

José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba

José Gómez Sicre and modern art in Cuba

Luz Merino^{1*}

¹Universidad de La Habana

*Autor para correspondencia: luz@fayl.uh.cu

Resumen

Es un acto de justicia en un ámbito en el cual los estudios de historia del arte hoy miran a la curaduría, acercarnos aunque sea de manera somera, a una figura que aún tiene un perfil muy bajo en la historiografía del arte cubano y es José Gómez Sicre (1916-1991), quien desplegó una dinámica labor, en la cual aunó al curador, al crítico de arte, al marchand y al gestor. Su proyección desde el Museo de las Américas lo convirtió en una figura de perfil más internacional y es posiblemente lo más conocido; en este acercamiento privilegamos sus años cubanos.

Palabras clave: curaduría, crítica de arte, promotor

Abstract

It is an act of justice in which the field of Art History studies looks to curatorship to approach even if briefly towards a leading figure that nowadays still has a very low profile in the historiography of Cuban art. He is José Gómez Sicre (1916-1991), who displayed a dynamic work, in which he joined the curator, the art critic, the dealer and the manager. His projection from the Museum of the Americas made him a more international profile figure and it is possibly the best known part of his work. With this approach we privilege his Cuban years.

Keywords: curatorship, art critic, promoter

Recibido: 12/3/2019

Aceptado: 19/05/2019

Es cierto que José Gómez Sicre (1916-1991) (JGS) no tuvo un amplio despliegue en el tablero cultural cubano, pues sus acciones fueron desarrolladas en los Estados Unidos. En 1946 empezó a trabajar como especialista en la Unidad de Artes Plásticas de la Unión Panamericana —que posteriormente se convirtió en la Organización de Estados Americanos— y como director de la unidad de 1948 a 1976. Después se mantuvo en el mencionado país y pasó a ser el Director del Museo de Arte moderno de América Latina. Por ello la bibliografía, las tesis académicas, los artículos en ediciones culturales, se concentran lógicamente en la etapa de directivo y decisor en el citado Museo o desde su responsabilidad en el Departamento de Artes Visuales. La zona cubana se refiere, se roza o simplemente se silencia, franja imprescindible pues podría considerarse la etapa de formación, de preparación, junto a Alfred Barr, y a las acciones vinculadas a puestas internacionales y Es cierto que José Gómez Sicre (1916-1991) (JGS) no tuvo un amplio despliegue en el tablero cultural cubano pues sus acciones fueron desarrolladas en los Estados Unidos. En 1946 empezó a trabajar como especialista en la Unidad de Artes Plásticas de la Unión Panamericana —que posteriormente se convirtió en la Organización de Estados Americanos— y como director de la unidad de 1948 a 1976. Después se mantuvo en el mencionado país y pasó a ser el Director del Museo de Arte moderno de América Latina. Por ello la bibliografía, las tesis académicas, los artículos en ediciones culturales, se concentran lógicamente en la etapa de directivo y decisor en el citado Museo o desde su responsabilidad en el Dpto. de artes visuales. La zona cubana se refiere, se roza o simplemente se silencia, franja imprescindible pues podría considerarse la etapa de formación, de preparación, junto a Alfred Barr, y a las acciones vinculadas a puestas internacionales y a un acumulado como curador y crítico.

Aquí solo pretendemos una aproximación a esta figura, pues no nos parece que exista una fortuna crítica mínima que reúna suficiente información para poder levantar criterios, valoraciones e interpretaciones. Una faja de su papelería está en Washington; otra, en

Austin Texas, documentos que pueden arrojar luz sobre sus acciones. La intención es asomarnos a lo realizado por él en La Habana, en las décadas del cuarenta y parte de los cincuenta, lo que podría denominarse «sus años cubanos».

Existe una extensa entrevista realizada por Alejandro Anreus,¹ a quien se le considera su estudioso y biógrafo, profesor en la Universidad de New Jersey, quien dialogó con JGS en varias sesiones, pocos años antes de su fallecimiento y se constituye en un documento, de alto valor.

Según lo publicado en su biografía, JGS, al inicio, no tenía estudios especializados, era autodidacta en cuestiones de arte, incluso así se lo hace saber a Alfred Barr (AB), pues tenía interés en ocupar determinado escaño profesional y era consciente de que la ausencia de un título podía invalidarlo. Su destreza en cuanto a la organización de exposiciones la fue estructurando a partir del ejercicio iniciado en su natal Matanzas, que le potenció una conciencia por organizar, diseñar y montar exposiciones.

Sus primeros artículos vieron la luz en el periódico *El Mundo*, a inicios de los años cuarenta. Publicación que evaluó como abierta y pluralista; desde sus páginas se dio a conocer con una postura en defensa de la pintura moderna y sus creadores. En carta a AB, valora a *El Mundo* como el primer periódico que acogió el arte moderno. En dicha publicación fue responsable de una página de arte durante quince meses, hasta que por causa de la Guerra Mundial el papel se racionó.

En *El Mundo del Domingo*, suplemento dominical del mencionado rotativo, se dice en la edición de 2 de noviembre de 1941, en una nota:

Esta página ha sido confeccionada bajo la dirección de: Herminia del Portal, Eliseo Diego, Wilfredo Monet y José Gómez Sicre. Los artículos que en ella se reproducen no siempre responden a la opinión de sus dirigentes ya que estos entienden que debe escucharse todo criterio que se amolde a límites impuestos por un concepto sano del arte. Las traducciones publicadas, salvo indicación en contrario, son hechas de manera expresa para esta página y casi siempre de textos inéditos en idioma español.

En esta época, *El Mundo* publicó artículos de arte contemporáneo, con imágenes, textos críticos sobre exposiciones y artistas modernos, como Ramos Blanco y Juan David. Se ofrecían noticias sobre las actividades artísticas y, en particular, sobre la apertura de la Galería NORTE en la ciudad de Nueva York, dedicada a la exhibición de artistas latinoamericanos, que se inauguró con la obra de Amelia Peláez. Según se informaba, continuarían los artistas: Max Jiménez, Federico Cantú, Guerrero Galván y los nacionales Fidelio Ponce, Cundo Bermúdez, Carlos Enríquez y Felipe Orlando. Este es un dato interesante, pues JGS colaboró de manera sistemática en la revista *Norte*,² editada en Nueva York, vinculada a la producción artística latinoamericana y se constituyó en un receptáculo de la crítica de arte en aquel horizonte de los años cuarenta.

