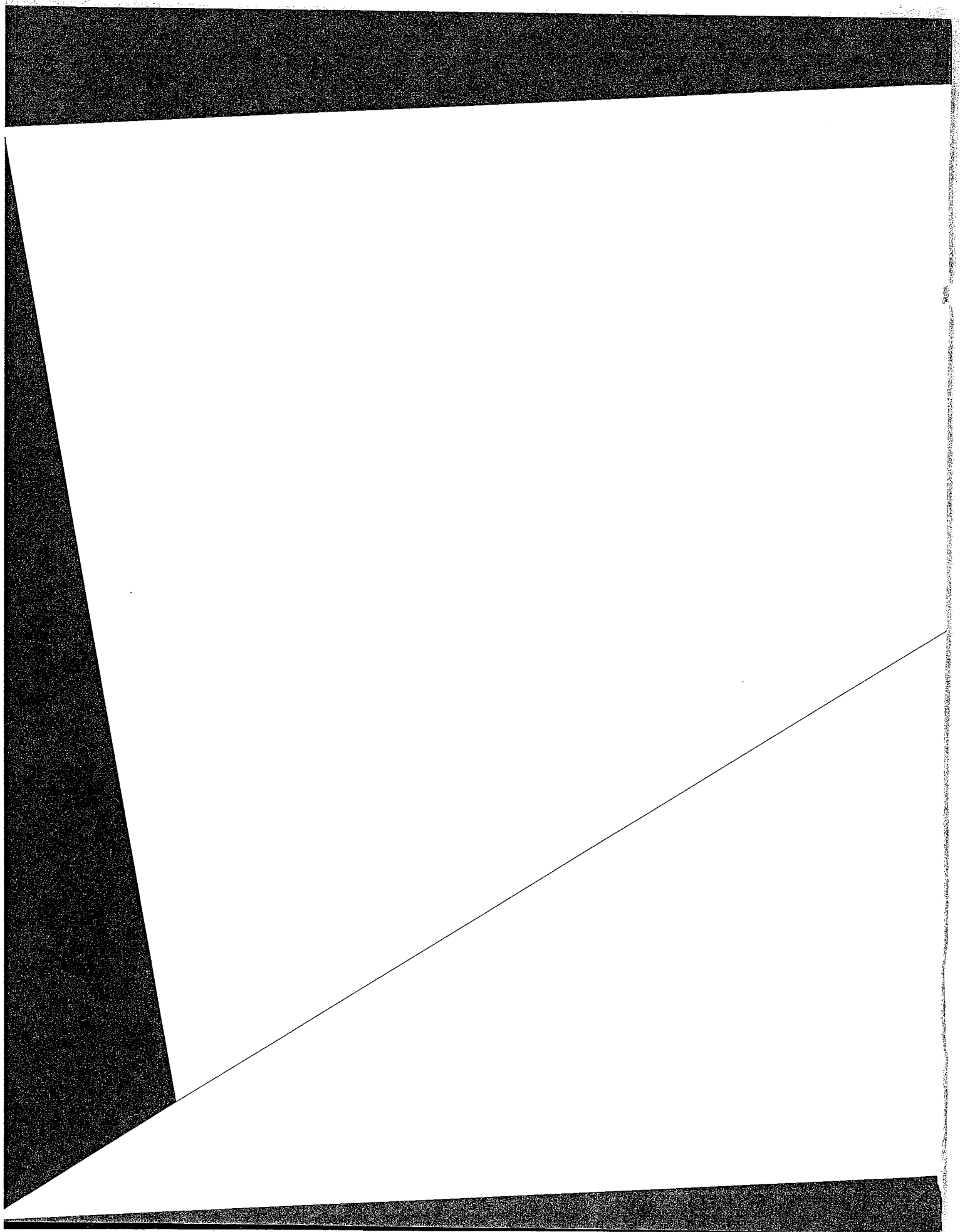


C A R M E N

H E R R E R A

THE BLACK AND WHITE PAINTINGS 1951-1989
LAS PINTURAS EN BLANCO Y NEGRO 1951-1989



**CARMEN
HERRERA**

THE BLACK-AND-WHITE
PAINTINGS, 1951-1989
LAS PINTURAS EN BLANCO
Y NEGRO, 1951-1989

**CURATED BY
CURADO POR**

CAROLINA PONCE DE LEON

APRIL 17-JUNE 28, 1998

ABRIL 17-JUNIO 28, 1998

**EL MUSEO DEL BARRIO
NEW YORK CITY**

ACKNOWLEDGEMENTS

AGRADECIMIENTOS

El Museo del Barrio is pleased to present *Carmen Herrera: The Black and White Paintings 1951-1989*. Herrera, whose primary body of work deals with intense color, returned to black and white painting periodically over her career and created this suite of twenty-two black and white paintings over almost fifty years. The sequence—shown together here for the first time—reveals the intelligent clarity of Herrera's abstract painting, and asserts the spiritual elegance of her art. We celebrate her extraordinary and persistent commitment to her bold artistic vision. Carmen Herrera opened her studio and shared her memories with us, and we are most grateful to her.

El Museo del Barrio has been fortunate to have the valuable collaboration of several patrons and institutions who made this show a reality. The exhibition was made possible with a generous grant from the New York State Council on the Arts. El Museo del Barrio is indebted to Carmen Herrera's close friend and our Board President, Tony Bechara, whose vision led to the realization of this exhibition. We also thank him and Stanley Stairs for kindly lending us works from their private collection. Ray Blanco, of Cutting Edge Entertainment, graciously provided us the excellent documentary on view in the gallery.

Carmen Herrera: The Black and White Paintings 1951-1989 launches the *Focos* series of solo exhibitions. *Focos* will highlight the artistic achievements of Latino and Latin American artists whose work has made an important contribution yet has not been duly recognized within the United States. While advancing scholarship, *Focos* also seeks to foster new perspectives for interpretation of Latin American art within a larger critical and historical framework. We sincerely thank the Lindner Family, as well as the two private donors, who have welcomed this new initiative. Their generosity has allowed us to bring this project to its successful realization.

SUSANA TORRUELLA LEVAL

Director/Directora
El Museo del Barrio

