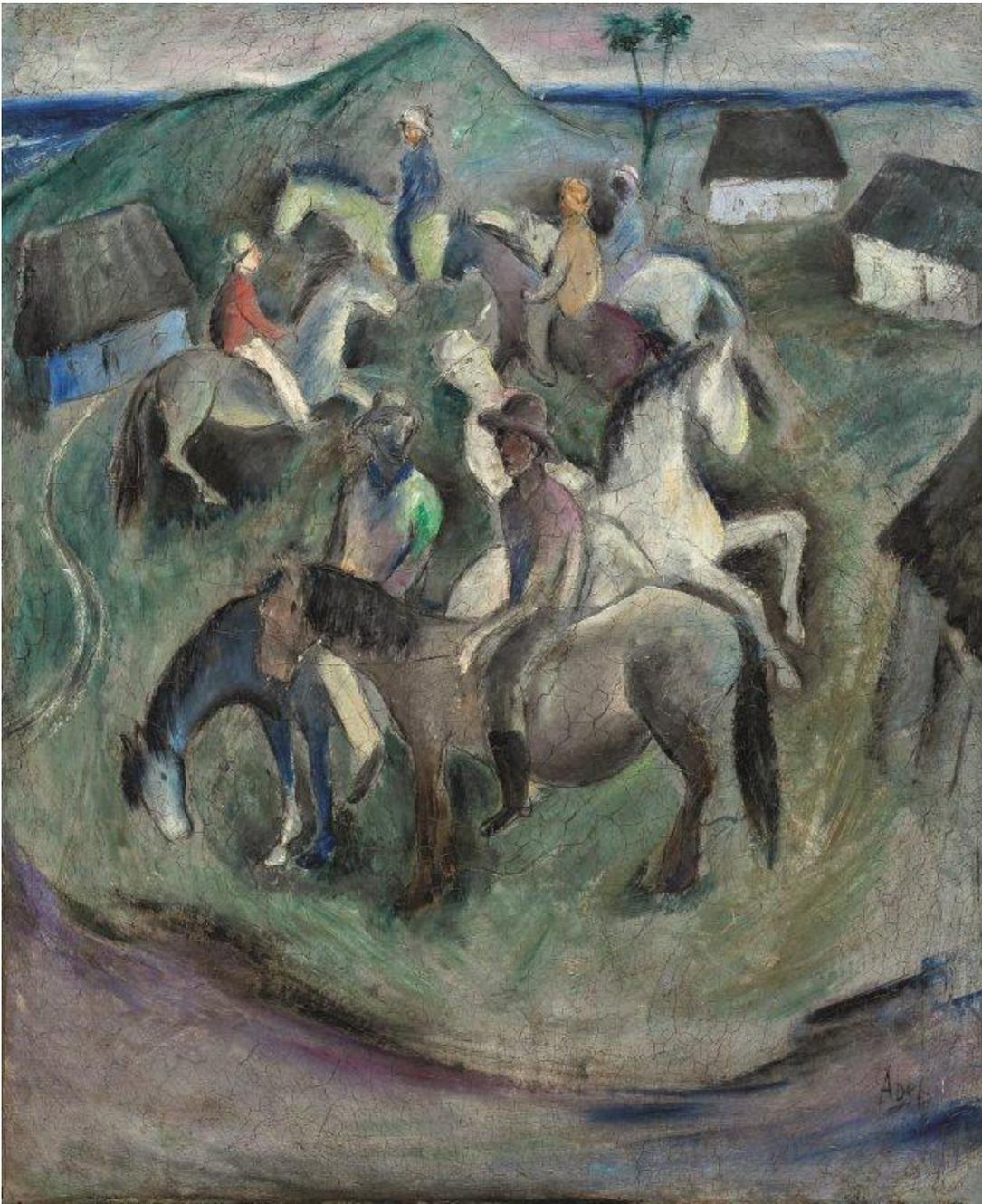
Catálogo

**de obras cubanas asociadas a los
proyectos de José Gómez Sicre.***

Por Roberto Cobas Amate.

*Todas las obras pertenecen a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, excepto las que se indique lo contrario.

EDUARDO ABELA (San Antonio de los Baños, 1889-La Habana, 1965)



1. *Jinetes del pueblo*, ca. 1928, óleo sobre tela; 73 x 61 cm, firmado en inferior derecho: Abela



2. *El adiós*, 1936, óleo sobre tela; 53 x 70 cm, fechado y firmado en inferior derecho: 1936 Abela

VICTOR MANUEL GARCÍA (La Habana, 1897-1969)



3. *Mujer sentada*, ca. 1936, óleo sobre tela; 71 x 53,5 cm, sin firma.