Cuando JGS se involucró en *El Mundo* tenía 25 años, y desde este momento se enlazó de manera consciente con la producción plástica latinoamericana, cuestión esta que proyectará al continente desde los cargos que ostentó años después. Conjuntamente ideaba exposiciones en el Lyceum de La Habana. En 1943 organizó la Sección de Bellas Artes en la Hispano Cubana de Cultura, dirigida por Fernando Ortiz, organismo que evaluaba como prestigioso, pero pobre económicamente, donde logró realizar, entre otras, dos importantes exposiciones sobre pintura primitiva de los artistas Rafael Moreno y F. Acevedo.

José Gómez Sicre, ¿crítico curador?

Hoy día se dice que el curador ha invadido el campo de la crítica, que el arquetipo de curador de éxito, en el que se fijan las nuevas generaciones, no ha necesitado una obra escrita para llegar a lo más alto y sufre una alergia crónica al ISBN.

Hay especialistas que consideran que el curador es en sí mismo un crítico, aunque esto no se refleje de manera direccional en un texto, pues el curador promueve ideas, programa tematizaciones, es un comunicador que se desplaza en diferentes espacios: institucional, museal o independiente, casi siempre vinculado al arte del día.

Al igual que el crítico, el curador se vincula en este horizonte de los años cuarenta a lo comercial, y así, coleccionistas y galeristas forman parte del nuevo universo en el cual el curador se instala en un campo artístico junto al crítico. Se desplaza por los mismos circuitos exhibitivos que el crítico y dialoga con el público, pero de una manera diferenciada, pues asienta su labor en una comunicación de distinta tipología. Pero además,

gestiona exposiciones, selecciona espacios, hace coordinaciones. En fin, es el artífice de los nuevos conceptos expositivos: que se presenta, cómo se presenta y cuál es la idea o ideas que respaldan lo que se quiere significar.

Se dice que en La Habana de los años cuarenta se avista en Gómez Sicre, Guy Pérez Cisneros y Domingo Ravenet el embrión del curador; es posible. Mas, por las mismas circunstancias situacionales de aquel horizonte, crítica y curaduría se enlazan de manera natural pues se realizan labores que hoy podemos delimitar y que entonces se encontraban un tanto más compactadas.

Llama la atención que entre dichas funciones aparezca la legitimación y canonización de los artistas. Todo indica, al menos en el espacio cultural habanero de los años cuarenta y cincuenta, que las exposiciones, desde la crítica y la curaduría, crearon la plataforma canonizadora y proyectaron a un conjunto de artistas modernos. En este sentido, tanto JGS, como GPC, colaboraron en esa legitimación del arte moderno.

Otro aspecto que también ofrecen los especialistas hoy es la escritura de textos y catálogos como soporte de sentido. Y es de resaltar en este binomio (crítico/curador) al que hacemos referencia, cómo en muchas ocasiones los comentarios evaluativos están escritos por la misma persona que organizó la muestra. Al menos así coincide en varias exposiciones organizadas e instaladas por JGS.

Estructurar y o crear los escenarios de exhibición y montaje, así como la selección de artistas para las muestras es otro de los aspectos señalados por los especialistas. Los espacios en aquellos tiempos eran diversos e incluso con áreas diferenciadas y los instaladores se auxiliaban de las técnicas más contemporáneas para el despliegue y exhibición de las obras.

No solo se seleccionaban los artistas, en particular los contemporáneos, sino que también se buscaba la calidad, elemento fundamental en la discriminación epocal, y se intentaba definir qué era y qué no era arte. Este era posiblemente, uno de los pilares para JGS, el factor calidad pivoteaba la selección, así como la relación que se podía establecer con las obras consagradas, o sea con las posibles fuentes, pero siempre desde la mirada de ser críticos ante esas fuentes.

Como ya se ha apuntado, se considera que el proceso de autonomía de la crítica corre de manera sincrónica al de la modernización de la producción artística, mas es otra la situación

de la curaduría; si bien comienza a moverse con la modernidad, no queda diagramada su emancipación hasta la segunda mitad del siglo xx. En el horizonte en el cual labora JGS, aún no tiene las valencias que la definan y se embreca no solo con el crítico, sino con el organizador, el montador, el gestor y el marchand.

Ya sabemos que en este horizonte de la primera mitad del siglo xx y, en particular, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, no se habla de curador, ni de equipo de producción; en todo caso, la terminología se mueve entre marchand, organizador, instalador y galerista. Los catálogos no aportan información sobre los emisores, ni si alguien hace una selección previa de lo que se exhibe, o si los artistas aportan la obra que ellos consideren según el caso. Sin embargo, se conocen, por su reiterada presencia, nombres que afloran y que posiblemente, en consonancia con los artistas, distribuían los objetos en el escenario expositivo: José Gómez Sicre, Domingo Ravenet, Guy Pérez Cisneros, Mario Carreño, entre otros; así como posteriormente los galeristas, figuras que, en su mayoría, se desenvolvían conjuntamente en el ámbito de la crítica.

También en la actualidad se establece, para hacer referencia a este horizonte, el término facilitador (el que organiza, facilita la muestra), pues no era usual referir trabajo de autor. Además, ese personaje, que realizaba un conjunto de acciones, era el que otorgaba marco y autoridad a la exhibición.

Más allá de las terminologías, una curaduría se conduce o tiene como finalidad una exposición, al menos en este contexto, y el despliegue expositivo supone un diálogo con el público y con la crítica. Hoy día se entiende que una exposición muestra el estado de la cuestión de la producción contemporánea; enunciado con el cual sincronizan las muestras preparadas por JGS tanto en las puestas nacionales como en las internacionales; en ellas se advierten las ideas que las alentaron, las innovaciones, información, conocimiento y significados.

JGS fue lo que hoy día se denomina curador independiente, gestionó los patrocinadores y no perteneció ni al Instituto Nacional de Artes Plásticas,³ ni al Ministerio de Estado. Todo indica que laboró en instituciones privadas, que era lo predominante en aquel contexto. Para algunos, Mario Carreño fungió como curador institucional, junto a Lorenzo Romero Arciaga, por haber trabajado en el despliegue y selección de la sala cubana de 1955, en el recién estrenado edificio del Museo Nacional.

Se podría afirmar que JGS se desempeñó como un crítico curador: seleccionaba las obras de acuerdo con el artista, presidía los montajes y diseñaba los catálogos, para las muestras en diferentes espacios culturales. En este sentido, pueden establecerse puntos de convergencia con la labor de otros especialistas, entre ellos GPC.

