

ARTÍCULO ORIGINAL

La Exposición de Arte Nuevo: ¿fisura o fractura?

The New Art Exhibition: Fissure or Fracture?

Luz Merino

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

A noventa años de distancia, este artículo es una relectura de la muestra de 1927, llamada «Exposición de Arte Nuevo». Se analiza la postura que la crítica ha asumido hasta ahora con respecto a la trascendencia del evento, visto siempre como una fractura, esto es un corte epistemológico con toda la producción anterior. Sin embargo, el presente artículo propone que se comprenda la Exposición de Arte Nuevo como una fisura, como una contribución a la transformación del campo y la crítica de arte. Para comprender el proceso se hace necesario el rescate de la producción cultural anterior a la aparición del arte moderno, comprendida entre 1902 y 1930. Con ese enfoque se intenta abordar un proceso que no ha tenido los mismos registros de atención por parte de la historiografía, la cual se ha centrado en la década del veinte y subsiguientes y ha silenciado y censurado el momento precedente. Se propone el concepto «campo artístico», con el objetivo visibilizar las instituciones, las producciones, a los productores, al público, los comitentes, las instancias de legitimación, las formaciones, la crítica en diarios y revistas.

PALABRAS CLAVES: campo del arte, crítica, «lo nuevo».

ABSTRACT

Ninety years after the 1927 exhibition called “Exposición de Arte Nuevo” –Exhibition of New Art-, this paper revisits it, examining the stance taken by critics so far on the significance of this event which has been always considered a fracture, i.e., an epistemological break with the entire previous outcome. However, this paper is aimed at getting Exposición de Arte Nuevo to be understood as a fissure, a contribution to transforming the realm of art and art criticism. In order to get an insight into the process, there is a need to recover the cultural outcome prior to the appearance of modern art, specifically between 1902 and 1930. The adoption of this approach is intended to deal with a process not sufficiently addressed in historiography which has focused on the twenties and subsequent years, and has ignored and censored the previous ones. “Realm of art” is introduced as an umbrella term that encompasses institutions, outcomes, artists, audience, authentication authorities, training, and criticism appearing in newspapers, journals, and magazines.

KEYWORDS: Realm of art, Criticism, “The new”

El campo artístico

Resulta complejo describir, o intentar definir, un posible escenario habanero en los dos primeros decenios del siglo xx, frontera inaugural de la década crítica, o, incluso, plantear el diseño de una coordenada cronotópica artístico-cultural. No obstante, los estudios sobre la modernidad en América Latina han comenzado a prestarle especial atención, desde finales del pasado siglo, a la

franja precedente a la producción moderna. Se aprecia un cierto consenso al hablar de la modernidad antes de 1920, incluso, algunos especialistas, según la región, emprenden el análisis del fenómeno desde finales del siglo XIX.

Lógicamente el proceso cubano difiere y transita por canales diferenciados por razones históricas: la colonia, la ocupación norteamericana y la república, constituyen tres enunciados con significaciones profundas, no solo políticas, sino culturales, que en algún sentido nos distancian de los procesos latinoamericanos y, a la vez, permiten avizorar los comunes puntos de llegada y las sincronías culturales.

La República emergía en 1902 con la lógica necesidad de una plataforma jurídica propia, así como la estructuración y organización de dispositivos institucionales para poder encauzar el país. Se aprecia, entonces, como no todos los organismos representativos del nuevo poder se organizaron en el mismo momento ni con los mismos registros, sino que fue un proceso de confluencias, asociaciones coyunturales y autonomías según los requerimientos contextuales.

Estos dispositivos institucionales muestran como la iniciativa privada favorecerá en los albores de la República la cultura, orientación direccional que se inscribía en una determinada tradición desde el siglo XIX. Por ello no resulta sorprendente que en noviembre de 1902 se funde El Ateneo o Círculo de La Habana, institución de iniciativa privada que se proponía difundir y propiciar una zona para la cultura.¹ Como un espacio exhibitivo «cubano» asumió la función de centro regulador de la cultura, cuando aún no se habían creado los dispositivos estatales para las denominadas «bellas artes». La nueva entidad representó el primer escenario para la presentación de exposiciones y la natural circulación de la obra de arte. En fechas cercanas a la fundación de El Ateneo surgieron otras instituciones de importancia en la vida cultural del país: la Asociación de Dependientes, con sede en la calle Prado, la Asociación de Reporters y la Sociedad de Estudios Literarios.

Mientras la cultura erudita se afanaba por fomentar centros culturales, se podría afirmar que la recepción de la pintura tenía un registro bajo y desigual. Desde El Fígaro (diciembre, 1902) y a propósito de una muestra del pintor Armando Menocal en El Ateneo el cronista enfatizaba la ausencia de una tradición pictórica y no le concedía valor a la enseñanza artística, proceso que se había establecido desde 1818. Igualmente, el comentario pregonaba la no existencia de un museo que posibilitara el despliegue de obras y que cumpliera con la función de exponer y brindar al público una visión del real potencial artístico, se evaluaba como una limitante para encauzar las bellas artes y, en particular, la pintura.

El universo editorial, de manera puntual, fungió como escenario para el despliegue de la pintura, pero El Fígaro, en época tan temprana como 1907, dio cobertura a la exposición francesa realizada en La Habana, la que resultó un suceso y tuvo acogida entre un grupo de personalidades vinculadas a la política, el comercio y el capital financiero. Una exposición francesa en la capital no solo sería un acontecimiento cultural, sino que permitiría una promoción a individualidades como «personas capaces de esfuerzos educativos» y de conducir «el buen gusto» en la recién estrenada República, dado que era la primera muestra de carácter internacional bajo el nuevo estatus político. Todo indica que la empresa resultó novedosa. El Fígaro fue la publicación que ofreció una mayor difusión al evento. En su cubierta aparecieron imágenes del cartel promocional de Mariano Miguel, las piezas desplegadas en la exposición y el

montaje en los Salones del Ateneo; asimismo, dio de un seguimiento crítico informativo a cargo de Ezequiel García, reconocido como especialista en arte francés y quien, además, dictó conferencias sobre el tema.

Para E. García, la selección de obras era acertada por la variedad de géneros y estilos. Ciertamente la zona de la pintura, la más amplia, ofrecía un vasto conjunto de discursos sobre lo que hoy se denomina «Cambo de siglo», periodo en el cual concurrían simbolismo, realismo, idealismo, naturalismo y algunos elementos impresionistas. El crítico comentaba sobre la ausencia del desnudo entre las temáticas seleccionadas y, acotaba, que las habaneras sabían admirar el desnudo artístico. Los textos críticos de E. García mostraban conocimiento del tema, la utilización de un vocabulario técnico, así como juicios de valor comparativos, todo esto lo convertía realmente El Crítico de la exposición.

Mientras El Fígaro cubría la exposición en términos promocionales y técnicos, desde la revista Cuba y América Fernando Ortiz aportaba otra mirada: reconocía el esfuerzo del Ateneo y caracterizaba la muestra de modesta, aunque gallarda, y enfatizaba la incoherencia entre la acción cultural de una exposición y la muerte de la República por el proceso intervencionista. Al parecer, fue esta la única voz que vinculó el hecho artístico con la dramática situación nacional, posiblemente se haya pretendido con la muestra desplazar la mirada, buscar un punto de aliento desde la cultura ante las irreversibles acciones injerencistas epocales.

En la escena artística nacional la exposición resultó una novedad; una manera de buscar un espacio para la plástica y sensibilizar a un público; una fórmula artística para desplegar vida social; una reflexión para la cultura erudita; una posibilidad de confrontación y trato para jóvenes artistas y estudiantes; la presencia de un país emblemático del arte y las libertades y, virtualmente, la primera muestra de arte internacional en La Habana y en Cuba.

Lo instituyente

En esta coyuntura de dispositivos resulta lógica la emergencia de instituciones y agrupaciones culturales de iniciativa privada, pues ninguna de las secretarías estatales se articulaba de manera real y directa con los destinos culturales.²

Al cesar la segunda intervención militar norteamericana (1906-1909) y tener lugar el proceso electoral, asumió la presidencia José Miguel Gómez (1909-1913). Se habló, entonces, de la reinstauración de la República pues, con la elección del nuevo mandatario, la prensa enfatizó el retorno a la normalidad en la Isla. Desde otras perspectivas se consideró que durante este periodo se reconstruyó la Hacienda nacional, se advirtió un cierto interés por la paz interna y se enfatizó el desenvolvimiento de la instrucción pública.