4. *Paisaje de Matanzas*, ca. 1943, óleo sobre tela; 101 x 96,5 cm, firmado en inferior derecho: Víctor Manuel

ANTONIO GATTORNO (La Habana, 1904-Massachusetts, Estados Unidos, 1980)



5. *¿Quiere más café, Don Ignacio?*, 1936, óleo sobre tela; 100,5 x 120 cm, firmado y fechado en inferior, derecho: Gattorno/1936

FIDELIO PONCE (Camagüey, 1895-La Habana, 1949)



6. *Niños*, 1938, óleo sobre tela; 95 x 123 cm, firmado y fechado en inferior izquierdo: F Ponce 938.
Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.

CARLOS ENRÍQUEZ (Zulueta, Las Villas, 1900-La Habana, 1957)



7. *El rapto de las mulatas*, 1938, óleo sobre tela; 162,5 x 114,5 cm, firmado y fechado en inferior derecho, esgrafiado: CEnriquez/38. Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.

JORGE ARCHE (Santo Domingo, Las Villas, 1905-Cádiz, España, 1956)



8. *Retrato de Mary*, 1938, óleo sobre tela; 91 x 76,5 cm, firmado y fechado en superior derecho: J. Arche/1938

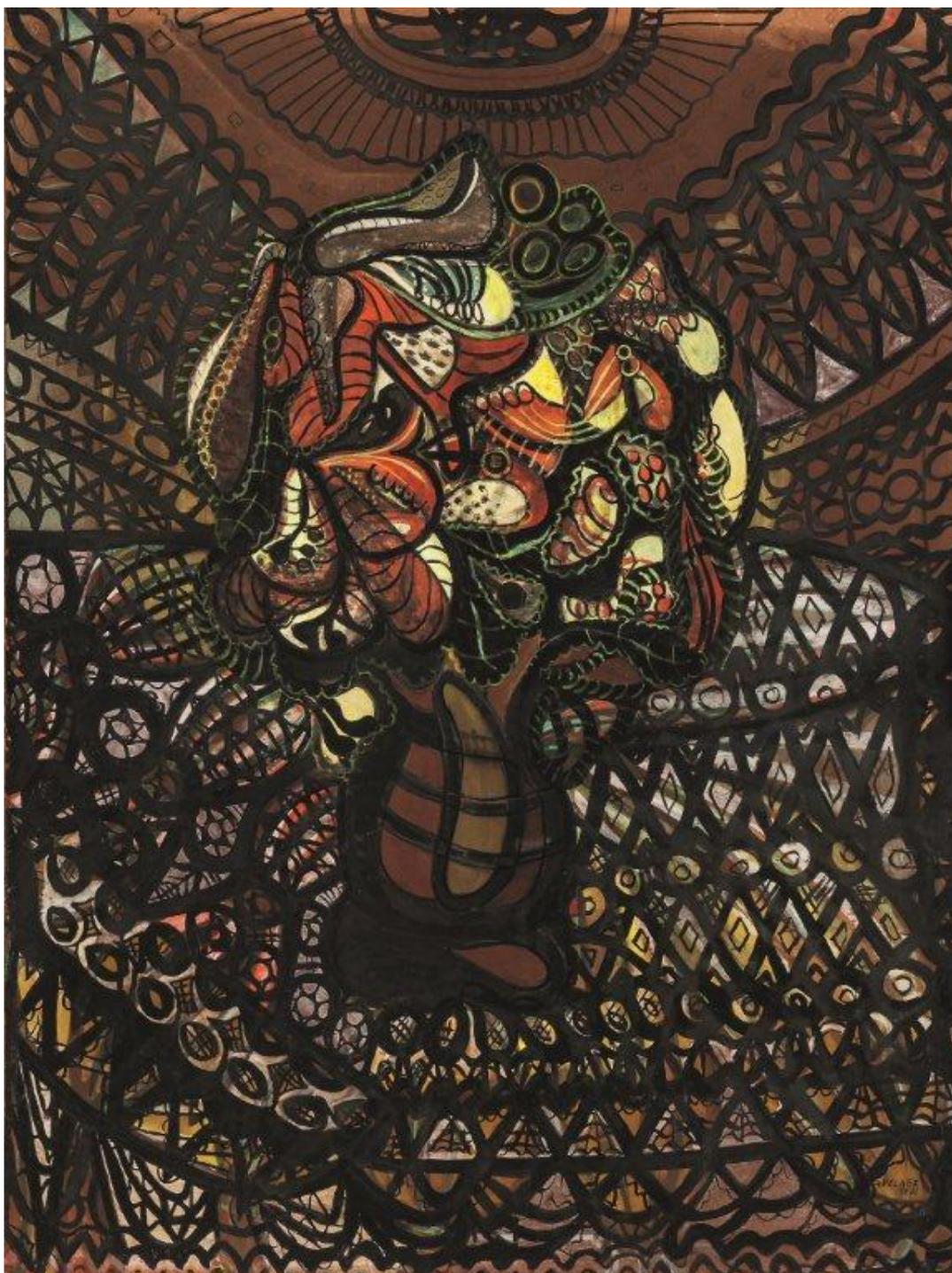
AMELIA PELÁEZ (Yaguajay, Las Villas, 1896-La Habana, 1968)



9. *Los amantes*, 1935, lápiz sobre papel; 800 x 1000 mm, firmado y fechado en inferior derecho: APelaez/1935. Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.