La actuación de JGS en La Habana, si se compara con toda su trayectoria laboral, no fue extensa, pues como se aprecia desde finales de los años cuarenta, trabajará en los Estados Unidos. No obstante, su faena, a pesar de tener una personalidad controvertida como afirman aquellos que lo conocieron, deberá ser estudiada con un poco más de detenimiento, particularmente en su proyección como crítico, curador.

Es cierto que cuando Carpentier en 1942 se propuso hacer las exposiciones del Lyceum, el oído receptor que encontró para una empresa tan novedosa como exponer a Picasso fue el de JGS, quien a la sazón, colaboraba en *El Mundo del Domingo* y publicó un extenso reportaje sobre la futura muestra de Picasso en La Habana. Al parecer JGS auxilió a Carpentier en el montaje, pues las obras estaban seleccionadas por Pierre Loeb, el marchand de Picasso, quien se encontraba en La Habana. Ya desde este artículo, JGS pretende, con las fotos y la reseña, preparar al público, y avanza algunas características de las obras que ya él había visto:

De las caras nos da a veces dos perfiles y un ojo; otras, dos cabelleras con sus frentes y una sola cara, todo envuelto, precisado, hendido con esa intensa, hiriente fuerza de su dibujo espléndido que es un enorme alarde de beligerancia ante las escuelas de los “ismos”, en contra de todos los seguidores de rastro que Picasso echa al mundo con cada nuevo encuentro que se le ha dado en su vida de gran pintor de enorme figura de la realidad de hoy (Gómez Sicre, 1942).

JGS despliega una estrategia favorecedora de acercamiento. El valor de la exposición estaba no solo en la novedad sino también en la puesta al día. Desde otro ángulo es interesante cómo el texto finaliza con otras referencias: «Casi al unísono de *Guernica* Picasso hizo otra grande incursión en terrenos de la política con su famosos aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*; el alegato más cruel que pudo hacerse contra el tiranuelo español» (Gómez Sicre, 1942).

Desde las páginas del diario *El Mundo*, el crítico entrevistador demuestra el conocimiento sobre la obra del malagueño, lo que le permitió participar en el ciclo de conferencias que se ofreció con motivo de la muestra. En la invitación, no se consignan los títulos de las conferencias impartidas por diferentes personalidades como Marinello y Mañach, pero la de JGS se aclara con diapositivas, un elemento novedosísimo entonces.

Resulta de gran valor el texto de la conferencia de JGS. Con su intervención intentó acercar al público cubano la obra expuesta de Picasso a través de un recorrido histórico de las etapas del artista, lo que pone de manifiesto un conocimiento o al menos una información actualizada sobre el tema:

La exposición que estamos presentando si ha de tener algún defecto, este ha de ser el haber carecido de una anterior que sujetara los conceptos plásticos que Picasso presenta en esta última fase de su obra, que para nosotros, público desprovisto de contactos con los últimos movimientos artísticos... tiene que resultarnos algo insólito y desconcertante.... Por eso, aquí venimos a tratar de familiarizarnos con los hermanos precedentes de esos seres descompuestos e insólitos que tenemos en exhibición en el Lyceum... (En Baujin y Merino, 2004, p. 43).

Agradece a la mencionada institución el haber ofrecido el espacio para «ponernos un tanto al día de lo que sucede en Europa [...] que ayudará a avivar y acrecer la estimación por nuestros verdaderos artistas» (En Baujin y Merino, 2004, p. 44). Y aprovecha la disertación sobre el malagueño para referir la significación de los artistas modernos:

A aquellos valientes artistas nuestros por lo que han venido realizando hasta ahora, y a este también heroico Lyceum debemos ya asentar una gratitud perdurable por todo lo que significa estas cosas en nuestro futuro a despecho de esa cultura de nómina oficial de lupa, legajos y gabinete que desoye y desatiende los reclamos urgentes, insoslayables, de la cultura orgánica, viviente, que es necesario cuidar y poner en marcha para no vivir con un enorme caudal de años de retraso en asuntos del espíritu (En Baujin y Merino, 2004, p. 44).

Por tanto, ya en el verano de 1942 colaboró con Alejo Carpentier en la instauración de las muestras de Picasso, pero también de Miró, Dufy, Toulouse y Daumier en el Lyceum⁴ denominadas *Ciclo de exposiciones de pintores europeos*. En ese mismo año realizó la exposición *Algunos pintores cubanos contemporáneos* como complemento al ciclo de los pintores europeos. Presentó a las dos promociones modernas, incluido Lam. Interesante cómo se emplea el término «contemporáneo». Tanto JGS como Guy Pérez Cisneros tienen una tendencia a emplearlo, posiblemente por considerarlo más enfático para definir el arte del día, que el de «moderno».

JGS desde las nociones y acciones epocales fue un organizador que partía del concepto de que en arte hay que discriminar y una curaduría supone una selección y una tesis; estos eran factores de primer orden para este especialista.

Es posible que visto en conjunto también haya aportado alguna novedad en cuanto a las exposiciones temáticas, como *Lo inmóvil* una selección de pinturas de tema estático agrupadas por JGS y presentadas en el Lyceum (1945a). Muestra en la que con agudeza aunó obras de los cubanos y algunas de las piezas que Pierre Loeb⁵ había traído, por ello no debe sorprender que en la selección concurren: Mariano, Léger, Picasso, Ponce, Portocarrero, Man Ray entre otros. A la muestra contribuyeron también otros coleccionistas: Jorge Mañach, Héctor Ayala, John T Reid, León Dedirot y García Tuñón. En el catálogo, JGS intenta definir los apelativos de «lo inmóvil» en términos históricos, la importancia y evolución del género y los modos y maneras discursivas, «la actitud es idéntica aunque los medios y los resultados difieren», para lo cual había tenido necesidad de indagar, y argumentar en función del comentario crítico que acompañaba la muestra.

Con una visión moderna que aun hoy es vigente, entrelazó el diálogo de autores consagrados y los creadores modernos cubanos, e involucró a los coleccionistas, no solo a Loeb sino a los cubanos, lo que pone de manifiesto, por una parte, un conocimiento sobre los repertorios internacionales, y por otra, el sitio que le otorgaba a los coleccionistas y la necesidad de la difusión de dichas obras de tenencia privada.