Todo apunta que a partir de la nueva gobernación emergieron instituciones oficiales que se propusieron visibilizar el perfil de la cultura. Se encontraban ya bajo la tutela de la Secretaría de Instrucción Pública el Archivo Nacional y la Biblioteca Nacional (1901). Se comenzaba a posicionar el término Bellas Artes a través de dos secciones: instrucción superior y bellas artes. Según los ideales imperantes y la iniciativa oficial, la cultura y su sinónimo, las bellas artes, debían estar vinculada a la educación, supeditación permanente a lo largo de toda la República.

En este horizonte se reformuló el nombre del aparato gubernamental que se encargaba de la realización educativa y el arte: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (SIPBA, socializado partir de 1908-1909) y Ramón Meza fue su primer secretario. En declaraciones a El Fígaro, Meza enfatizó sus proyectos de educación, mas no se refirió de manera explícita a la cultura.

El binomio estatal/privado se movía con registros diferenciados desde sus particulares perspectivas. Unas veces con autonomía y otras entrecruzadas, ambas partes fundaban las instituciones que entendían necesarias para cubrir las urgencias culturales de la nueva República. En 1910 la iniciativa privada inauguró la Sociedad de Fomento del Teatro; un año después, el Conservatorio Hubert de Blanck, la Sociedad de Conferencias, el Conservatorio Pereyade, la Sociedad de Cuartetos Clásicos y, en 1918, Pro Arte Musical.

La SIPBA, por su parte, respaldó la fundación de la Academia Nacional de Artes y Letras (1910) la cual daba respuesta a la necesidad de que instituciones estatales promovieran el estudio del arte y de los artistas cubanos. La Academia estaba estructurada en secciones: literatura, música, pintura, escultura y arquitectura –consecuente con el concepto en boga de «bellas artes»–, contó con un conjunto de personalidades –académicos– que se propusieron respaldar en términos teóricos –conferencias, discursos– y prácticos –concursos, exposiciones– la producción artística nacional. En términos expositivos, aunque las exhibiciones eran públicas, eran solo para académicos.

Las exposiciones nacionales y otras instituciones estatales

El pintor Armando Menocal consideraba las Exposiciones Nacionales, «las mejores palancas para impulsar el desarrollo de la pintura» (Menocal, 1910, p. 504). La Exposición de Productos Nacionales, realizada en la Quinta de los Molinos, suponía una tradición capitalina desde el siglo xix; en 1911 la experiencia se retomó en otro horizonte situacional. Fue un proyecto de estado que representaba esferas de la industria, el comercio, las empresas; el arte, al tener un lugar particularizado, era uno más de dichos estamentos. Ese año, por primera vez, con la creación de un pabellón para las artes y labores, también se inscribieron los bordados. Dicho pabellón de las artes proporcionó un espacio de visibilidad, en particular a la pintura, y posibilitó la presencia de la crítica como mediadora entre el artista, la obra y el público. En la Exposición Nacional se asentaba el arte –patrocinado por el Estado, específicamente por la Secretaría de Agricultura y Comercio– como oferente de elementos que se relacionaban con la política y el proyecto de la nueva República, pero también como símbolo de progreso.

Dada la importancia de esta exposición El Fígaro dedicó dos números a ofrecer todos los aspectos de la muestra, incluyendo una profusión de imágenes de los productos de las distintas Secretarías involucradas. El pabellón de las artes tuvo un comentario bastante extenso de Isidoro Corzo, en el cual se criticó la colocación, la iluminación del local y, sobre todo, la falta de discriminación en la selección de lo expuesto (Corzo, 1911).

Para entonces, ya se entendía que era impostergable la creación de un Museo Nacional que fomentara el gusto por las bellas artes entre la ciudadanía y permitiera la proyección de la educación artística. Este ideal perseguido desde el siglo xix,³ tuvo su concreción en 1913, como parte de la nueva imagen que se ofrecía de la cultura.

Comentarios críticos: ¿la crítica de arte?

El otro aspecto del campo es la crítica de arte. ¿Quiénes ejercían la crítica en este primer arco temporal republicano? Especialistas que conjugaban saberes diversos: abogados, literatos, periodistas, etc.; no eran profesionales del arte, eran más bien conocedores que podían comentar, evaluar, argumentar y ofrecer un cierto sentido de la obra, su intención era informar y comunicarse con los lectores.

Definir la práctica crítica exigiría una revisión de las ediciones culturales y de la prensa para poder diagramar esta actividad. Como se ha apuntado, la crítica la ejercían personas de diferentes profesiones y en muchos casos el comentario crítico no aparecía firmado.

Una revisión de la prensa plana en el horizonte seleccionado arroja, además de la información noticiosa nacional e internacional, una pluralidad de secciones: páginas dedicadas a los deportes, anuncios clasificados, entre otras. Como regularidad todas muestran la crónica social, que con diversas denominaciones será un sello en la prensa cubana y habanera. Respecto a la cultura se podría avanzar que se encuentran definidos los espacios dedicados a la música, el teatro y el cine, franja que irá ocupando cada vez más plazas hasta constituirse en plana completa bajo el nombre de «Espectáculo».

La crítica de arte no corrió la misma suerte, un cotejo evidencia la ausencia de una zona particularizada para esta práctica. Tampoco esto significa que no apareciera, sino que su expresión era muy puntual y a fogonazos. También sería necesario para comprender la posible desatención entender cuáles eran, en términos periodísticos, los conceptos imperantes de la prensa del momento. Al parecer lo dominante –como tendencia– era la categoría de noticia. Se dice que la noticia es la narración de un suceso, de una parcela de la vida individual o colectiva. Debe de tenerse en cuenta que no existe un concepto universal de noticia, sino que la noticia es el producto de una sociedad muy concreta.

Este es el criterio que suele prevalecer con relación a las artes plásticas, se proporciona la noticia sobre la inauguración de una muestra en el Ateneo, de la apertura del Museo, del Salón de Bellas Artes. Noticia que podía haber sido recibida como acontecimiento por los interesados en la información, ya que la noción de acontecimiento solo tiene sentido con relación al sistema que afecta. Se comprueba que la noticia suele salir al otro día del suceso, se notifica aquello que se cree puede interesar y por ello se le comunica al público. En ocasiones la noticia avanza como la convocatoria a un salón o la apertura en próximos días de una exposición. Otra cuestión era la inserción de las palabras de apertura de un evento cultural, el discurso pronunciado en algún hecho cultural, esto rozaba la noticia, la información, mas no era elaborado por los periodistas, o por los comentaristas

El periodista diagramaba una noticia que no era de utilidad para todos los públicos consumidores de esa prensa, sino que era para aquellos que tenían interés en conocer sobre el tema y estaban atentos para encontrarla. Se necesitaba buscar, explorar en las páginas de los diarios, pues esta noticia «cultural» no se encontraba en una sección, ni tenía un estilo identificativo, la catarata noticiosa del periódico más la ausencia de un diseño organizativo visual podía «ahogar» la narración.

Mientras que el rotograbado concentraba la visualidad, la fotografía era la conductora de la noticia que se completaba con los pies de foto informativos. El rotograbado no era portador de un diagrama, sino que mostraba una gráfica que entrecruzaba problemáticas mundiales, crónica social, espectáculos y, por excepción, la referencia visual a alguna obra o exposición.

Las «Notas de arte» aparecían en las revistas culturales, a veces en los magazines. Entre 1909 y 1916 en El Fíguro se pueden rastrear diversos títulos que conminan a la lectura sobre arte, la ya mencionada «Notas de Arte», «Artes», «Crónicas de Arte y de La Vida Artística», títulos con destaque a nivel visual que recorren la edición.

Estas secciones descansaban en la noticia, pero con mayor amplitud que la prensa, podían o no estar acompañadas de imágenes y, a veces, firmadas. Eran textos de una evidente selección informativa en los cuales los comentaristas informaban sobre el arte universal y nacional. En El Fíguro figuraba Bernardo Barros, quien realizaba comentarios crítico valorativos de manera puntual. En las publicaciones culturales, por lo general, aparecía la figura del corresponsal, quien enviaba noticias desde Europa. Esto es lo que explica la emergencia en El Fíguro de noticias sobre el futurismo en 1909, muy cercana a la aparición del movimiento (Bobadilla, 1909). El corresponsal, que firmaba o utilizaba un seudónimo enviaba lo que era noticia en el campo del arte, en este caso, en París. Pero ¿estaba el público meta de El Fíguro preparado para entender y apreciar la novedad? ¿Lo estaban los creadores?