10. *Costurera*, 1936, lápiz sobre papel; 735 x 915 mm, firmado y fechado en inferior derecho: APelaez/1936. Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.



11. *Florero*, 1943, tempera sobre papel entelado; 116,5 x 89 cm, firmado y fechado en inferior derecho: A. Peláez/1943

MARIO CARREÑO (La Habana, 1913-Santiago de Chile, 1999)

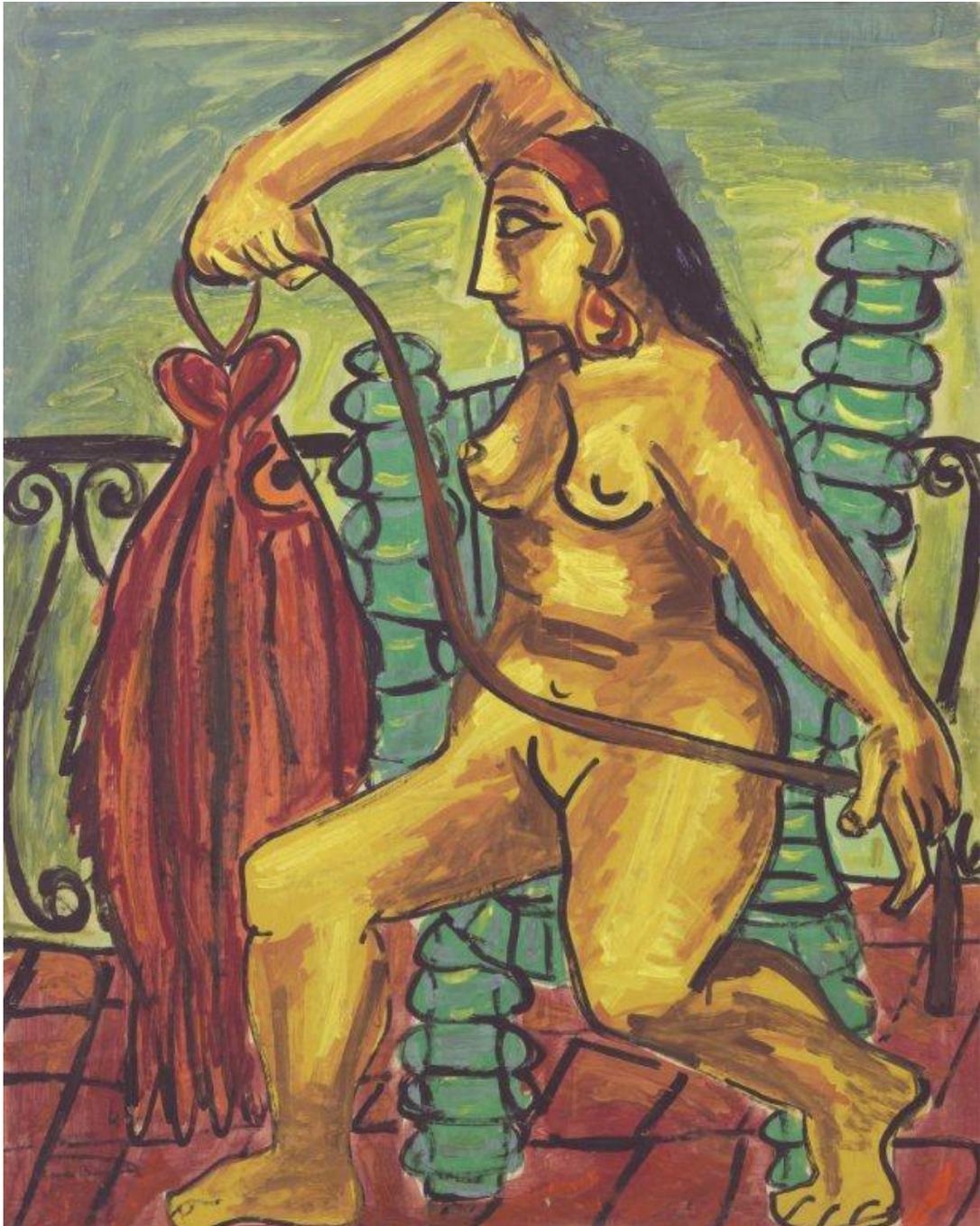


12. *Nacimiento de las naciones americanas*, 1940, óleo sobre tela; 146 x 199 cm
firmado y fechado en inferior izquierdo: Carreño 4(...)