En la misma coordenada, *Pintura cubana en las colecciones privadas* (Lyceum, 1945b) ofrecía otras aristas exhibitivas, que también obligaban a investigar e historiar, postura organizativa que conducía a explicar y demostrar, dado el interés en que el público comprendiera lo que se exponía, con lo cual aunaba curaduría, comentario crítico,

promoción y difusión del nuevo arte y la significativa presencia de los colectores. El catálogo permite asomarnos a la mirada colectora del Dr. Ramón Osuna, quien además de autores europeos: Romero de Torres, Sorolla, Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, mostraba un particular interés en la producción cubana contemporánea.

Este interés de los coleccionistas por el arte moderno es significativo, pues en los albores de la década de los cuarenta se decía que el público cubano aún no estaba preparado para entender y asumir el arte moderno. Ya a mediados de la década se colecciona y exhibe con sistematicidad; esta muestra permite apreciar la inclinación del coleccionista por la producción más emergente.⁶

Podría considerarse a JGS uno de los antecedentes de las actuales posturas curatoriales pues como se ha apuntado: «la finalidad de un curador, comisario, o mediador es promover, hacer circular los valores y asuntos insertos en la cultura visual, proponer “tesis” a partir de la observación y el análisis del todo, estimular el intercambio y el diálogo, en virtud de la movilización, del pensamiento, la reflexión y el disfrute sensorial sin eludir el contrapunteo» (Rodríguez, 2007, p. 40).

La crítica propiamente

Desde el ejercicio crítico de JGS, se aprecia la defensa de las nuevas tendencias artísticas, vinculadas con las denominadas vanguardias. Su conocimiento de la evolución del arte, le permite explicar, analizar, opinar sobre la producción más contemporánea, incluso aquella que se está colocando de manera paulatina en el horizonte cultural habanero desde finales de los años treinta. Su labor crítica se puede rastrear en la edición de Manuel Altolaguirre con *La Verónica* (6/XI/1942), con un texto sobre Cundo Bermúdez. Se advierte el vocabulario formalista con fluidez y apunta tres elementos en la producción de Bermúdez: color, forma y temas. Considera a la altura de 1942 que ya Cundo tiene un estilo, a pesar de sus comienzos en 1935. Presenta un discurso sin rebuscamientos y asentado en las teorías en boga.

Igualmente ejerció la crítica, como ya se apuntó, en la revista *Norte*, un canal sistemático en la promoción de la pintura cubana, durante los años de la Guerra. También colaboró con su

práctica crítica en publicaciones nacionales como *Crónica* (1949), *Noticias deArte* (1952-53), *Gaceta del Caribe* (1944) y, en particular, en los catálogos de las muestras de los pintores cubanos, o en aquellas organizadas por él sobre temas particulares.

Resaltó de la producción, la articulación entre lo local y lo internacional. Huía de lo costumbrista o folklórico por considerar que no eran rasgos reales de lo cubano. Evaluaba las influencias estilos y/o tendencias como puntos de partida para una recepción desde lo nacional. Aunque no lo hace explícito, en su crítica subyace el actual criterio de apropiación.

Colaboró en revistas norteamericanas como *Magazine of art*, en esta se refirió a la pintura cubana, ponderó la actualización de la producción pictórica y enfatizó el color como conductor de la cubanía: «Color rico, cálido, vibrante sin ninguna concesión ha otorgado a la pintura cubana un carácter propio, independiente, como escuela nacional» (Gómez Sicre, 1944a).

Cinco pintores (Gómez Sicre, 1944c), publicado en *Gaceta del Caribe*, expresa respeto hacia lo expuesto sin omitir criterios evaluadores. Conjunto al parecer organizado por Víctor Manuel, quien a partir de sus obras invitó a otros artistas: Amelia, Portocarrero, Serra Badué y la presentación del joven Otto Zimmermann. Lo primero que apuntó JGS fue la desarticulación de lo expuesto, debido a la diversidad de los criterios plásticos. No obstante, la muestra permitía apreciar las acuarelas de Amelia, los excelentes paisajes de Portocarrero y el *Paisaje de Matanzas* de Víctor, facturado con muy buen empaste. Consideró débil la construcción en las obras de Serra Badué y evaluó que a Zimmermann le faltaba madurez de oficio pero aún era temprano para emitir opiniones.

Orientar, abrir puertas, presentar y promover nuevos talentos, lo entendía deber del crítico. No ser dogmático y escribir claro era una de sus premisas. No se consideraba un crítico formalista, pensaba que lo profundo estaba en la obra, no en lo que se escribía.

No obstante, JGS tuvo una labor como crítico poco divulgada en Cuba. Editado en las publicaciones periódicas cubanas, así como en los catálogos en el arco temporal comprendido entre los años cuarenta y cincuenta, muestra a un comentarista antiacadémico, defensor y legitimador de la producción moderna cubana. Tenía un conocimiento de estilos, períodos, autores internacionales y un vasto saber de la práctica artística moderna cubana,

ya que de alguna manera acompañó a dicha producción y nutrió su crítica de ese intercambio en muchas ocasiones prospectivo.

Galería del Prado. El Marchand

La nueva propuesta, Galería del Prado, fundada en 1942, se inscribía en una gestión de carácter comercial encaminada a satisfacer las demandas y necesidades de los artistas, a través de un beneficio económico. El capital para la creación de la Galería lo aportó María Luisa Gómez Mena, quien era la propietaria; JGS fungía como director, y apuntaba que las mejores ventas en aquel inicio fueron de Mariano, Portocarrero, Carreño y Amelia. Los compradores, algunos cubanos, pero sobre todo, y como consecuencia de las acciones bélicas europeas, eran refugiados con dinero.

La apertura de este espacio fue considerado un suceso, al menos en el universo plástico y de la intelectualidad. Así lo atestigua no solo JGS, sino también Alejo Carpentier. Constituyó una experiencia para los pintores, quienes ya por entonces buscaban otros espacios para exponer y vender, y potenció el sentido de galerista o marchand, aun ausente entre nosotros por esos años, en JGS, quien a partir de este primer experimento se encaminó en la preparación de exposiciones de artistas cubanos para galerías nacionales y para el extranjero.

Con este nuevo espacio se modernizaban los mecanismos de difusión y circulación, pero si bien se intentó la apertura de un mercado interno, las condiciones epocales y la recepción no se conjugaron. María Luisa tenía razón en cuanto a la valoración del público. Aún en estos años no había una justa apreciación de la nueva pintura, al menos entre aquellos que podían invertir. La intelectualidad, que es el primer consumidor del artefacto vanguardista y la pintura moderna, estaba en dicha cuerda, pero no siempre tenía el respaldo económico para adquirir. La Galería pretendía vender a un público más amplio, solvente, pero la asimetría entre posibilidades y recepción no lo hacía factible.