El Fíguro distribuía sus espacios otorgándole un determinado liderazgo a la literatura, tenía secciones de teatro y música, mas no se advierte en lo revisado, al menos en estos primeros años, el concepto de espectáculo. Era y es considerada una publicación de perfil cultural, que tuvo una proyección latinoamericana, lo que no excluye la presencia de reportajes sobre la industria y el comercio y algo de crónica social, de manera que, aun cuando era una publicación cultural ilustrada, su énfasis recayó en la literatura, el teatro y los reportajes gráficos.

Como revista cultural, y de cierto perfil especializado, publicitaba noticias sobre algunas obras que consideraba de interés y que entendía, desde una mirada selectiva, que debían divulgarse. Así, con comentario de Ezequiel García, se desplegaban a páginas completas (con fotos) las pinturas realizadas por Armando Menocal en el Aula Magna de la Universidad de La Habana. No se puede decir que E. García hiciera un análisis de cara a los panneaux,⁴ como indica el título, sino que abría el discurso con las ausencias (un Museo, anticuarios, bibliotecas, modelos). El autor refiere el poco tiempo de que dispuso el creador para concebir la obra –que tenía determinados requerimientos– y el hecho de haber seleccionado «los trillados campos de los clásico» posiblemente se lo impuso la celeridad (García, 1910). Advertía en la producción del artista una dinámica pictórica, ductilidad y el diálogo con temas como el retrato y la naturaleza. Concluía con el sentido de que Menocal sorprendía en cada nueva obra.

El otro artista que aparecía en El Fíguro con cierta regularidad era L. Romañach quien, además, ocupó la portada de la edición de marzo de 1910 y, al interior de la revista, se veían reproducciones de sus últimas obras y un comentario Jesús Castellanos. El crítico centró su interés en la relación del creador con la naturaleza y, en particular, con el paisaje marino a pleine

air, en este caso, el río Almendares. Subrayaba, además, La Promesa, una obra aún en proceso, de la cual resaltaba los tonos ocres y las sombras. Aunque, para el crítico, el retrato resultaba uno de los aspectos más sugestivo del maestro, pues consideraba que había facturado «el retrato moderno» al aunar el interés del modelo con la preocupación del artista (Castellanos, 1910).

Las dos notas reseñadas poseen matices diferentes, Ezequiel García se detiene más en la problemática sociocultural y las deficiencias institucionales, sin dejar de marcar determinadas peculiaridades en Menocal, mientras que Castellanos tiene una conducción más estética, pues sustantiva la obra del artista. Estas se aprecian como las direcciones que suele registrar la crítica de arte, que no son excluyentes, y que revela el comentario en las revistas culturales, observaciones que superan la noticia y descansan en la opinión.

Junto a los críticos y corresponsales de la revista aparece A. Menocal, un pintor que, además de su proyección artística, sintió la necesidad de expresar determinados pareceres sobre el comportamiento del arte. «Destino Fatal» se titula el artículo publicado en El Fígaro. Le inquietaba la baja consideración social que se otorgaba al artista y al arte. Mas el énfasis de su discurso estaba dirigido a la desatención de las obras de arte y, en particular a la conservación. Refería la situación de las pinturas de El Templete: «la existencia de una obra importantísima por su valor histórico y técnico, ejecutada aquí y llamada a desaparecer próximamente por la inadecuada conservación del recinto» (Menocal, 1910, p. 504). Junto a esta primera referencia siguen las obras traídas por el Príncipe de Anglona que se depositaron en la Escuela de San Alejandro, la situación de dicho inmueble y, en particular, lo que sufrían las obras cuando se trasladaban a otros países, algunas de ellas perdidas en el mar y otras por las perturbaciones de la guerra. El discurso de Menocal colocaba en superficie la no existencia de una política cultural, la ausencia de patrocinio estatal, tanto por la falta de recursos como de un proyecto de presupuesto. Abogaba por la formación de una Museo y mantenía la esperanza de que esto pronto se concretara. No obstante este «destino fatal», Menocal creía que se debía de continuar «haciendo arte», porque la sociedad cubana lo agradecería.

Los Salones de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores

Las condiciones contextuales de la Isla, el alza del precio del azúcar como consecuencia de la guerra, trajo una época de cierta bonanza «un momento de opulencia metálica» (Dolz, 1916), que dibujó un horizonte propicio para la creación de nuevas instituciones y objetivos culturales. La fundación en 1916 de los Salones de Bellas Artes y de la Asociación de Pintores y Escultores (APE), respondían de alguna manera a ese contexto; ambos eran de iniciativa privada. Resultaron soluciones significativas para la evolución de los espacios de circulación artística y constituyeron elementos transformadores que aportaron una nueva dinámica al campo del arte. La APE se erigió en área autónoma: ni escuela de pintura, como San Alejandro, para exhibir la obra de alumnos y profesores; ni Academia de Artes y Letras para socios y miradas selectivas. Como su nombre indica, la nueva institución conformó un espacio que representaba al grupo, al colectivo, la unión de pintores y escultores para defender intereses, exponer, ampliarla oferta de consumo y abrir un pórtico a la comercialización, con lo cual se distanciaba de la Academia y apostaba por un espacio más democrático para los creadores.

La creación de los Salones de Bellas Artes y de la APE autonomizó el campo artístico, por lo cual emergieron paulatinamente un conjunto de agentes que se movilizaron e interactuaron (los

productores, la producción, la interrelación entre los productores, el perfil del crítico, del coleccionista, la comercialización) y que fueron creando las especificidades del campo. El Salón respaldaba a los artistas, abogaba por un arte nacional, conformaba un público, enfatizaba en la comercialización y alentaba el coleccionismo de producción nacional, conducía un gusto, ofrecía modelos, seleccionaba y discriminaba para determinar qué se exhibía, qué concursaba y, además, se preocupaba por el despliegue y responsabilidad de una Comisión de Colocación encargada de la puesta en escena de las piezas.

Los Salones como expresión de una producción y la APE como asociación gremial y espacio de visibilidad, tanto de los Salones como de las muestras temporales (individuales), propiciaron la presencia de la crítica de manera más regularizada, ya que los Salones no fueron más que la manera de «tomar la temperatura» a la producción. Además, ya en esa etapa se adquirió conciencia de cómo organizar exposiciones. Exponer suponía la necesidad de un espacio físico que activara la comunicación y el encuentro de especialistas y público, donde lo que se desplegaba se ponía a prueba de aquel y de la crítica.

Desde otra mirada, la SIPBA, sección de Bellas Artes, patrocinó la Revista de Bellas Artes, publicada en 1918 y, posiblemente, la primera revista de arte propiamente de respaldo estatal, que se distribuía de manera gratuita a los artistas. No obstante, es preciso apuntar que la revista ofreció un espacio a la crítica de arte. En sus páginas Bernardo Barros comentaba de manera prolija el Salón de Bellas Artes de 1918 y abordaba el primer estudio monográfico sobre Leopoldo Romañach. Asimismo, se divulgaba el concurso de carteles sobre el tema de la Primera Guerra Mundial, lauro que correspondió a Jaime Valls. Pero, lamentablemente por razones financieras, como reflejo de la depresión económica del país, dejó de publicarse y solo circuló un año con cuatro números.

A las ya mencionadas acciones de la iniciativa privada, que indiscutiblemente se convertía en puntero frente a la iniciativa estatal, se añaden los negocios particulares de obras de arte.⁵ A inicios del siglo xx apareció el establecimiento que vendía molduras, cuadros y objetos relacionados con el arte y que exponía y pagaba a los pintores que tuvieran demanda para producir obras para la venta, ese fue el caso de El Arte (1907). Algunos de esos establecimientos modelaron una época y una forma de difusión y consumo del arte al propiciar conjuntamente tertulias de amigos y conocidos.

De manera que ya se aprecian, en superficie, «lo instituido» representado en este horizonte por las instituciones marcadas. A esto se añade lo que algunos especialistas denominan «lo instituyente», conformado por las reuniones de artistas y escritores en los cafés, las redacciones de periódicos y revistas y las tertulias, ámbitos que entrecruzan lo público y lo privado y que expanden lo instituido.

Blanche Baralt evocaba en El Fígaro: «los venturosos días de la Exposición francesa [1907] cuando se reunían por las tardes la flor y nata de la sociedad habanera junto con el elemento artístico intelectual. Allí se admiraban los cuadros, se charlaba, se cambiaban impresiones, se aprendía mucho» (Baralt, 1916, p. 144). Todo lo anterior evidencia una intelectualidad en formación y ascenso, con interés por fomentar el ambiente cultural ya en auge y en el cual la

iniciativa privada continuó teniendo primacía.