El Museo del Barrio se complace en presentar la exposición: *Carmen Herrera: Las pinturas en blanco y negro 1951-1989*. Aunque su obra se caracteriza por su brillante uso del color, Carmen Herrera regresó periódicamente a la pintura en blanco y negro y realizó esta serie de veintidós pinturas a lo largo de casi cincuenta años. Esta secuencia—que se expone en su totalidad por primera vez con ocasión de esta muestra—revela la clara inteligencia de la pintura abstracta de Carmen Herrera y afirma la elegancia espiritual de su arte. Celebramos la extraordinaria consagración de su visión artística. Carmen Herrera nos abrió las puertas de su estudio y compartió sus recuerdos con nosotros, y le estamos muy agradecidos por ello.

El Museo del Barrio ha sido muy afortunado por contar con el valioso apoyo de varios benefactores e instituciones. La exposición fue posible gracias al *New York State Council on the Arts*. Estamos agradecidos con Tony Bechara, amigo cercano de Carmen Herrera y Presidente de nuestra Junta Directiva, cuya visión condujo a la realización de esta muestra. Al él y a Stanley Stairs, les agradecemos, también, por las obras que gentilmente nos brindaron en calidad de préstamo. Ray Blanco, de *Cutting Edge Entertainment*, amablemente nos facilitó el excelente documental que se presenta en la galería.

Carmen Herrera: Las pinturas en blanco y negro 1951-1989 inaugura la serie de exposiciones individuales *Focos*. En el curso de esta serie se destacará la obra de artistas de origen latinoamericano quienes han hecho una contribución importante pero cuya obra no ha recibido el merecido reconocimiento en los Estados Unidos. A la vez que fomenta el estudio de la producción artística individual, *Focos* igualmente busca propiciar nuevas perspectivas para la interpretación del arte latinoamericano dentro de contextos críticos e históricos más amplios. Por ello queremos expresar nuestra sincera gratitud a la familia Lindner y a dos patrocinadores privados, quienes entendieron nuestro propósito y acogieron esta nueva iniciativa. Su generosidad nos ha permitido llevar este proyecto a feliz término.

NOTES
FOR AN
EXHIBITION

THE
BLACK-AND-WHITE
PAINTINGS OF
CARMEN HERRERA

 Carmen Herrera's art is characterized by radiant planes of color counterposed in sharp, simple, and sophisticated geometric compositions. This exhibition, however, comprises only her black-and-white paintings, executed in short sequences of two or three examples from the transitional stages between one chromatic series and the next. Working in black-and-white allows the artist to detach herself from the demands and seduction of color, and so to concentrate on the constructive elements of the image. Each sequence would be finished when she "felt the need for color arising anew."¹ Executed between 1951 and 1989, these works reflect the development of her visual thinking and represent the ascetic and spiritual essence of her vocabulary.