La acción de JGS con los artistas en la conformación de muestras y en las gestiones para itinerarlas o concebirlas le valió el calificativo de marchand –para algunos especialistas es el primer marchand cubano–. Se interesó en nuevas formas de circulación del arte, la capacidad comercial, a través de una galería de arte moderno de nuevo perfil. Era la

primera vez que se colocaba en el tablero cultural un espacio de esta naturaleza, lo que posicionaba no solo nuevas formas sino vías modernas y actualizadas de consumir el arte. Con la creación de la Galería de El Prado no solo se abrió la comercialización, en términos más modernos, sino que apareció el gestor que trabajaba conjuntamente con el artista y le proponía exposiciones, colocaba el arte en diversos espacios de actuación. JGS desarrolló una determinada labor con los artistas y su producción, signada por un interés de perfiles económicos.

Las puestas internacionales: exposición cubana en el MoMA, ¿curaduría por acumulación o sumatoria?

Indiscutiblemente, la visita de Alfred Barr a La Habana (1942) resultó de impacto para los artistas cubanos. Este ambiente se vio reforzado cuando se comenzó a hablar de una posible exposición de artistas cubanos en el MoMA. De alguna manera, JGS y María Luisa lo habían pensado, al igual que Mario Carreño, ya que una exhibición en dicha institución sería una vía no solo legitimante, sino un reconocimiento explícito al arte moderno cubano. Si bien sobre el tema se cursaron diversas cartas, no es hasta agosto de 1943 que AB, quien ya no era director del MoMA, comenzará a coordinar algunos asuntos al respecto.

Mas, ¿a la conformación definitiva de este proyecto se llegó por un acumulado? Brevemente enumeramos algunas de las puestas nacionales e internacionales que de alguna manera marcaron contextos y que pueden servir de referencia para entender la curaduría de la muestra al MoMA.

- *Exposición del arte cubano actual: pintura y escultura en la Galería de exposiciones del Palacio de Bellas Artes de México (1938):* «En este conjunto de obras de pintura y esculturas se encuentran representados los más altos exponentes del arte plástico cubano del momento». Insertado en el quehacer cultural de la Isla, esta muestra se proyectó a uno de los países que de alguna manera fungía como modelo de la plástica cubana, participaron veinte creadores de la tendencia moderna, de ellos ocho estarán presentes en la muestra del MOMA.
- *El arte en Cuba, su evolución en la obra de algunos artistas (febrero/1940).* Organizada por el Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) y los Sres. Ravenet

y Pérez Cisneros, en la Universidad de La Habana, con un despliegue de 214 piezas, de once artistas, de ellos tres estarán presentes en la muestra del MoMA.

- Un año después de la muestra de la Universidad de La Habana, se realiza *Arte Cubano Contemporáneo* (Capitolio Nacional, Salón de los Pasos Perdidos, noviembre de 1941), patrocinada por la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual. Aparece el término contemporáneo como título posible de la muestra, para acentuar la asimetría entre lo viejo (académico, clásico, tradicional) y lo nuevo (innovación, lo moderno); igualmente se hace referencia en el catálogo a que se invitó a «todo lo contemporáneo en estado de merecimiento» y aclaran no haber podido conseguir tantas obras como se proponía la tolerancia de los organizadores. La mayoría de lo expuesto era de 1941 (42.3 %); tal vez en esto también resida el calificativo de contemporáneo que signa la muestra en cuanto al arte del día, lo que se está haciendo, pues como afirman los organizadores, no pudieron conseguir lo más actual ya que concurrieron piezas de la década del veinte e inicios de los treinta, aunque el grueso se establece entre 1940 y 1941, para un 65.3 % del total. Se presentaron cincuenta y dos piezas de cuarenta y dos artistas; de ellos, estarán presentes siete en el MoMA.
- Contribuye a esta ruta la exposición de *Pintura y escultura moderna*, en honor de los estudiantes de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, realizada en el Lyceum (12-15/viii/1941), bajo el auspicio de la Corporación de Turismo. Entre los expositores se encontraban: Felipe Orlando, Amelia Peláez, Arche, Abela, Cundo Bermúdez, Carreño, Carlos Enríquez, Gattorno, Martínez Pedro, Ponce, Víctor Manuel, Portocarrero (nueve de ellos, a la muestra del MOMA). Completó la exhibición un conjunto de conferencias a cargo de JGS, Luis de Soto, profesor de la Universidad de La Habana e iniciador de los estudios sobre arte en el alto centro docente desde 1934 y el pintor Domingo Ravenet.
- La *Primera exposición Internacional de Acuarelas y Gouaches*, patrocinada por una institución cubana, la IHCC, organizada por José Gómez Sicre y en la cual participaron un total de 22 artistas; entre ellos, Wifredo Lam, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, René Portocarrero, Amelia Peláez, Roberto Diago, Antonio Gattorno, Escobedo, Mariano Rodríguez, Felipe Orlando, Fidelio Ponce, Luis

Martínez Pedro y Víctor Manuel, junto a los mexicanos Jesús Guerrero Galván, Diego Rivera, el dominicano Jaime Colson y el suizo Robert Altmann.

- De las muestras del año 1943 resulta particularmente significativa la exposición *Pintura y escultura modernas cubanas* organizada por JGS en la Institución Hispano Cubana de Cultura; de los veinte pintores que exhibieron, trece son los que expondrán poco tiempo después en el MoMA. De manera que esta exhibición podría considerarse la antesala curatorial.

La curaduría, realizada por JGS y AB, para hablar en términos actuales, no resultaba ni difícil ni compleja, pues dicha selección la había ido haciendo la praxis exhibitiva a través de ese sólido conjunto de muestras personales y colectivas y la presencia y regularidad de artistas que de manera sistemática trabajaban en la nueva orientación, desde finales de los años veinte. De manera que si bien la visita de Barr (1942) lo colocó frente a obras importantes, era porque había una determinada tradición de más de una década de producción moderna. Por ello los nombres que se presentan a la muestra del MoMA son los mismos que han estado de manera regular en las exposiciones nacionales, e internacionales, con lo cual se había constituido un acumulado que permitió una decantación. Tal vez sea Roberto Diago una de las figuras más jóvenes que sí aparece en otras exposiciones, aunque no con la sistematicidad de sus colegas. Otros, como Acevedo y Moreno, asoman de manera puntual en algunas muestras precedentes. Las figuras que se presentaron en NY, constituían una verdadera representación del arte moderno y así lo ha recogido la historiografía por más de setenta años.