CUNDO BERMÚDEZ (La Habana, 1914-Miami, Estados Unidos, 2008)



13. *Dos niños*, 1941, óleo sobre cartón; 45,5 x 43 cm, firmado y fechado en inferior izquierdo: Cundo Bermúdez/1941



14. *Pescadora*, ca. 1944, tempera sobre cartulina pegado a madera; 92 x 74 cm, firmado en inferior izquierdo: Cundo Bermúdez

FELIPE ORLANDO GARCÍA (Quemado de Güines, Las Villas, 1911-Málaga, España, 2001)



15. *Doble retrato [Retrato de Concha y David]*, 1943, óleo sobre tela; 127 x 76,5 cm, firmado y fechado en inferior derecho: Felipe Orlando.43. Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.

RENÉ PORTOCARRERO (La Habana, 1912-1985)



16. *La cena*, 1942, óleo sobre tela; 94 x 84 cm, firmado y fechado en inferior derecho: Portocarrero/42

MARIANO RODRÍGUEZ (La Habana, 1912-1990)



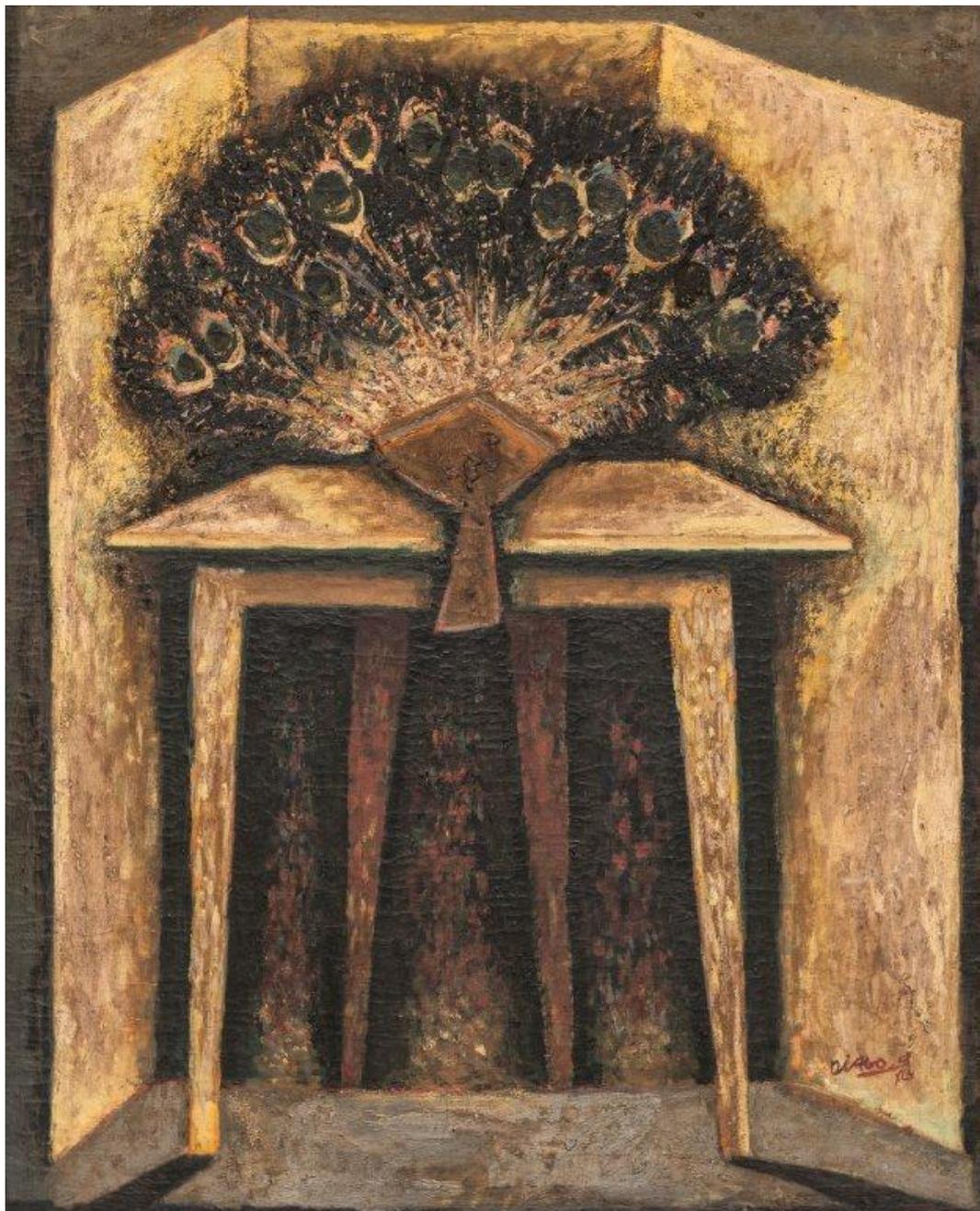
17. *Paisaje con figuras*, 1943, óleo sobre tela; 78,5 x 104 cm, firmado y fechado en inferior derecho: Mariano/43. Exposición *Modern Cuban Painters*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 17 de marzo-7 de mayo, 1944.