Carmen Herrera's artistic lineage is extensive. The classical feeling of her painting situates her work within a geometric tradition that runs from the vanguard artists of the beginning of the century, such as Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Theo van Doesburg, and Max Bill, to Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly and Frank Stella. Her work also falls within the geometric currents that arose by 1934 with the *Universalismo Constructivo* of Joaquín Torres-García in Uruguay, and in 1945 and 1946, respectively, with the *Asociación Arte Concreta-Invencción* and the *Grupo Madí*, in Argentina, seminal movements for the constructivist legacy in Latin America which developed fully at the continental level in the 1950s with such artists as Alejandro Otero (Venezuela), Lygia Clark (Brazil), Mathias Goeritz (Mexico), and Eduardo Ramírez Villamizar (Colombia). Despite the extensive affiliation of Carmen Herrera's work, she distinguishes herself through a particular sensibility, as Hilton Kramer indicated in a 1965 review in the *New York Times*:

Within the limits of the geometric and hard-edge modes, a painter's success often depends on a correct gauging of what personal innovations are possible within the impersonal conventions of these styles. Miss Herrera shows a canny under-

*standing of this problem, and is thus able to confer something distinctly her own on a pictorial realm now widely and expertly practiced.*²

Three cultural worlds—Paris, New York, and Havana—intertwine in Carmen Herrera's personal life and, in various forms, in the evolution of her work. She was born into a family of intellectuals in Havana, Cuba in 1915. Her father was the publisher of *El Mundo*, a newspaper in Havana, her mother, a journalist. As a young girl, she took private art lessons from J. F. Edelman, director of the *Academia de San Alejandro* in Havana, where Amelia Peláez (1896–1967), an early figure of modern painting in Cuba, studied. Because of the close friendship between the Peláez and Herrera families, Amelia was a constant presence in Carmen's life. Though there is no formal connection between their painting, their paths frequently cross; both women developed as artists in Paris of the early 1930s and were close to the avant-garde of the period; both had a brief sojourn at the Art Students League in New York (with no discernable impact on their work). Both females and Latin Americans, they shifted cultural milieus with the fluid, cosmopolitan spirit of modernism. Nonetheless, the difference between their pictorial styles reveals an important distinction: whereas Peláez incorporated vernacular elements into her work, Herrera maintained the nonreferential parameters of concrete art.

In the early 1930s, Carmen Herrera completed her studies in painting and art history at Marymount College in Paris. That was an important period for concrete art, following international pioneering efforts such as the *Cercle et Carré*, founded in Paris in 1929 by Michel Seuphor and Joaquín Torres-García, joining soon after with *Abstraction-Création* (1931–1936). Of different generations but similar artistic inclinations, Torres-García, Amelia Peláez, and Carmen Herrera were in Paris together at the beginning of the decade. The influences, direct and indirect, and the course upon which each was soon to embark, are a metaphor for the complex artistic genealogies that came into being among the European and American avant-gardes.

On her return to Cuba around 1935, Carmen Herrera entered the University of Havana School of Architecture. Although the social upheaval in Havana inhibited her ability to practice, the experience had a marked impact on the subsequent development of her work. The harmony, the study of proportion, the conception of space, and the abstract thought intrinsic to the discipline were concerns that evolved rapidly in her painting. In her architectural interest she coincides once again with Amelia Peláez and again the differences stand out: In Peláez's work, Havana architecture has an intimate, decorative, voluptuous presence while in Herrera's it is controlled, constructivist, and spare.

In the mid-1930s, Carmen Herrera participated in Havana's vigorous cultural life as a member of an informal group of painters, poets, and writers like Alfredo Lozano and Cundo Bermúdez, who were organizing recitals, soirées, and exhibitions in the city. When she was twenty-three, she married Jesse Loewenthal with whom she went to New York in 1939. There she took classes for two or three years with the painter John Corvino at the Art Students League. Except for her admiration of the work of Georgia O'Keeffe and Stuart Davis, this first phase in New York did not live up to her expectations of finding a provocative ambiance of modernist art. It was not until her return to Paris, where she lived from 1948 to 1954 that she found one that was artistically stimulating for her (curiously, Ellsworth Kelly who, like Carmen Herrera, painted his first hard-edge canvas in 1951, lived in Paris during that same period).