Las coordinaciones se establecieron con JGS y la Galería del Prado, pues durante esos años ya la política del Nuevo Trato, emanada de los Estados Unidos hacia las repúblicas americanas, había comenzado a debilitarse; otras eran las condiciones epocales y el Comité de Relaciones Culturales para América Latina consideraba que los contactos deberían hacerse con instituciones privadas y no oficiales.

Hubo negociaciones en esta curaduría: se prefería óleos, dibujos pero no grabados, que los artistas vivieran en Cuba y estuvieran actuantes.⁷

La selección la realizaron conjuntamente AB y JGS; así consta en los documentos y a través de la Galería del Prado. Después de todos los reajustes se decidió que se exhibirían

obras de 13 artistas, incluidos los primitivos Moreno y Acevedo, para un total de 77 obras. La Galería del Prado aportó de sus fondos quince piezas, el resto (19) pertenecían a coleccionistas privados, a excepción de dos piezas prestadas por el Ministerio de Educación de Cuba (Merino, 2004).

La idea inicial de AB eran 50 obras, pero se debían enviar más para hacer una selección más rigurosa en Nueva York. Para JGS a través de esta selección se mostraba la fuerza de la pintura moderna cubana en una importante institución privada, líder del arte moderno; revelaba que Cuba podía competir con el resto de los países latinoamericanos en calidad, que existía una institución puente para esta exposición como la Galería del Prado.

Las ventas

Otro aspecto significativo fue el carácter de exposición-venta de la muestra. Como apuntó AB, el conjunto expuesto tenía particularidades; se diferenciaba de lo ya expuesto por parte de otras repúblicas americanas, por lo cual se estaba apuntando fundamentalmente la diferencia y llamar la atención del público para verificar esta cualidad y potenciar las ventas. JGS tenía una determinada experiencia en este campo comercial, con lo cual fue también un facilitador en este sentido en el MoMA. Todas las obras tenían un precio y muchas fueron compradas por coleccionistas particulares y otras por el propio Museo. Resultaron buenas ventas por los precios, el estilo y calidad de los productos, así como la confianza del patrocinador (MoMA) y la adquisición de una producción de una nación americana que muestra su tradición y su cultura.

Pintura cubana de hoy

Tal vez lo más sonoro de la obra de JGS (1944b), pero seguramente poco vista como objeto, pues nunca se editó en Cuba, es el catálogo *Pintura cubana de hoy* (PCH). Comienza a gestarse PCH ante la necesidad de un catálogo para la exposición cubana en el MoMA, pero también para llenar el vacío de un texto que mostrara y legitimara el nuevo arte.

Publicado en 1944, se elaboró durante el año anterior, y puede considerarse, sin temor a equívocos, como el primer texto sobre pintura moderna cubana, con 205 páginas, 102 imágenes –de ellas, veinte en colores–, que recogen los artistas más representativos del arte

moderno cubano, incluso aquellos que por diferentes razones no estuvieron en la muestra del MoMA. La edición la costeó de manera personal María Luisa Gómez Mena. Además, PCH era una edición bilingüe, con lo cual facilitaba la recepción para el público norteamericano.

Desde el catálogo PCH, JGS fungió como un intermediario entre los artistas y el público norteamericano, elaboró un texto de presentación, conformó las biografías, gestionó al fotógrafo más moderno de entonces, Berenstein, al igual que las obras y dialogó con los coleccionistas: Lydia Cabrera, Jorge Mañach, Juan Marinello, Héctor Ayala y la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual. Un gestor que se diagrama como comunicador y promotor.

¿Son los hoy denominados representantes de los artistas herederos de esa proliferación de acciones realizadas por este invisibilizado crítico curador, gestor y marchand?

Otras puestas internacionales

Una vez concluida la exhibición del MoMA, y teniendo en cuenta que muchas obras se habían vendido, algunas fueron sustituidas, otras a pesar de la venta continuaron en una muestra itinerante por los Estados Unidos,⁸ que ahora se denominó *Pintura Cubana de Hoy* a la que acompañaba el libro de JGS. El viaje se extendió de 1944 hasta 1946, prácticamente dos años, durante los cuales la pintura cubana se exhibió en instituciones muy diversas de los Estados Unidos, lo que permitió al público y a la crítica una visión más objetiva de dicha producción.

La experiencia de Estados Unidos potenció a JGS para acometer otras exposiciones en América Latina, como la realizada en Guatemala, Haití y Argentina. Fue un momento propicio para un largo periplo que promocionó nuestra plástica por diferentes lugares.

En Guatemala, la muestra no fue bien recepcionada. Cardoza y Aragón, quien escribió las palabras del catálogo, «fue muy duro con los pintores guatemaltecos» por la tibia acogida hacia una muestra tan novedosa y «americana», ininteligible por el tradicionalismo imperante en Guatemala.⁹

En ese mismo año se propuso una exposición en el Centro de Arte de Haití, patrocinada por presidente de la República, Sr. Elie Lescot. En la nota de prensa de la revista *Carteles* (1945) se expresa que después del éxito rotundo de la muestra cubana en el MoMA, ahora

los pintores recogen una calurosa bienvenida en el país caribeño. Pero tal vez lo más significativo es que era la primera muestra de arte moderno en Haití y que altos funcionarios oficiales adquirieron obras para sus colecciones privadas. Se exhibió en el Centro de Arte, se expusieron más de 60 obras de 16 artistas. La muestra tuvo una excelente recepción e itineró a Cabo Haitiano por solicitud de las autoridades.

Un año después, el escenario sería el Museo de la Plata, Argentina. Una exhibición de 11 pintores y con más de 65 obras que tuvo una excelente acogida de público. La curaduría y las palabras al catálogo estuvieron a cargo de JGS. A continuación, una parte del texto como botón de muestra de su trabajo:

En este grupo que llega por primera vez a Argentina y que he tenido el honor de seleccionar por designación del Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata, aparecen solo tres de las más importantes figuras del principio de la lucha: Amelia Peláez, Ponce y Carlos Enríquez. Los otros, con mayor o menor anticipación, debido a su juventud, han sido conquistas posteriores, pero siempre con un alto contenido de honradez artística, desinterés y permanentemente fructífera: primero porque creo que la cultura es y debe ser eminentemente discriminatoria y, al presentarse por primera vez un conjunto de arte moderno en el continente sur, he pensado que deben aparecer solamente aquellos que plantean una solución personal, una anticipación, un fermento que proporcione la idea de una personalidad en franca vía de maduración y, por tanto, esta vez deben quedar fuera los más suaves, los más convencionales, en fin los más eclécticos, que se verían mejor en una muestra panorámica y más comprensiva del arte en Cuba en términos generales. La segunda razón que apunto, es la dificultad en el transporte a causa de la distancia que me ha forzado a seleccionar obras de determinadas proporciones y sobre papel, limitando la muestra, por lo tanto, a aquellos materiales con los cuales puede trabajarse sobre papel (Gómez Sicre, 1946).