La crítica de arte

Como se ha apuntado, los Salones eran comentados en las revistas especializadas, pero, en particular, es favorecedor referir los comentarios recogidos en un artículo sin firmar en la revista Social del mes de abril de 1919 sobre el Salón de ese año, en el cual se hace un balance de lo expuesto y, con mirada severa, refiere la baja calidad expositiva de la muestra. Esa responsabilidad recayó, según el comentarista, en la Comisión de admisión, «por ser demasiado bondadosa y flexible con lo cual ha contribuido a que impere la mediocridad en esta edición» (Social, 1919, p. 32). Es importante el concepto que ofrece sobre los jóvenes pintores, especialmente en ese año que roza la década crítica, el articulista enumera una serie de nombres que «luchan por alcanzar lauros en la reñida lid» (Social, 1919, p. 32). Entre los mencionados estaban: Crucet, Maribona, Capdevila, Ariza, Ponce de León, Lamarque et al. Artistas que hoy, en su mayoría, la historiografía tiene asociados a la academia.

Por su parte, Bernardo Barros también desde las páginas de Social habla de la obra de Manuel Vega, pensionado en Europa, después de remitir a su formación destaca sus triunfos con obras determinadas y se detiene en los retratos (Barros, 1919). Para el crítico, el retrato se compone de dos aspectos fundamentales, la emoción y la ejecución. Considera que Vega se regodea más en la ejecución que en la emoción, en cambio, en otras obras como Caravana de Ciegos, se invierten los términos. En cuanto a los aguafuertes ensalza la labor del pintor en esta difícil práctica y piensa que Vega y Loy están llamados en poco tiempo a ser figuras cimeras en esa praxis.

Barros es un crítico más monográfico posiblemente, que tiene un arsenal de aptitudes y estudios sobre la caricatura. La actualización de esos conocimientos lo dotaron de herramientas e instrumental técnico en términos discursivos. En sus críticas se aprecia una solidez teórica diferente a la de sus colegas. Es un crítico «moderno» en su horizonte de «cambio de siglo», lamentablemente no coincidió con su producción, pues falleció en 1922. Eso explica su comentario al III Salón de Bellas Artes (1918) cuando expresaba: «y se han colgado una serie de cuadros “futuristas” que no añaden ni siquiera una nota de interés a la exposición» (Barros, 1918). Como se aprecia, las obras inquietaron al crítico, quien, además, percibía un carácter caótico en la muestra, asimismo consideraba que una producción de esa naturaleza desvirtuaba la educación del sentido estético. Sin embargo, legó importantes reflexiones sobre el cartel, un excelente libro sobre la caricatura y el primer acercamiento monográfico a Leopoldo Romañach.

La producción

Otro aspecto a tener en cuenta es el acceso y alcance de los modelos europeos. Puede considerarse una constante que se aprecia en la producción colonial, desde la fundación de la Escuela de Dibujo, Europa será el meridiano. Hacia mediados del siglo xix diversas tendencias europeas, particularmente el romanticismo, se entrecruzan con algunos modelos procedentes de Estados Unidos.

Esta presencia europea continuó en los primeros veinte años republicanos y los Salones, desde 1916, dan fe de dicha influencia discursiva, que solía combinarse con tematizaciones nacionales. Emerge entonces la interrogante: ¿es este el punto genésico en el que comienza a aflorar lo cubano? En términos docentes la Escuela Profesional de Pintura, Escultura y Grabado ofrecía una gramática, dados sus objetivos como centro formador y espacio para la enseñanza artística. Mas, paralelamente, los artistas incorporaban diversos estilos, maneras y discursos como consecuencia de becas de estudio, viajes o periplos europeos. Algunos de esos artistas eran profesores de la Escuela y mostraban su producción en los Salones, interrelación que no se debería minimizar, pues es posible que los maestros/creadores anexaran sus nuevos conocimientos y/o experiencias a la docencia, con lo cual podría hablarse de pluralidad discursiva pero a partir de un método de ejecución semejante y una gramática común. El Salón era una muestra de esa diversidad de lenguajes, en el cual coincidían jóvenes, maestros y consagrados.

Los catálogos

Una de las vías para constatar el proceso de la producción pictórica en La Habana, sin duda, son los catálogos de los Salones, componente que particularizó el campo y que, al menos, ofrecía un escenario de continuidad anual. Su realización favorecía un acercamiento al fenómeno de la producción y a los modelos y temáticas, entre otras cuestiones.

Los Salones brindaban un formato temático en el que dominaban el retrato, los tipos regionales y el paisaje, muestras reseñadas y comentadas por la crítica. Si bien los Salones ofrecían la temperatura de la producción, los catálogos entregaban información sobre los productores y la producción. Al accionar como testimonio y memoria de la muestra, hoy permiten apreciar la sistematicidad de los productores y, de alguna manera, inferir su importancia y significación, ya que los catálogos no presentaron imágenes hasta la muestra de 1925, durante ocho años la guía descansaba en autores y títulos. Con las imágenes se desplegaba un selectivo guion de tematizaciones: el retrato, el paisaje e iconografía, lo que hoy posibilita establecer invariantes, matrices modélicas y apreciar determinadas orientaciones artísticas.

Otra arista de los catálogos resultaba la comercialización, medio de difusión que desde 1916 instaló la venta al público y ofrecía las posibilidades de adquirir las piezas, como consecuencia, instaba al coleccionismo de la producción nacional.⁶ Según Pepín Rivero entre 1916 y 1928 se habían vendido veinticinco obras, cifra considerada significativa en la época (Rivero, 1928).

Un tema de «moda» que se aprecia en los estudios de los pensionados, en la producción de los creadores y en los catálogos, es el referido a las escenas de costumbres o tipos regionales, tanto europeos como latinoamericanos. A primera vista para la historiografía, esto ha sido algo que no se ha evaluado de manera favorecedora, pues la temática permanece alejada de las miras nacionalistas. Todo indica que era un tema en boga y, si bien muchos artistas lo trabajaron, algunos trataron de inscribirlo en el entorno nacional, pero, al parecer, resultaba una materia compleja para dicha refuncionalización. Desde 1900 hay referencias en algunas ediciones culturales a la significación de esa tematización, incluso, Romañach proponía que los alumnos se interesaran en «copiar tipos del país» (La Escuela Profesional, 1900). Los pintores cubanos

asumieron el tema como expresión de una fuerte circulación entre América y Europa, como signo de identidad y particularización regional.

La historiografía nacional ha censurado la reiterada fórmula española en la Isla. Pero es indiscutible que los cubanos trabajaron el tema. Así, Gattorno (1930) comenta que para Abela en España la mujer tipo regional fue una pesadilla, pintó gitanas y amplió la espátula a la manera de Anglada. En general, los patrones para el continente resultaron Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa, supuestos paradigmas. Pero no solo eran representadas las regiones españolas, se encuentran escenas y tipos de Francia e Italia: «Escena italiana», «Pilluelos de Madrid», «Campesino italiano», «Flamenca», «Gitana», «Maja», «Viejo bretón», «Joven rusa», son algunos ejemplos.

No es de extrañar la reiteración de las gitanas, no solo Víctor Manuel representó una de estas en 1917, sino con posteridad Abela exhibió «Gitanilla» (1923). ¿Cuánto le debe esta tematización a ese momento de atención a los tipos regionales y populares, línea que, a juicio mío, culmina con la Gitana Tropical (1929)? Discurso que puede ir pautando las transformaciones en cuanto a los esquemas a partir de la combinación de lenguajes. El propio Víctor Manuel muestra el tránsito discursivo y operacional entre la «Gitana» de 1917 y la de 1929.

El paisaje estuvo presente desde las primeras ediciones (1916) y ocupó, junto al retrato, los espacios dominantes, al menos hasta 1930. El paisaje se comportaba como el tema propicio para encauzar un concepto de lo nacional. La nueva República necesitaba armarse de plurales simbologías para su representación y el paisaje permitía una identificación de la identidad. Tenía una gran demanda social, pues era susceptible de colocarse en espacios diversos, tanto en la esfera doméstica como en la oficial. Tematización que tampoco ofrecía contingencias, por el contrario, brindaba al público la posibilidad de la contemplación directa, tranquila, sosegada. En el centro de gravitación para dicho ofrecimiento subyacía la belleza con sus valencias de verdad, idealidad y permanencia. Lo bello no suponía ni propaganda ni publicidad, no representaba lo vil, por el contrario, debía seducir y deleitar la sensibilidad.