Paris remained the main center of European art after the war; though abstraction did not receive official recognition—which was partial toward the figuration of Picasso, Matisse, and Balthus—it did obtain the backing of a small group of galleries and critics. With the *Art Concret* exhibition, organized by the Galerie René Drouin in 1945, the domain of the constructivist mode was strengthened; such artists as Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky, Sophie Tauber-Arp, Jean Arp, and Antoine Pevsner were participants. This position was sustained by the *Salon des Réalités Nouvelles*³ organized annually by Fredo Sidès (beginning in 1946) with the aim of showing abstract, concrete, constructivist, and nonrepresentational currents banned as "degenerate" by the Nazi regime during the German occupation. Carmen Herrera showed at this historic salon each year from 1949 to 1952. The international thrust of this event—bringing together artists from as many as eighteen countries—encouraged her to venture beyond the "romantic abstraction" that she feels predominated in her work of that period.⁴ She set out to achieve a purer mode, closer to the canons of concrete art:

*We are inaugurating the period of pure painting by constructing the spirit form: the period of concretization of the creative spirit. Concrete painting, not abstract, because there is nothing more concrete . . . than a line, a color, or a surface.*⁵

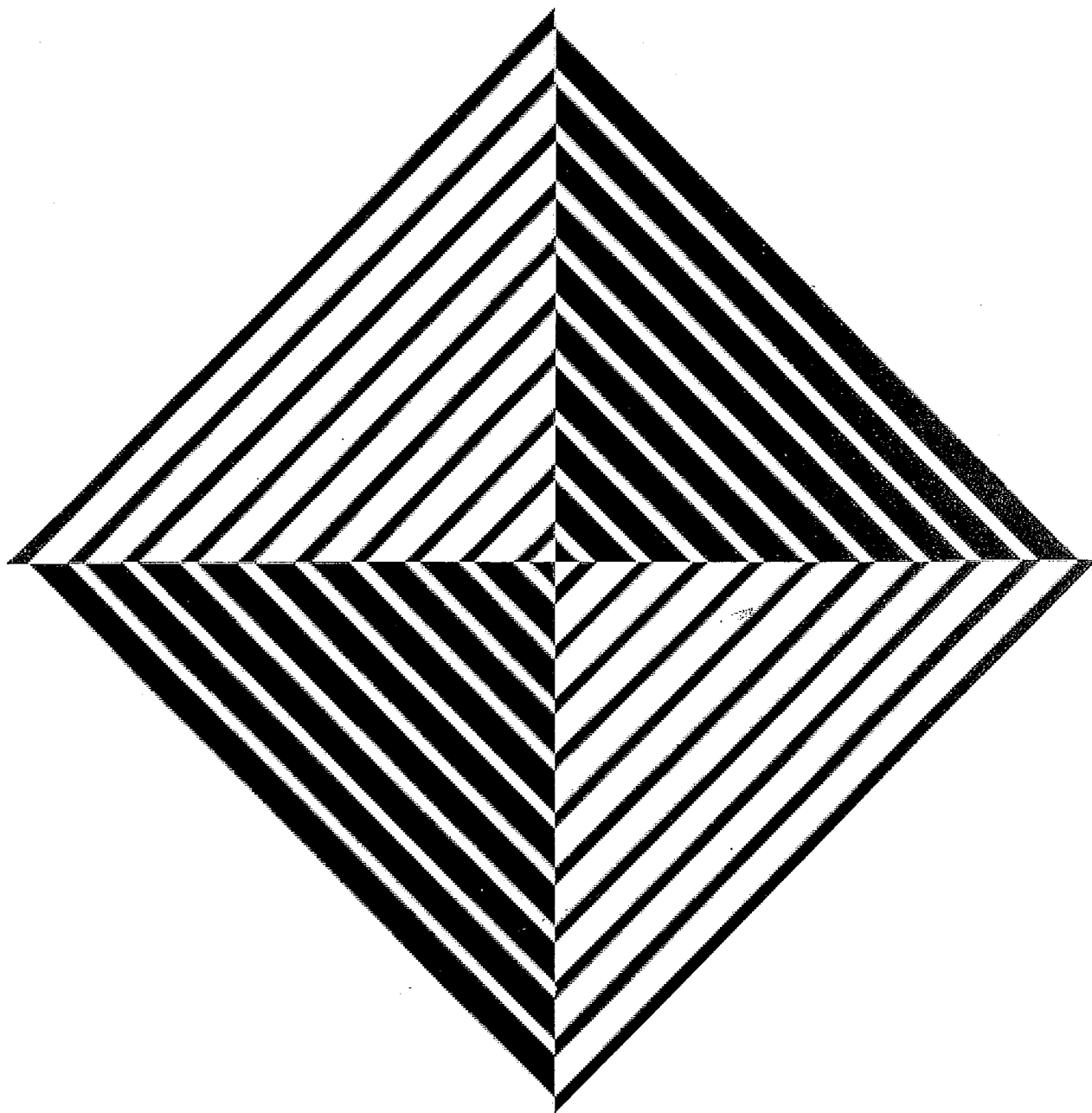
The purpose was to eliminate all referential aspects, in the hope of foregrounding the autonomy of pictorial elements as reality itself.