Como se aprecia, trata de discernir cuáles son los verdaderos artistas innovadores, vanguardistas, y discrimina, argumenta la selección. Como tendencia, su mirada crítico-selectiva pautó las muestras de proyección internacional.

Los museos y el patrimonio

Interesante resulta leer a Carpentier en *El Nacional* de Caracas en dos artículos que en diferentes años dedica a JGS. El primero titulado «Un libro de J. Gómez Sicre» (28 de julio de 1954) es referido a una guía de los museos de Estados Unidos. Carpentier (1993a) comienza el artículo definiendo a JGS como eminente crítico de arte y gran amigo de la moderna pintura venezolana. El libro es connotado por el itinerario de los museos en los Estados Unidos, tanto los de arte como aquellos que tienen otras colecciones y que todos poseen en común ser públicos. Esto le permite a JGS poner al lector al tanto de lugares inadvertidos y de colecciones que resultan, apunta Carpentier, sorpresivas para el lector. Gómez Sicre se revela como un indagador de los museos públicos y va develando y explorando las colecciones que contienen y los tesoros insospechados.

Es posible que para nosotros el artículo «Un trabajo capital» (29 de noviembre de 1956) (Carpentier, 1993b) resulte significativo por el valor documental y del horizonte en el cual se inserta. Es una travesía por los museos públicos del Golfo de México y el Caribe de modo que la cartografía comporta una mirada diferente y una exploración en nuestra área latinoamericana y caribeña. JGS avanza desde México con los diferentes museos y el patrimonio que contienen, repasa incluso en Centro América la línea anterior a los mayas, de manera que pone en superficie a El Salvador, a Honduras, a Guatemala y Costa Rica. Se detiene en el Museo Colonial de Colombia y en el del Oro. Pasa por Puerto Rico y Dominicana y en Haití, posiblemente lo menos conocido, repara en las piezas del culto vudú del museo Etnológico y el del Pueblo Haitiano, con sus ejemplos de pintura popular. Concluye en la Isla de Cuba donde circula por la Sala Permanente del Museo Nacional, y recorre los museos: el antropológico Montané, el Ignacio Agramonte de Camagüey y el Bacardí de Santiago de Cuba. Para Carpentier era la primera vez que se emprendía este trabajo y así lo consigna, por ello lo consideró capital. Si bien hoy lo podemos ver desde otras perspectivas por los estudios realizados, y la divulgación de muchas de esas instituciones, podríamos, entonces, denominarlo fundacional. Esta sería otra arista de trabajo desarrollada por JGS, quien aunó diferentes acciones que entendió no solo como necesarias sino que, al parecer, las desarrolló de manera orgánica.

Gómez Sicre y los artistas

Siempre que se preparan exposiciones pueden existir tensiones por razones lógicas y mucho más cuando se hace un catálogo para una muestra internacional. Como se sabe, después que todas las imágenes estaban entregadas para el catálogo *Pintura cubana de hoy*, Lam retiró sus obras (Merino, 2004), y JGS le escribió a Barr en una carta que Lam no quería exponer con el resto de los pintores cubanos porque él pensó cuando llegó a Cuba de regreso que aquí no había pintura y se encontró con un fuerte movimiento pictórico. Esta mirada condujo a JGS al punto de que, cuando estaba al frente del Museo de las Américas, Lam no se exhibía.

No obstante su postura ortodoxa con respecto al arte moderno, JGS tenía su mirada sobre el arte precedente y en particular sobre Leopoldo Romañach, a quien elogió por su comprensión como maestro de la joven promoción de artistas modernos, «no comparto su modo pictórico pero respeto su respeto» (Anreus, s. f.).

Sentía una gran devoción por AB, no solo por la ayuda que este le prestó en términos personales, sino desde una mirada profesional, un talento en la medida en que había sido un visionario del arte más moderno, con una sólida formación. Fue su amigo y su maestro, «sabía mirar, era brillante en las instalaciones de exhibiciones» (Anreus, s. f.).

JGS es una figura controvertida, al parecer de un carácter cambiante o fuerte, pero que se comportó como un verdadero profesional; al menos, eso proyecta esta valoración que ofreció en la citada entrevista a Anreus (s. f.): «Todas estas exhibiciones se hacían con mucho sudor, a veces se prestaban los cuadros de mala gana [...] Era un medio ambiente rico en talento y plagado de indiferencia. Es triste darle la razón a la crítica que se ha hecho desde la Revolución, pero es verdad, era una situación cultural y social intolerable».

Los criterios que circulan sobre JGS a veces son encontrados; algunos lo consideran un crítico errado, otros lo comparan con Mosquera en cuanto a su proyección latinoamericanista; otros lo enfrentan con GPC. Cuando una figura ha dejado algo tiene, casi siempre, diversas formas de atención y lo refiero en los términos de Frank Kermode.

Es cierto que no es un crítico cubano de larga trayectoria, pero en el horizonte en el cual operó realizó determinadas acciones que deberán ser evaluadas y no pasadas por alto. Fue un contribuyente, junto a otros críticos, no solo GPC, sino muchos otros¹⁰ en la defensa, legitimación y canonización del arte moderno, posiblemente desde vías diferentes como

podían ser, entre otras, las puestas internacionales. Se diagrama, visto desde la mirada actual, como un gestor; es, a decir de todos, el primer marchand, con lo cual hay acciones, aspectos, actitudes que deben al menos conocerse y colocar a JGS como uno actor más en el tablero que impulsó desde diferentes aristas la producción moderna cubana.