Existía una tendencia a evaluar, apreciar, distinguir el Paisaje como paisaje nacional, expresión de un nacionalismo insular y de un determinado criollismo, ya que las valencias identitarias se ofrecían a través de una específica iconografía (palma real, ríos, costa, arroyos, el mar). Composición y proyección que se desliza desde el siglo xix al xx, por ello, un paisaje rural, en el cual perviven elementos residuales, se comporta en consonancia con los nuevos caminos del tema, al combinarse, desde una nueva perspectiva, con otros géneros como la naturaleza muerta, el retrato y la arquitectura. Inclusivismo temático que es expresión de una determinada modernidad.

Otra fisonomía del paisaje en este horizonte fue la presencia de «lo urbano». Uno de los acercamientos remite a la ciudad: los artistas colocan la temporalidad en el espacio pictórico y se apropian de conocidos ejes ciudadanos, detrás de los cuales palpita la ciudad capital. No es un atisbo a la urbe, sino un referente desde «La loma de la universidad», «La Quinta de los Molinos», «Las azoteas de La Habana». La parte remite al todo y los pintores, desde sus

particulares miradas, estilos y modelos, descubren y redescubren su ciudad y la exponen desde diferentes perspectivas visuales.

La ruta de «lo nacional», que guía el paisaje citadino, se amplía y remite a zonas específicas que connotan al estar en la órbita de la capital: «Rincón de Regla», Cojímar, «Muelle de Casablanca», «Puentes Grandes», espacio pictórico que aúna lo citadino con lo suburbano.

«El río Almendreres», «Las playas de Jaimanita» y Marianao entrañan el paisaje marino, otra vía de encuentro con la urbe y un aspecto de la insularidad. A lo que se suman las vistas de frente y desde las alturas. Un Malecón que se aprecia desde un balcón, con lo cual terrazas y azoteas son puntos de mira que ofrecían las transformaciones de la ciudad, desde la arquitectura. Los roofgarden de los hoteles serán también zonas desde las cuales se percibe el espacio citadino. A estos se suma la presencia del automóvil, uno de los más frecuentes indicadores de la nueva capital y de la modernidad y del tranvía presente desde la primera década del siglo en La Habana; el tiempo, la velocidad, y nuevos ángulos de La Habana serán los tópicos que ahora invaden el escenario plástico. Esta mirada se inscribe y es a la vez eco de la presencia del automóvil en los anuncios comerciales de las revistas y periódicos de la época (El Fígaro, 1909), podía decirse que marca de alguna manera el universo visual de ese momento. A diferencia de este interés por la ciudad y su dinámica, el paisaje industrial no ocupa aún un lugar relevante en esta cartografía.

Con sus múltiples versiones y variaciones el paisaje (playas, parques, jardines, ciudad) conforma un itinerario de como los pintores accionan en plurales direcciones. Mientras unos se mantienen en la representación del escenario paisajístico rural, otros se interesan por el universo cambiante de la ciudad. Es evidente que la nueva tematización se expresa desde discursos tradicionales, aún asentados en el estrecho concepto de «la belleza», aunque pone de manifiesto una apropiación diferenciada de la modernidad. Esa relación entre modernidad y tradición, entre tematización moderna y discurso tradicional no se ha explicitado en la historiografía y se ha tildado de académico. Sería deseable valorar como lo moderno se conduce por cauces discursivos que aún no habían incorporado nuevas formulaciones compositivas, modélicas, cromáticas, con lo cual se inscribe en el concepto de modernidad periférica enunciado por Beatriz Sarlo (1988).

Producción que avanza lo moderno en un proceso de transformación y que sería contribuyente a los cambios discursivos. Producción asentada en el impresionismo, el simbolismo, en una mezcla de naturalismo e idealismo, lenguajes que se superponen, son inclusivistas, y que se expresan con claridad compositiva y buena factura. Producción que habla de mezcla en lo que tiene de variedad y combinaciones y de un determinado registro de modernidad.

Mientras que el retrato tal vez permaneció más apegado a líneas tradicionales. Exponer un retrato siempre será un «cara a cara», ya que en el espacio de exhibición se establece un juego de miradas donde los visitantes observan los cuadros y los retratados, a su vez, interpelan al público. Pudiera decirse, entonces, que un aspecto inherente a dicho tema pictórico es la presencia del modelo: un retrato lleva implícito un modelo. Para algunos, modelo y semejanza son dos de los aspectos esenciales del retrato. El modelo actúa como un referente que acciona doblemente,

desde el hoy y desde el pasado, supone a un tiempo la presencia de alguien y establece una particular relación entre proximidad y lejanía. Lo que muestra el cuadro es la resultante de un encuentro con un modelo. Se convierte este en un juego de ausencia y presencia propuesto a partir de la representación, un juego que abre un conjunto de asociaciones –a veces interrogantes– surgidas siempre a partir de la necesaria referencia a una figura.

Llegado este punto, debe anotarse que el retrato en el horizonte de análisis no solo habla de una demanda traducida en la retribución económica, sino también, volcada sobre otras instancias. Ezequiel García comentaba en 1908 sobre Melero, que este creador no logró sus verdaderas realizaciones como fue acometer la escultura, pues estuvo aherrojado por el retrato, la demanda y la complacencia de un público.

Diecisiete años después, Jorge Mañach (1924) disertaba sobre las exigencias de la demanda social en el retrato, que estas no le permitían a un artista como Manuel Vega desarrollarse verdaderamente. Por ello, exponía la antítesis entre el lirismo y la praxis. Esta apreciación la realizó en varias ocasiones, incluso refiriéndose a Romañach, por cuanto consideraba que, la complacencia hacia el público que solicitaba el retrato debilitaba de alguna manera su producción. Es este también el caso de artistas que sucumbieron a las exigencias de la demanda como Sulroca y Aurelio Melero. Apunta de manera sutil como el artista debía acceder a determinadas solicitudes del modelo que contribuyeran a su embellecimiento. Se presencia como una tematización que dominó el campo artístico y que aunó el encargo social con representación de las élites y la complacencia, por tener en el centro de gravitación el concepto de lo bello.

De manera que cuando se arriba a 1920, portada de la década crítica, se puede pautar una cartografía estructurada con la Escuela Profesional de Pintura, Escultura y Dibujo, la APE, los Salones, El Ateneo, la Academia Nacional de Artes y Letras, el Museo Nacional, una experiencia editorial con la Revista de Bellas Artes, los catálogos de los Salones y otras ediciones culturales (El Fígaro), los creadores, una producción con aristas disímiles, los críticos; mapa al que se irán incorporando paulatinamente otros agentes.

Se evidencia la autonomía del campo artístico, las relaciones que puede establecer con otros campos y su tributo a la nación. Los artistas contribuyeron, además, a modelar el concepto de República a través de las representaciones donde señoreaba lo clásico, tanto en discursos como en temas y, particularmente, en la utilización de símbolos; visualidad que pretendía legitimar el nuevo estatus (Aula Magna, Palacio Presidencial). También, a través de las ilustraciones de las portadas de las revistas (El Fígaro, Cuba y América, Bohemia, Carteles) consolidando una alegoría de la República, creada por pintores e ilustradores.

«Lo nuevo»: un valor

Hasta la década del veinte, diría que hasta mediados de esta, se aprecia una cierta cercanía o convergencia de gusto entre las instituciones oficiales y privadas. Para algunos especialistas la posible consolidación del campo es lo que trae aparejado la aparición de lo emergente, de una crítica que intenta dislocar el cierto equilibrio logrado o establecido.

Hacia mediados y finales de esa década y en consonancia con los acontecimientos sociopolíticos, aparecieron en el campo artístico fuerzas activas de distintos perfiles –entre ellas artistas, críticos e instituciones–, con una nueva actitud y que intentaban un posicionamiento. Pretendían una nueva posición en el espacio social e imprimirle una dinámica al campo cultural. Sin embargo, fueron los productores los verdaderos agentes del cambio y la crítica los acompañaría con un novedoso discurso.

¿Cómo se introduce «lo nuevo»? ¿Es en la Exposición de Arte Nuevo o es un proceso reducido, lento, desigual, pero regular? Creo necesario analizarlo desde diversas instancias y no solo desde la pintura.

Si se asume la cronología, «lo nuevo» está colocándose informativamente desde 1909 (Bobadilla, 1909) cuando el corresponsal de París envía a El Fígaro las noticias sobre una tendencia denominada futurismo, línea informativa valorativa que se mantendrá con altas y bajas hasta 1913 (García Calderón, 1913) y que incluirá no solo los nombres de los artistas emergentes, sino reproducciones de las obras de las principales figuras del nuevo movimiento. Incluso, un caricaturista se pregunta si el futurismo invadirá la caricatura y otros atienden la posible tipografía futurista (Merino, 1990, pp. 65-74).