Carmen Herrera's first black-and-white works—*Diagonal*, *Verticals*, and *Untitled*—were painted between 1951 and 1952 in Paris. In them, the contrast between planes virtually separated by a dividing line composed of opposing black and white stripes constitutes the basis of the painting's surface organization. In these early works, Carmen Herrera brings the frontiers of line, form, and space into an ambiguous relation between negative and positive. The pictorial elements produce an optical rhythm that is a secondary, unintentional substratum. Her fundamental concern is to achieve a high degree of complexity through economy of resources. The precision of these paintings, the simplicity of their geometric structure, and the austere use of color prefigure not only the more simplified solutions of her subsequent work, but also anticipate optical and kinetic art and minimalist hard-edge painting which was in vogue in New York in the 1960s with such artists as Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, and Leon Polk Smith.

In 1954, Carmen Herrera moved to New York when Abstract Expressionism was at its peak. Her new works modulated space on a basis of ambivalent relations of harmony and tension in which color plays a dominant role. Pictorial space is constructed upon two chromatic planes, optically divided by a subtle geometric pattern that combines symmetry and asymmetry, as in the case of *Red on Red* (1959). The color in her paintings is flat and solid in contradistinction to Barnett Newman's or Mark Rothko's modulated surfaces but, like theirs, conceives art as a mediated act in which a sense of order reigns:

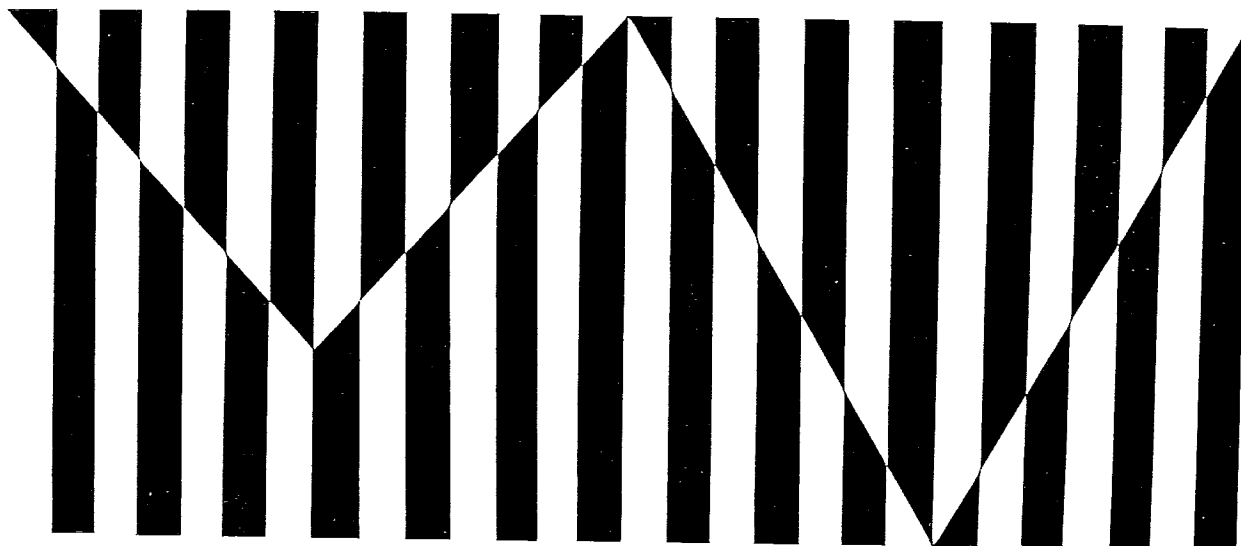
*The initial point of departure in my work is a process of organization that follows the dictates of reason. The visual execution is contained within the latitude allowed by the order so established. It is a process that must choose, among innumerable possibilities, the one that balances reason and visual execution.*⁶