WIFREDO LAM (Sagua La Grande, Las Villas, 1902-París, Francia, 1982)



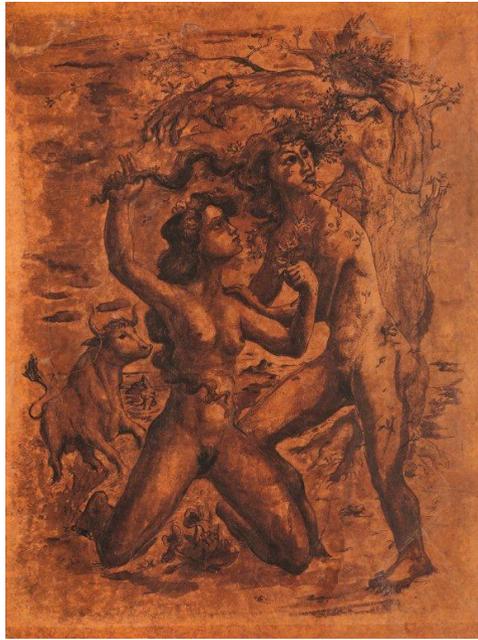
18. *La silla*, 1943, óleo sobre tela; 131x 97,5 cm, firmado y fechado hacia inferior izquierdo: wifredolam/1943

ROBERTO DIAGO (La Habana, 1920-Madrid, 1955)



19. *Abanico*, 1945, óleo sobre tela; 118 x 96 cm, firmado y fechado en inferior derecho: Diago/XLV

LUIS MARTÍNEZ PEDRO (La Habana, 1910-1989)



20. *Tauromaquia: la ayuda*, 1942, tinta sobre papel; 563 x 433 mm, firmado y fechado hacia inferior derecho: Martínez Pedro/42

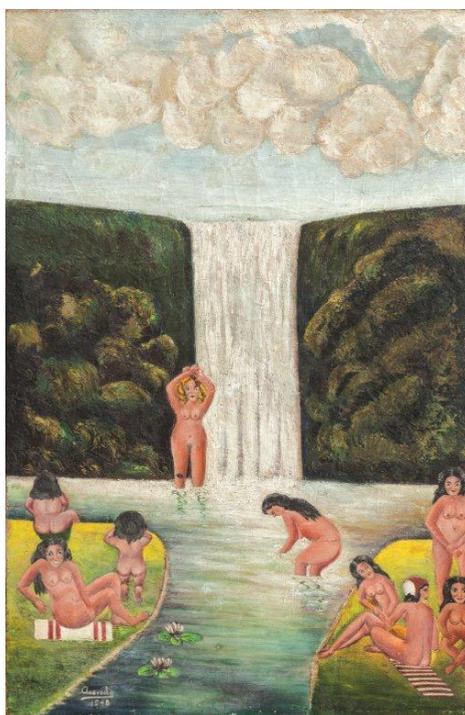


21. *El cemí*, 1944, lápiz sobre papel; 415 x 385 mm, firmado y fechado hacia inferior derecho: Martínez Pedro/1944

FELISCINDO IGLESIAS ACEVEDO (Orense, Galicia, España, 1899-La Habana, 1961)



22. *Patio colonial de Guanabacoa*, 1943, óleo sobre tela; 60 x 75 cm, firmado y fechado en inferior izquierdo: Acevedo/1943

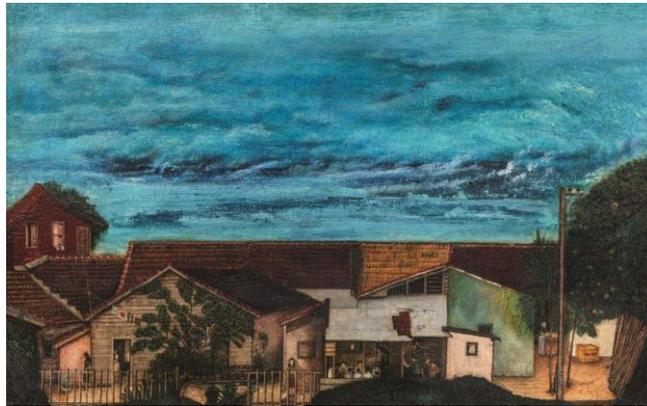


23. *Las bañistas de la cascada*, 1948, óleo sobre tela; 90 x 60 cm, firmado y fechado en inferior izquierdo: Acevedo/1948