Conjuntamente se habla de cubismo, en particular a través de la figura de Diego Rivera (Guzmán, 1916), lo que permite al corresponsal enviar una imagen de «La Mujer de la Mandolina», de Picasso, que se reproduce en El Fígaro en 1916. En el Salón de 1924 apareció una exposición de «Botijas» en la cual José Manuel Acosta es tildado de futurista. En ese mismo año factura la portada del poemario La Zafra, de Agustín Acosta, en el cual conjugaba lo industrial, la máquina y el cubo futurismo, a eso se suma la glosa de Mañach sobre la exposición rusa que se llevó a cabo en el teatro Payret, discurso en el cual Mañach le explicaba al público qué era el futurismo (Mañach, 1924a). Un año más tarde apareció el que posiblemente fuera el primer artículo sobre Picasso en la Isla, enviado desde París por el corresponsal Alejo Carpentier, con reproducciones de obras del artista (Carpentier, 1925).

A lo anterior se suman las ilustraciones en las publicaciones seriadas, que comenzaron a trabajar nuevos lenguajes y que se expresaron en la caricatura, la ilustración (dibujos) y anuncios comerciales. Las cubiertas de las ediciones culturales y los magazines resultaron el escenario propicio para la colocación de lo nuevo, Así se fue incorporando una modernidad plástica que no era equivalente a lo que se exhibía en el Salón, al menos en términos de lenguaje y tematizaciones. La novedad en el Salón la aportaba José Manuel Acosta, quien con osadía presentaba obras cruzadas por las nuevas tendencias, lo que le valió el enunciado de futurista, aunque no siempre bien asimilado por el público.

Lo antes mencionado, en particular los nuevos discursos visuales de las revistas, tuvo una resonancia muy discreta en la crítica de arte, pues esta prestó mayor interés a la pintura, a la caricatura y sus innovaciones, posiblemente por la existencia de un Salón de Humoristas desde 1921.

Las ediciones

Un elemento de impacto en el campo artístico fue la aparición de un conjunto de ediciones que hoy día se denominan «alternativas». Revistas edificadas desde y para la intelectualidad, lo que

supone una cualificación de su público. Revista de Avance (R/A), Atuei, Social, Revista de La Habana, Suplemento literario del Diario de la Marina (SLDM) marcan este nuevo momento.

Ediciones concebidas como canales de «lo nuevo», facturadas por una nueva promoción, por ello, el Minorismo y la R/A pueden operar como dos claves de esta generación, que actuaba como grupo, organizado o coyuntural, y con un interés explícito en distanciarse del pasado y ser crítico con aquel. No estar implicados con los partidos políticos tradicionales, imponer una nueva temporalidad y una nueva sensibilidad, una generación comprometida con el presente y el futuro, enunciados que expresan los deseos de cambiar el mundo y las condiciones situacionales de la Isla. Los canales de enunciación de los nuevos ideales culturales serán: los manifiestos, las ediciones culturales, la crítica y los lenguajes artísticos, cada uno escenarios de lo nuevo y del enfrentamiento entre pasado y presente.

En términos cronológicos la apertura de ediciones no es algo novedoso pues desde el siglo xix se crean revistas e, incluso, en los primeros veinte años republicanos hay un conjunto de impresos que definen una determinada malla editorial, en las cuales coinciden los agentes que le otorgan un determinado perfil. Lo novedoso de estas ediciones que aparecieron entre mediados de los veinte y los treinta no es solo su carácter de suceso, sino que desde dicho frente se interesaban en incidir en la cultura, esta posición de incidencia conducía a la polémica, al debate, los enfrentamientos, la oposición a lo imperante. Con la puesta en circulación de R/A (1927) se ponía en marcha de manera explícita el concepto de tensión entre modernidad y tradición. La revista, como expresión de una alternativa, operó como conductora de esa tirantez tanto en términos visuales como discursivos. La crítica también intentó un discurso diferente al que hasta la fecha se había utilizado para tratar los temas. Se ambicionaba un imaginario que representara las nuevas rutas y que se anclara en una afirmación nacional.

La revista Social, creada en 1916 por Conrado Massaguer, fue portadora, desde su génesis, de una visualidad que la identificó y singularizó en su contexto. Asumió un contorno participativo cuando se convirtió en el órgano oficioso del Minorismo, el que hizo de Social una tribuna, a esto se suman los comentarios críticos sobre arte. Uno de sus redactores fue Emilio Roig de Leuchsering.

Si bien Social desde el comienzo fue antena del Salón de Bellas Artes, en aquellos años un elemento de impacto y autonomización del campo artístico, los productores que polarizaban el comentario crítico eran: Romañach, Valderrama, García Cabrera, Hernández Giro, Loy y el Salón de Humoristas; a partir de 1926 se aprecia un giro y se comenzaron a demarcar nuevos productores y conceptos: Acosta, Riverón, Nogueira, V. Manuel, Gattorno, Abela, Arte Nuevo. Junto a Social, Atuei, desde las posiciones apristas, tendrá una visión cultural que increpaba y cuestionaba, al igual que Avance y la Revista de La Habana, de manera que con diferentes registros o gradaciones, la incidencia sociocultural cualificó al público de estas ediciones que impactaron el campo artístico. Publicaciones que, además, confirieron a la crítica de arte el valor de «lo nuevo».

Las revistas, como se ha apuntado, eran antena, desde sus particulares registros, de un tipo de crítica, o si se prefiere, de un comentario valorativo, pero el periódico aún mantenía el concepto

de noticia y la intelectualidad no se aproximaba a la prensa como un soporte de posibilidades en términos culturales.

Un punto de giro en ese medio en términos culturales lo constituyó la llegada de Jorge Mañach al Diario de la Marina (DM) con la sección titulada Glosas, que inició en 1922 y que se proponía abordar los acontecimientos culturales habaneros.

Con Glosas aparecieron: la sección fija para la cultura, lo que suponía una regularidad, la firma, el diálogo con el lector y un abanico temático en el espectro cultural. El DM, un periódico de amplia circulación, acogió a un joven de 24 años que comenzaba a escribir sobre cultura y, al emprender la crítica de arte desde una mirada valorativa y distanciarse del concepto de noticia, motivo este último por el que impactó en el campo artístico, sería portador de un viraje en el periodismo de la época.

Jorge Mañach no aparecía en la sección de la mañana del diario, sino en la vespertina. Según los especialistas, el periódico de la mañana solía tener más lectores, pues el público deseaba conocer qué había ocurrido en el mundo y en su país mientras dormía, ese consumo masivo propiciaba la lectura de las diversas secciones del diario.

El periódico de la tarde no tenía el mismo público meta, de manera que el DM tuvo necesidad de abrir secciones, publicar cuestiones más particularizadas, ya que debía construir un público, un consumidor que se interesara en la edición por la diversidad y la novedad. En este espacio se inscribía la producción periodística de J. Mañach, de manera que él tendría que darse a conocer e ir formando un público para las Glosas.

Glosas se asienta en la crónica, género periodístico que le permitió moverse con flexibilidad, justamente por el carácter subjetivo, selectivo desde la mirada de autor y que posibilitaba ofrecer puntos de vista y enfoques propios. Se dice que las glosas contienen y rebasan la crítica de arte. Efectivamente, en las Glosas son variados los temas: viajes, costumbres, historia, literatura y aún más, pero es un espacio en el cual se va a inscribir el arte y, en particular la producción de actualidad. Mañach logró ir transformando de manera sutil la concepción de la noticia, no se limitaba a informar, sino que comenzó a ofrecer opiniones, eso que él denominó periodismo de pareceres.

Lo bello

Con la aparición de «lo nuevo» como valor, se quiebran los postulados de la belleza como una revelación de una verdad anterior y trascendente (Escobar, 2013). La vanguardia pictórica internacional se despojó de la belleza, ese concepto no estaba en el guion de los discursos del momento. Para los nuevos productores cubanos, la belleza se torna diferente.

El retrato puede ayudar en esa mirada, pues los artistas modernos no se interesaron en demasía por el consabido encargo social, ese no constituía un elemento decisivo para ellos. Los modelos, en este caso, se desplegaban entre vecinos, colegas, amigos, esposas de los amigos, amigos de los amigos, creadores de otras prácticas artísticas o ya bien en vínculos con personas conocidas.

Se dilucida entonces otra mirada sobre el tema, pues los autores no se involucran en la demanda, sino que pintan con amplia libertad y de manera diferenciada a sus modelos.