As in the case of many modernist painters, geometry evokes a spiritual dimension in Herrera's work. While not sharing the interests of the Abstract Expressionists in the ritual will of primitive thought, her work displays a unity that developed over time like a personal



UNTITLED
SIN TITULO

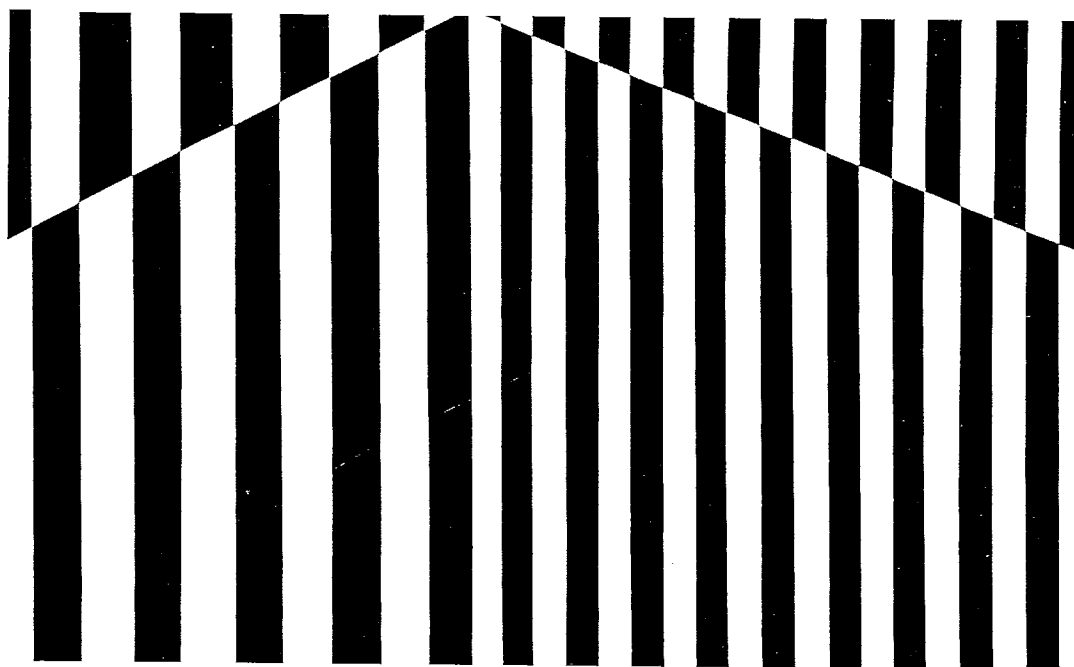
1951
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.



**UNTITLED
SIN TITULO**

1952

acrylic on canvas with painted wood frame
acrílico sobre lienzo, con marco de madera pintada
26 x 61.5 in. Private Collection, New York



**VERTICALS
VERTICALES**

1952

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
28 x 47 in. Private Collection, New York

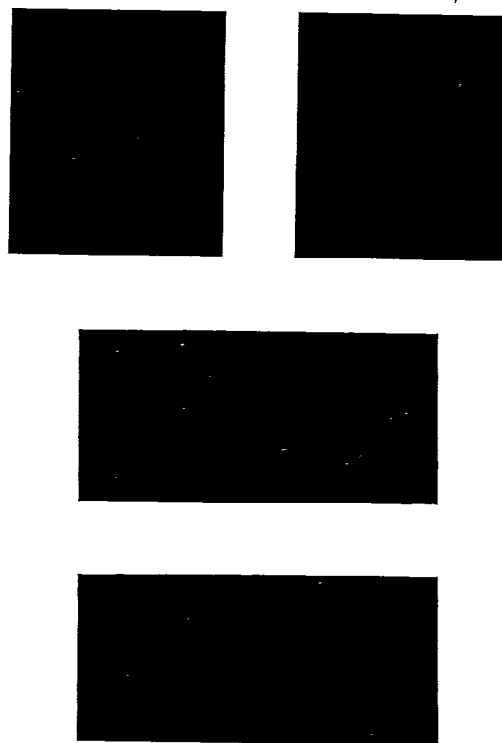
meditation.⁷ It is a process of reflection that constantly revisits subtle problems of form, structure, surface, color, and harmony. Although some of her works derive from personal experiences, the references are not explicit, as in *Yesterday* (1987), prompted by grief for two dead friends, or *Escorial* (1974), inspired by both the minimalist design for the Royal Palace of the Escorial in Madrid and the torture gridiron of Saint Lawrence. There is a dramatic affinity between the starkness and precision of these paintings and Zurbarán's chiaroscuro, as well as the symbols of the seventeenth-century Spanish Catholic church. In this sense, despite the apparently impersonal aspect, color in her painting—including the black-and-white works—suggests emotional content.