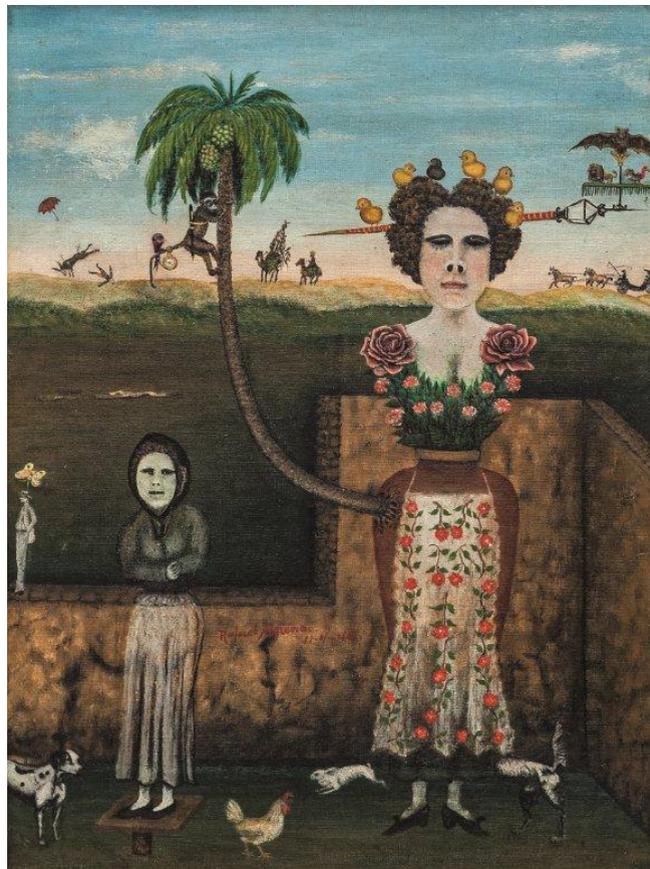
RAFAEL MORENO (Alájar, Huelva, España, 1887-La Habana, 1955)



24. *Bodegón*, ca. 1942, óleo sobre tela; 60 x 61 cm, firmado y fechado en inferior centro derecho: Rafael Moreno
Colección privada, La Habana.



25. *Vista de Buen Retiro*, 1943, óleo sobre tela; 61 x 100 cm, Firmado en inferior derecho: Rafael Moreno. Colección privada, La Habana.