Los modernos incorporaron nuevas visiones, nuevas maneras de representar y, sin escatimar las posibles semejanzas, posicionaron su obra sobre otro escenario: el del deslizamiento de la pose a la postura. Otro aspecto es el desplazamiento del retrato al rostro; rostro que no tiene la belleza en el centro de gravitación, concepto desterrado del vocabulario vanguardista, mas la producción cubana –si bien no lo explicita, tampoco la abandona– intenta delinear o a diagramar –consciente o no– otro concepto de belleza.

El nuevo discurso no concatena ni eslabona el retrato con la belleza, entendida esta como perfección, permanencia, ideales físicos. Ahora el artista interpreta la representación desde su particular mirada y surge el rostro, se instala en lo subjetivo, lo personal, busca el yo del retratado –ese mundo interior que, además, pasa, transita– o hace una transferencia con el creador. De manera que el rostro no hace de la semejanza la piedra de toque, sino que prioriza el parecido y la mirada del artista se vuelve una de las claves.

El retrato muestra una crisis del modelo simbólico, ya no tiene sentido la belleza como elemento de complacencia, de alguna manera se fractura la tradición clásica de la belleza, es posible que buscasen otra anclada en la naturalidad y lo cotidiano (Escobar, 2013).

La producción

Tal vez los mayores dilemas estén en los modelos, pues la historiografía habla de manera genérica de los ismos europeos y estos fueron incorporados con cautela por parte de los nuevos creadores (Merino, 1998). Es posible que el más extendido sea el muralismo mexicano (sobre eso se ha hablado y existe una buena fortuna crítica). No obstante, esa modernidad es periférica y ecléctica. Como receptora recicla fuentes y en su capacidad para combinar lenguajes, ensamblar discursos y elementos de diversas procedencias, se manifiesta ecléctica. Pero, además, combina de manera magistral lo rural y lo urbano, lo nacional y lo internacional. Esa mezcla es lo que define la Modernidad latinoamericana.

Los nuevos discursos se irán edificando en una relación entre ilustraciones y pintura, en lo expuesto en R/A y lo que se promueve en la muestra de arte nuevo y en las demás, incluso, monográficas, que realizan muchos de los nuevos creadores en los Salones de Bellas Artes, aún después de 1927.

Desde el ángulo discursivo coincido con Ticio Escobar (2013) en que el giro moderno no logra desmontar el juego de la representación, pero lo reformula; en esto inciden los nuevos modelos del muralismo, algunos elementos del simbolismo, el ultraísmo y el retorno al orden.

Otro aspecto que distancia a los nuevos de lo establecido es el método de ejecución, se interesan por trabajar *alla prima*.⁷ En esta técnica la obra se resuelve en una sola capa. La característica técnica es que la capa pictórica no se diluye con ningún tipo de disolvente. No existen problemas de capas grasas o magras, ya que solo hay una, lo que reduce bastante el riesgo de agrietamiento. Esta técnica requiere del artista mucha seguridad en la aplicación de la forma y el color. No es un método nuevo, sino que se ajusta más a los nuevos intereses y concepciones, ya

que no restringe a un dibujo férreo como génesis de la composición, sino distribuir la composición y las zonas de color de manera más dinámica y abierta.

En esta dirección Froilán Nieto, desde la Revista de La Habana (1930), exponía que los artistas nuevos preferían el ocre y el carbón para proyectar sus visiones y que en su sinfonía policroma los colores parecían no amalgamados. Esto que consideraba el autor era para oponerse, alejarse de las palmeras con bohíos sobre un fondo verde y bajo un cielo añil, que era el estándar del tipo de paisaje que se vendía entonces.

Nuevos espacios: el Lyceum

Los artistas «nuevos» concurrían a los Salones desde 1916, una hojeada arroja la presencia, por ejemplo de Víctor Manuel, desde el inicio del espacio de manera ininterrumpida hasta 1929; mientras que Abela se presencia entre 1920 y 1925 y Amelia de 1922 a 1926. No obstante, se advierte en un recuento que hay una presencia más regular de los «nuevos» a partir de 1920 y, particularmente, entre 1922 y 1929. Incluso, después de la exposición de arte nuevo continúan exponiendo en el Salón Víctor Manuel, Abela, Gattorno, Amelia, Navarro, Ramos Blanco, pero esta presencia se irá debilitando. Si bien por una parte superaron el Salón, aún no tenían nuevos canales de visibilidad y no había un espacio que representara los novedosos caminos emprendidos por estos productores. Con la fundación del Lyceum en 1929 apareció ese espacio de visibilización de la modernidad y es donde se puede palpar cómo la crítica de arte, al menos en la revista Social, deja de reseñar los Salones en 1928 y sigue a los nuevos en la recién inaugurada sala de exposición. El campo del arte sufre transformaciones, emergió un área de visibilidad que se convertiría en símbolo de lo moderno y los artistas se desplazaron del Salón de Bellas Artes hacia el Lyceum, un lugar de circulación presidido por mujeres y que se convirtió en el símbolo de lo moderno.

Las polémicas

Los debates hacen posible visibilizar el momento en que se produce una fisura dentro del campo ya consolidado, esto ocurre cuando se introduce una producción diferente que se distancia de algo, que puede ser crítica con lo instituido y es a lo que suele denominarse vanguardia. En la Revista de Avance, a partir de los textos publicados sobre la Exposición de Arte Nuevo, aparecen los puntos de desencuentro entre críticos, o las posturas a priori de proyectos del deber ser del arte, desde miradas diferenciadas.

Las polémicas de alguna manera se cruzan con la crítica. Al respecto es importante recordar a M. Casanovas (1972), entendido ensayista y crítico que respaldó con un discurso conceptual y referencial la expo de arte nuevo. No voy a reiterar aquí lo ya dicho al respecto, pero un momento importante es el hecho de denostar los ismos europeos y en eso Casanovas coincidió con Rodríguez Morey (1913) cuando se refirió a los ismos como psicosis moderna. De manera que en la arrancada no se aprecia una mirada de lo que se ha visto como moderno a través de la historiografía. Pero, más allá de ello, es también importante ver como, paulatinamente, comienza a emerger una crítica que polemiza, J. Mañach va a ser uno de los primeros en este sentido. Las palabras de Mañach sobre la nueva estética levantaron miradas de reproche como las de Manuel Vega (1927), las que se pueden rastrear en el Diario de la Marina. De manera que un pintor le refuta a un crítico, y en La revista de La Habana, Lugo Viñas le plantea a Gattorno que no sabe lo

que es un nuevo arte. Incluso, Mañach (1927) planteaba que para asistir a la muestra de Víctor Manuel había que despojarse de prejuicios para poder entender este nuevo arte.

No entre quien no se haya olvidado de los almanaques quien no sienta un poco, como una vocación dramática de su tiempo, la inquietud revolucionaria, la impaciencia contra los sistemas establecidos [...] quien no sea capaz de sentir esto, es que no va ya al ritmo de nuestro tiempo. Para ellos no se ha hecho esta exposición de Víctor Manuel, como no se ha hecho la poesía de Marinello ni la música de Roldán (p. 26).

Lo nuevo irá conformando un vocabulario para poder legitimar y canalizar rutas y la crítica tendrá que reformular su instrumental. Mañach fue uno de los que comenzó a destacar en este sentido. El universo artístico de 1927 era aún confuso, pues aún estaban vigentes fuerzas diferenciadas que coincidían y se separan según las circunstancias.

«Esta primera exposición colectiva de Arte Nuevo [...] reúne y cuenta con la aportación de toda la gente joven, militante en las filas de avanzada [...] constituye a manera de gran parada, por la cual desfilará activa y marcial la falange juvenil» (Mañach, 1927, p. 27).

Sin embargo, artistas que cultivan la crítica tienen otra mirada. Así Maribona (citado por Macacos, 1929), desde París consideraba:

Arte decadente, cerebral y de habilidad manual, sin ideología y sin intelectualidad, fue mostrado en el primer Salón de Arte Nuevo. Un esfuerzo laudable porque significa tendencias de cambio y renovación pero vacío y desorientado. El movimiento actual trata de que el contenido sobresalga a los modos y maneras de expresión; romper los moldes clásicos, interpretar con técnicas nuevas, que lo expresivo sea el mensaje interior no el vehículo (p. 27).

Desde otro ángulo, Lugo Viñas (1930), desde la Revista de La Habana, criticaba las piezas de Abela exhibidas en París sobre temas que hoy día consideramos vinculados a la cultura popular tradicional y las llamó: «la negrada de Abela, cuadros seudocubanos, produjeron en nuestro compatriotas un efecto desastroso». En la propia revista Gattorno (1930), en un artículo sobre el mismo pintor comentaba: «Expresa misterioso ambiente popular. El color de su obra tiene sonido de bongó y vibración de maracas». Todo lo anterior pone de manifiesto las plurales miradas y valoraciones de «lo nuevo» desde los receptores históricos, algunos de ellos en la actualidad tienen grados de razón en sus análisis, con otros posiblemente sigo sin concordar.