In contrast with the more cosmopolitan experience of artistic life in Paris, Carmen Herrera found herself confronted on her return to New York by the disadvantages of being a woman artist and a Latin American. Although her work was favorably received by critics like Dore Ashton, Hilton Kramer, and Emily Genauer, she exhibited only sporadically. She had no more than four one-person shows between 1956 and 1985, the year in which the Alternative Museum of New York gave her a selected retrospective. Despite her intellectual affinity with close friends like Leon Polk Smith and Benjamin Bennot—a painter of Russian descent who was very influential on her—the benign neglect of women artists prior to the ascension of the feminist movement caused her to work in solitude. "All artists live in exile of one kind or another," she says.⁸

Carmen Herrera's personal exile caused her to occupy an ambivalent place in the context of both North American and Latin American art. She belongs, from various cultural and personal standpoints, to an international tradition. Yet at the same time, she remains isolated, faithful to a modernist mode which, in her individual case, went from being a shared cosmopolitan adventure to that of a vocation pursued in an intimate manner.

Balancing reason and harmony, Carmen Herrera raises her paintings to a zenith of asceticism and precision. In this sense, the black-and-white series speaks eloquently of the purity, subtlety, and control exercised by her vision throughout her career.

CAROLINA PONCE DE LEON
Curator
El Museo del Barrio



ESCORIAL

1974
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
60 x 42 in.

NOTES

- ¹ Carmen Herrera, interview by the author, 1997.
- ² Quoted in *Carmen Herrera: A Retrospective 1951-1984* (New York: The Alternative Museum, 1985), p. 6.
- ³ Moszynska, Anna, *Abstract Art* (London: Thames & Hudson, 1990), p. 120.
- ⁴ Carmen Herrera, interview by the author, 1997.
- ⁵ Wassily Kandinsky and Jean Arp, quoted in Kristine Stiles, "Geometric Abstraction" in Stiles, Kristine and Peter Selz, ed., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 63.
- ⁶ Quoted in *Carmen Herrera: A Retrospective 1951-1984* (New York: The Alternative Museum, 1985), p. 4.
- ⁷ Hesse, Thomas, *Barnett Newman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971) p. 61.
- ⁸ Interview in *Artists in Exile: Carmen Herrera*, prod. and dir. Ray Blanco, 30 min., Cutting Edge Entertainment, Inc., Plainfield, N.J., 1994.

NOTAS PARA UNA EXPOSICION

LAS PINTURAS EN BLANCO Y NEGRO DE CARMEN HERRERA

 La obra pictórica de Carmen Herrera, realizada a lo largo de cincuenta años de vida artística, se caracteriza por sus radiantes planos de color contrapuestos en composiciones geométricas, claras, sencillas y sofisticadas.

Esta exposición, sin embargo, sólo reúne sus pinturas en blanco y negro, pintadas en breves secuencias de dos o tres cuadros en las etapas de transición entre una serie cromática y otra. Para la artista, trabajar en blanco y negro le permite distanciarse tanto de las exigencias como de la seducción del color para concentrarse en los elementos constructivos de la imagen. Concluía cada secuencia cuando "sentía nuevamente la necesidad del color".¹ Realizadas entre 1951 y 1989, estas obras reflejan el desarrollo de su pensamiento visual y representan la esencia ascética y espiritual de su vocabulario.