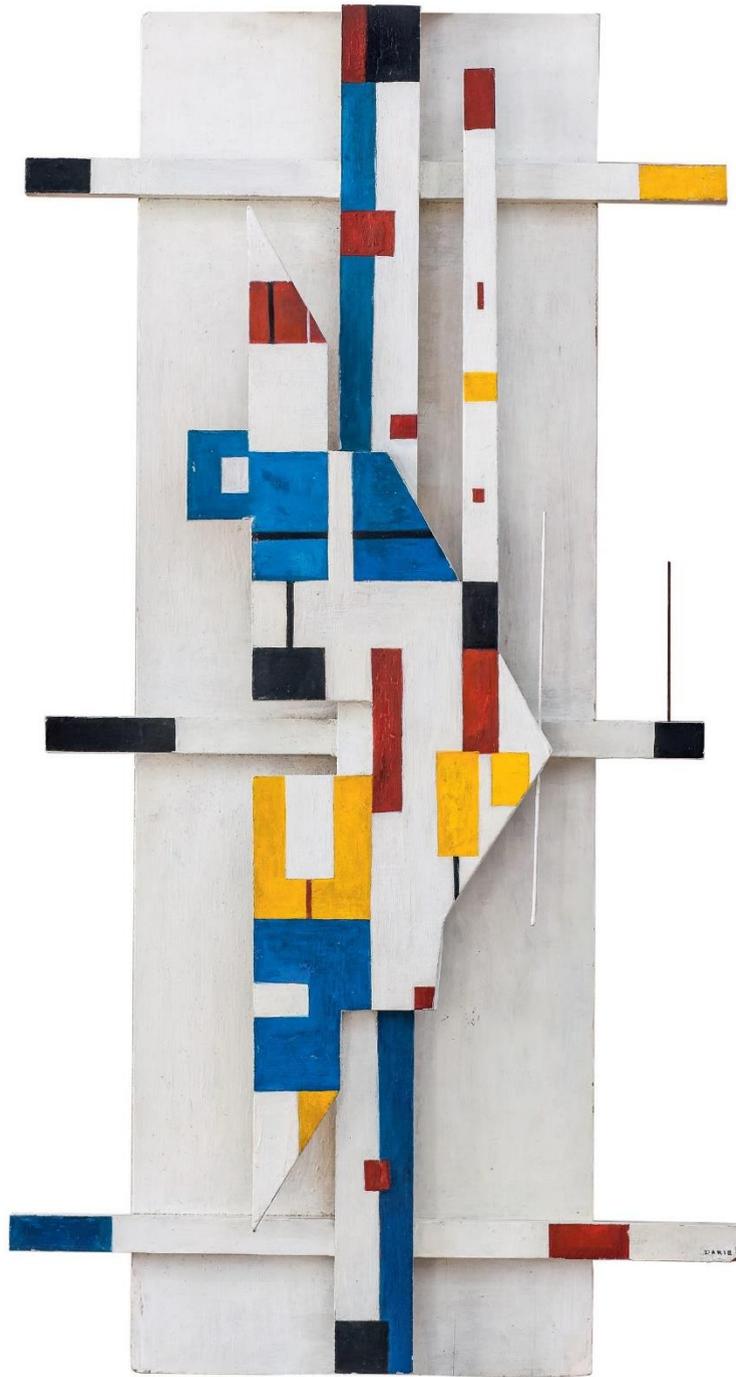


26. *Cuento rumano*, 1946, óleo sobre tela; 50 x 37,5 cm, Hacia mitad inferior y centro: Rafael Moreno/11-4-46

SANDU DARIE (Roman, Rumanía, 1908-La Habana, 1991)

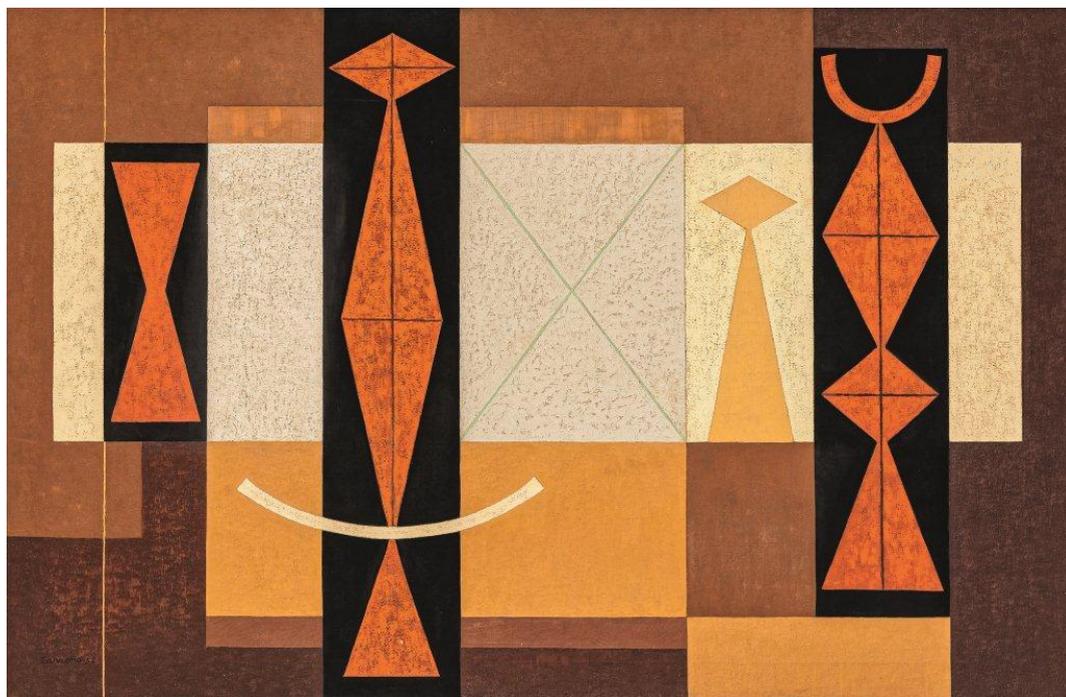


27. *Composición no. 2 twentieth century in mid passage*, 1950, técnica mixta sobre tela y madera; 86 x 114 cm
firmado en inferior derecho: DARIE



28. *Construcción visual*, ensamblaje; 80 x 42,5 x 6 cm, firmado en inferior derecho: DARIE

MARIO CARREÑO (La Habana, 1913-Santiago de Chile, 1999)



29. *Encuentro inesperado*, 1952, óleo sobre tela; 130 x 200 cm, firmado y fechado en inferior izquierdo: Carreño-52
II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, 1953.

LUIS MARTÍNEZ PEDRO (La Habana, 1910-1989)