Su decisión de permanecer en los Estados Unidos, su desvinculación del campo intelectual cubano, el hecho de trabajar en el Museo de la OEA, organización de la cual Cuba fue obligada a ausentarse por razones políticas, sumado a que hacia la década de los cincuenta su labor se hizo más sistemática como director de artes visuales, lo han distanciado de los posibles acercamientos a sus acciones como crítico, curador, gestor y marchand. Otro aspecto a no perder de vista es que al parecer, no quedaron familiares en La Habana que pudieran servir de testimoniantes, ya que los más cercanos también se marcharon en la década de los sesenta.

Es posible que la combinación de todos los aspectos antes mencionados haya contribuido a invisibilizarlo. Para unos es solo un nombre del pasado, para otros un crítico que se fue de Cuba. Algunos lo consideran el primer marchand en el mapa cultural habanero y son pocos los que le conceden el favor de haber sido un curador del arte cubano contemporáneo para puestas nacionales e internacionales, y haber contribuido a los cauces de la comercialización.

Referencia Bibliográfica

ANREUS, ALEJANDRO (s. f.): «Conversaciones con José Gómez Sicre». Inédito.

BAUJIN, JOSÉ ANTONIO; MERINO, LUZ (2004): «El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española», pp. 15-69. En Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*. José Antonio Baujin y Luz Merino (eds.). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.

CARPENTIER, ALEJO (1993a): «Un libro de J. Gómez Sicre», pp. 115-116. *Letra y Solfa. Artes visuales*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

CARPENTIER, ALEJO (1993b): «Un trabajo capital», pp. 186-187. *Letra y Solfa. Artes visuales*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Carteles* (1945): «La pintura cubana en Haití». La Habana, 11 de febrero.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1941): «Una generación de pintores cubanos». *Norte*, Nueva York, noviembre.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1942): «Pronto serán expuestas dieciocho obras, 16 gouaches y 2 óleos de Pablo Picasso». *El Mundo del Domingo*, La Habana, 29 de mayo, p. 9.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1943a): «Bermúdez cubano». *Norte*, Nueva York, febrero.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1943b): «Carlos Mérida. Lo maya en su pintura». *Norte*, Nueva York, mayo.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1944a): «Modern painting in Cuba». *Magazine of Art*, New York, February, pp. 51-54.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1944b): *Pintura cubana de hoy*. Catálogo.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1944c): «Plástica: cinco pintores». *Gaceta del Caribe*, La Habana, septiembre.
- GÓMEZ SICRE, JOSÉ (1946): *Once pintores cubanos*. Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina, 2 al 25 de julio.
- LYCEUM (1945a): *Lo inmóvil*. La Habana, 8 al 16 de mayo. Catálogo.
- LYCEUM (1945b): *Pintura cubana en las colecciones privadas. La colección del Dr Ramón de Ozuna Lyceum*. La Habana, 8 al 16 de mayo. Catálogo.
- MERINO, LUZ (2004): «Happy Birthday», *Arte Cubano*, La Habana, n.º 1, pp. 8-17.
- El Mundo del Domingo* (1941): «[Nota]», p. 9. La Habana, 2 de noviembre.
- RODRÍGUEZ, HILDA (2007): «Curar no es cantar y coser». *La Gaceta de Cuba*, La Habana, mayo-junio, pp.40-41.

Notas aclaratorias

1. Alejandro Anreus, profesor de la Universidad de New Jersey. En el año 2003 envió al Dr. José Baujín y a la Dra. Luz Merino el texto «Conversaciones con José Gómez Sicre» a propósito del libro que escribíamos *A puertas abiertas* (2004) sobre la hispanidad en Carpentier y la primera exposición de Picasso en Cuba organizada por Carpentier, en la que JGS tuvo una significativa participación. *Conversaciones...* recoge las entrevistas realizadas a JGS en tres tiempos (marzo de 1989, noviembre, 1990 y febrero de 1991, pocos meses antes de su muerte) y, hasta donde sé, permanece inédita.
2. Algunas críticas aparecidas en la revista *Norte*: «Una generación de pintores cubanos», 1941; «Bermúdez cubano», 1943a; «Carlos Mérida. Lo maya en su pintura», 1943b; «Felipe Orlando y la gracia. La poesía vibra en la plástica de este pintor» (texto fotocopiado, sin precisión de fecha).
3. El INAP era una institución asociada a la Dirección de Cultura, creada en 1935. Estuvo presidida por Eduardo Abela. La integraban 20 miembros: creadores, críticos, representantes de centros docentes, instituciones privadas y el director del Museo Nacional.
4. Acuarelas de Raoul Dufy (6-12 de julio), litografías de Honoré Daumier (13-19 de julio), aguafuertes de Pablo Picasso (20-26 de julio), acuarelas y grabados de Joan Miró (17 de julio al 2 de agosto), litografía de Henri Toulouse-Lautrec (3-9 de agosto) (Baujín y Merino, 2004).
5. JGS en carta a Barr le refiere la muestra de *Lo inmóvil* y le dice que exhibió un gouache de Picasso que había dejado la esposa de Loeb y que denomina *Tete de Mouton* (la carta: The Museum of Modern Art Archives NT Alfred Barr Jr. Papers 1.458).

6. De la colección se mostraron: Cundo (3), Carreño (1), Carlos Enríquez (1), Felipe Orlando (2), Mariano (2), Martínez Pedro (1), Amelia Peláez (2), Ponce (1), Portocarrero (5).
7. En la correspondencia a Barr, se encuentran cartas de Gattorno y Serra Badue, quienes entonces vivían en los Estados Unidos. No se encontró correspondencia de Abela, este residía en Guatemala. Arche no se encuentra entre los expositores por tardanza en el envío de la obra, según carta entre este y Carreño. Pogolotti no era entonces un pintor actuante. Hay una carta de Pogolotti a Barr por el envío de uno de sus libros.
8. La muestra itineró por: Munson William Proctor Institute Uia, NY (1-30 oct. /1944); Arts Club of Chicago, Chicago Illinois (1-29 dic. /1944); Nacional Gallery of Art, Washington DC (1 feb.-1 marz./1945); University Gallery, University of Minnesota Minneapolis, Minnesota (26 abr.-24 may./1945); St. Paul Gallery & School of Art, St. Paul Minnesota (16 mar.-12 abr./1945).
9. Carta de Sicre a Barr, 8 de octubre, 1945. The Museum of Modern Art archives. Alfred Barrpapers 1,458. La muestra fue auspiciada por el ministerio de Educación Pública.
10. Jorge Mañach, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Loló de la Torriente, Mario Carreño, Marta de Castro, Adela Jaume, Rafael Suárez Solís, Rafael Marquina, Joaquín Texidor, Carmelo González, Marcelo Pogolotti...