Consideraciones finales

La muestra de arte nuevo fue una exposición de grupo que tuvo y tiene un significado sustancial en el proceso exhibitivo, pues accionó un colectivo que se distanció de la habitual exposición del Salón y se constituyó en una unidad que deseaba presentarse con una postura diferente. Distancia que era más un gesto que un acabado discurso innovador, se mantenía la figuración, no había aún una incorporación de los denominados ismos vanguardistas europeos, aunque el teórico de la muestra, Martín Casanovas, los tildaba de aberrantes y abogaba por la emoción, elemento de cariz romántico.

Mas la distancia emergía de un programa redactado por el propio M. Casanovas, con la R/A como órgano de difusión y un diáfano objetivo como Exposición de Arte Nuevo: cambiar y transformar, así lo corrobora la crítica de Mañach sobre Víctor Manuel.

Aun en la periferia del campo artístico del «Cambio de siglo», los nuevos agentes necesitaban dinamizar dicho campo, tener sus propios espacios, y el Lyceum fue uno de los primeros peldaños de lo instituido. La muestra de arte nuevo operó como una fisura, una grieta que se hacía visible en el concepto expositivo, desplegada en el mismo espacio que los Salones, en la APE. Los productores trataron de hurgar en otras matrices pero aún no había cristalizado el proceso innovador. Estos nuevos artistas son consecuencia de todo el devenir anterior del cual son herederos y que, a la vez, deseaban modificar. Arte Nuevo es la consecuencia de un acumulado de búsquedas que estalla en esta significativa muestra aún deudora de una determinada tradición.

Pero esa fisura agrieta el sistema existente, tanto institucional como de producción y crítico. Sienta las bases de un desplazamiento para construir o edificarse en otro sistema. Estructura dinámicas que no solo se anclan en la pintura, sino que se harán acompañar de las ilustraciones de las revistas, de las caricaturas, de la escultura, de las portadas de libros.

Y así se irá fracturando un sistema para dar paso a otro. La fractura será también un proceso aplicable en tanto forma un intermitente en el tiempo y que se constituirá en tal cuando el campo artístico se transforme con los nuevos bordes que ofrecerán los Salones Nacionales desde 1935, espacio de categorización de la producción moderna. Para entonces, lo moderno no solo será un valor, sino un espacio paralelo al central, que irá desplazándolo paulatinamente. De manera que la fractura, como corte epistemológico, se podrá apreciar con nitidez hacia finales de los años treinta, con un campo artístico renovado en plurales direcciones, que si bien continúa con la concurrencia de lo privado y lo estatal, ahora la última de ambas tendrá una mayor incidencia, en sincronía con los ajustes sociopolíticos y las transformaciones del Estado posterior a la caída de Machado (1933).

Conjuntamente, se irá conformando una mirada crítica con nuevos soportes: Grafos, El Mundo, donde el comentario se acompañará de la imagen. La institucionalización de la cultura se hará a través de la Dirección de Cultura (1934), el Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), los Salones Nacionales y otros agentes que contribuirán a recolocar el nuevo arte, ese será el momento de una verdadera quiebra, cuando se pierdan determinados factores de continuidad y se vislumbre un nuevo campo del arte, que coloque en superficie dos sistemas artísticos, cada uno de ellos con sus particulares campos y que, para muchos, están simbolizado por Los Salones de Bellas Artes y los Salones Nacionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barros, B. (1918): «El Salón de 1918», Revista de Bellas Artes, La Habana, marzo, p. 10.

Barros, B. (1919): «Los pintores cubanos de la actual generación», Social, La Habana, agosto, p. 14.

Baralt, B. (1916): «El Salón cubano», El Fígaro, La Habana, enero, p. 144.

- Bobadilla, E. (1909): «A orillas del Sena: el futurismo», El Fígaro, La Habana, abril, p. 15.
- Carpentier A. (1925): «El arte múltiple de Picasso», Social, La Habana, septiembre, p. 29.
- Casanovas, M. (1972): Órbita de la Revista de Avance, Colección Órbita, UNEAC, La Habana.
- Castellanos, J. (1910): «Romañach», El Fígaro, La Habana, 27 de marzo, p. 17.
- Corzo, I. (1911): «Notas de arte. Las artes plásticas», El Fígaro, La Habana, febrero, pp. 158-160.
- Dolz, R. (1916): «Discurso de apertura Salón de Bellas Artes», Diario de la Marina, La Habana, 28 de febrero, p. 1.
- Escobar, T. (2013): La invención de la distancia, AZICA Fauste Ediciones, París.
- La Escuela Profesional (1900): «Cuba y América», año 78, vol. 4, La Habana, 5 de marzo, p. 8.
- El Fígaro (1909): «Anuncio de automóvil de la compañía hispano suiza», La Habana.
- García, E. (1908): «Melero», El Fígaro, La Habana, pp. 375-379.
- García, E. (1910): «Notas de arte. Los Panneaux del Aula Magna», El Fígaro, La Habana, junio, pp. 266-268.
- García Calderón, F. (1913): «Sobre el Futurismo», El Fígaro, La Habana, noviembre, p. 341-343.
- Gattorno, A. (1930): «La exposición de Abela», Revista de La Habana, La Habana, marzo, p. 371.
- Guzmán, M, L. (1916): «Diego Rivera y la filosofía del cubismo» El Fígaro, La Habana, febrero, pp. 125-126.
- Mañach J. (1924a): «Al margen de una exposición rusa», Diario de la Marina, La Habana, 9 de enero, p. 1.
- Mañach, J. (1924b): «La pintura en Cuba desde 1900 hasta el presente», Cuba Contemporánea, La Habana, octubre, pp. 195-125.
- Mañach, J. (1927): «Víctor Manuel», El País, La Habana, 9 de febrero, p. 16-27.
- Maribona, A. (1930): «Macacos. La aristocracia latinoamericana frente a intelectuales y artistas», Editorial Madrid, Madrid.
- Menocal, A. (1910): «Destino fatal», El Fígaro, La Habana, octubre, p. 504.

Merino, L. (1998): «Arte Nuevo, nueva lectura», Universidad de La Habana, n.º 249, La Habana, enero-junio, pp. 135-144.

Merino, L. (1990): La pintura y la ilustración dos vías del arte moderno en Cuba, EMPES, La Habana..

Nieto, F. (1930): «La crítica de arte», Revista de La Habana, La Habana, septiembre, pp. 202-204.

Revista de Avance (1927): «Directrices», La Habana, marzo, p. 17.

Rivero, J. J. (1928): «Impresiones en memoria», Asociación de Pintores y Escultores, La Habana 30 julio.

Rodríguez Morey, A. (1913): «Discurso de contestación al Sr. Sebastián Gelabert leído por el académico de número de la Sección de Pintura...», Anales, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, enero-junio, pp. 52-58.

Sarlo, Beatriz (1988): Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica, Nueva Visión, Buenos Aires.

Social (1919): «El Salón de 1919», La Habana, abril, p. 32.

Vega, M. (1927): «Sombras y luces», Diario de la Marina, La Habana, 23 de mayo, p. 16

Viñas, L. (1930): «Abela», Revista de La Habana, La Habana, p. 361.

Welsher, D. (1994): «La crítica de arte: condicionadita del gusto, el consumo y la consagración de obras de Arte», [s. e.], Buenos Aires.

RECIBIDO: 22/4/2017

ACEPTADO: 5/5/2017

Luz Merino. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: luz@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Las secciones de El Ateneo eran: declamación, teatro, música, literatura, artes plásticas, historia y ciencias sociales.
2. Además, participaban las secretarías de Gobernación, Hacienda, Obras Públicas, Agricultura, Industria, Comercio y Estado.
3. La creación de un museo de arte era una demanda de la intelectualidad desde 1857, así se consigna en la revista del Liceo Artístico y Literario.
4. Los panneaux son: las bellas artes, la medicina, el derecho, las letras, las ciencias, las artes liberales.

5. Los llamo así para diferenciarlos de los Salones.
6. En los catálogos se consignaba: «Los que se interesen en comprar obras de la exposición, pueden dirigirse a los Señores Edelman y Aurelio Melero, presidente y vicetesorero de la Asociación de Pintores y Escultores».
7. Es un estilo o técnica de pintura donde, en vez de construir capa por capa los colores, la obra se termina en una única sesión, mientras la pintura está todavía fresca. Alla prima viene del italiano y significa «a la primera».