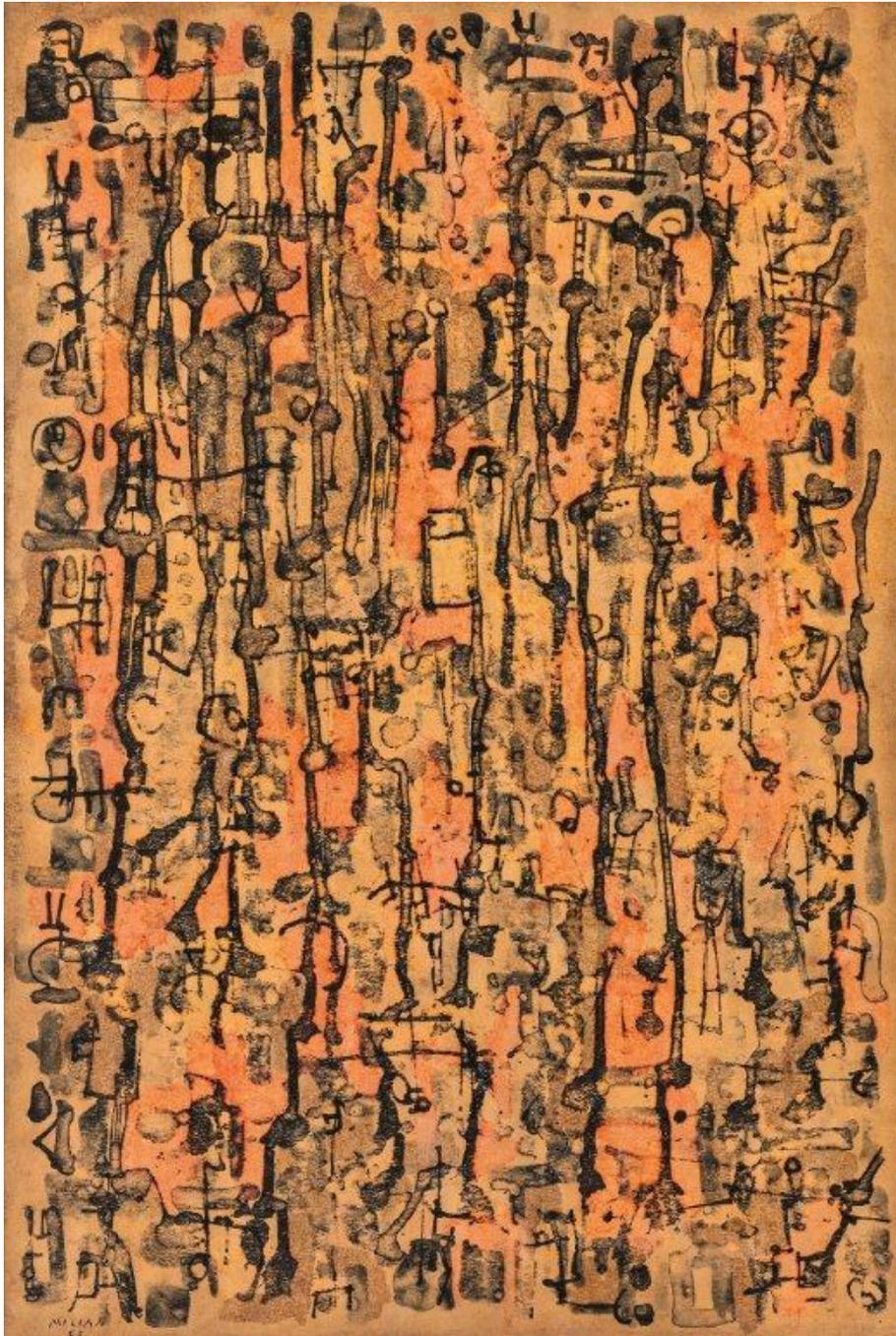


30. *Tempo en azul*, 1952, óleo sobre tela; 102 x 153,5 cm, firmado en inferior derecho: Martínez Pedro.
II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, 1953.



31. *Composición no. 6*, 1954, óleo sobre tela; 203 x 126,5 cm, firmado y fechado en inferior derecho: L. Martínez Pedro/enero 54

RAÚL MILIÁN (La Habana, 1914-1984)



32. *Abstracción*, 1953, tinta sobre papel; 559 x 384 mm, firmado y fechado en inferior izquierdo: MILIÁN/53



33. *Abstracción*, 1954, tinta sobre papel; 380 x 280 mm, firmado y fechado en inferior izquierdo: MILIAN 54

SERVANDO CABRERA MORENO (La Habana, 1923-1981)



34. *Las damas de Buenavista*, 1957, óleo sobre tela; 105 x 125 cm, firmado y fechado en inferior derecho: Cabrera Moreno/57
Exposición *Cabrera Moreno of Cuba*. Pan American Union, 1959.

HUGO CONSUEGRA (La Habana, 1929-Nueva York, 2003)



35. *Desarraigo*, 1961, óleo sobre tela; 130 x 100 cm, firmado y fechado en superior derecho: Consuegra – 61

Aprovechando el centenario de su nacimiento (1916-1991), y con la intención de recuperarlo del encasillamiento y la minimización de la que ha sido objeto, este libro se propone alumbrar ese oscuro pozo en el que se ha arrojado la imagen y obra del curador y promotor cultural de origen cubano
José Gómez Sicre.

EECC2003

Edición *EstudiosCulturales2003.es*

Miami, enero de 2016

www.estudiosculturales2003.es

jralonso1963@gmail.com