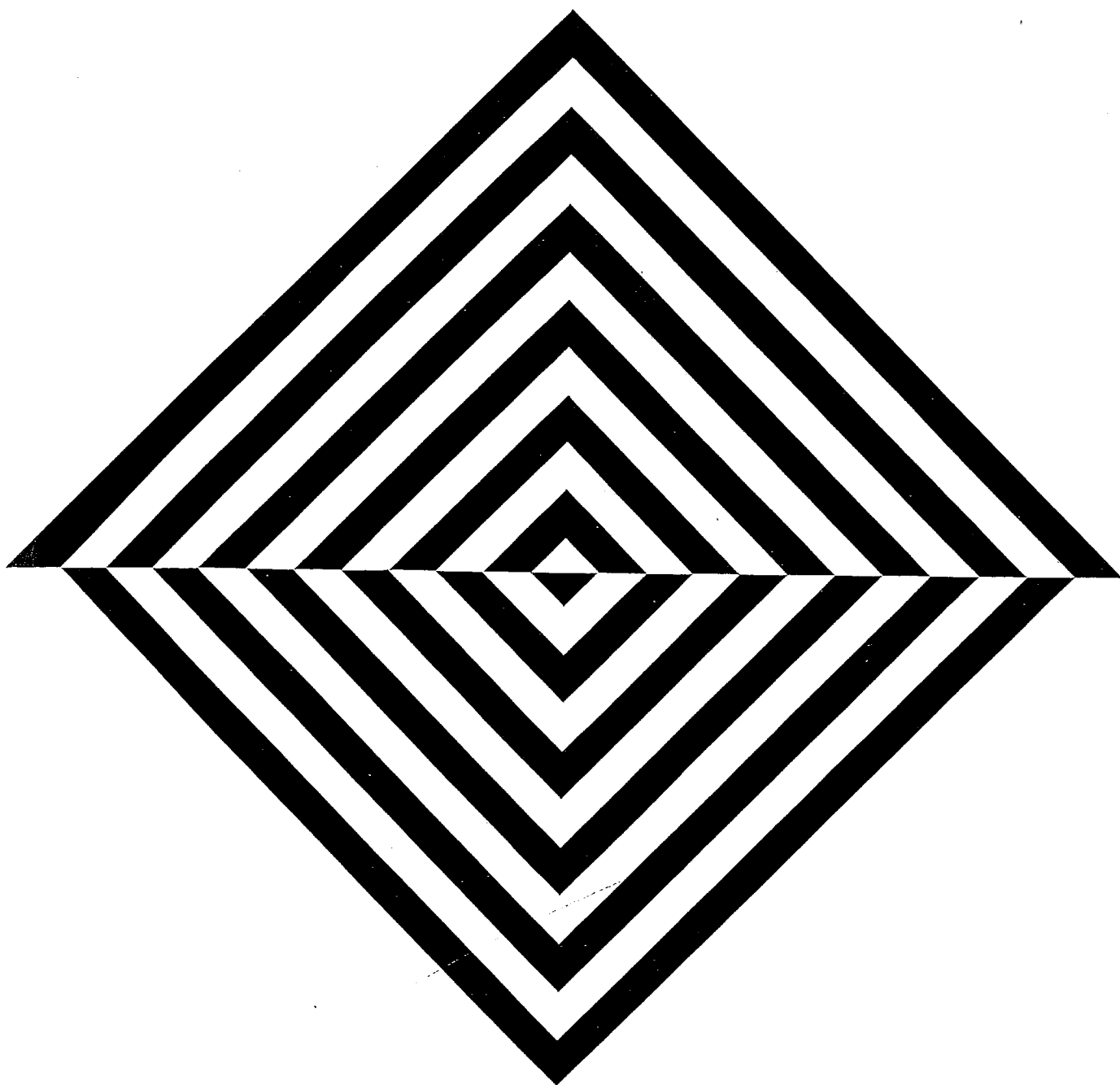
El linaje artístico de Carmen Herrera es amplio. El sentido clásico de su pintura sitúa su obra dentro de una tradición geométrica que incluye desde artistas de las vanguardias de comienzos de siglo como Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Theo van Doesburg y Max Bill hasta Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly y Frank Stella. Su obra también se inscribe dentro de las corrientes geométricas que surgen a partir de 1934 con el *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García en el Uruguay, y en 1945 y 1946, respectivamente, con la *Asociación Arte Concreto-Invencción* y el *Grupo Madi* en Argentina, movimientos seminales para el legado constructivista en América Latina, que se desarrolla plenamente a nivel continental en los años 50 con artistas como Alejandro Otero (Venezuela), Lygia Clark (Brasil), Mathías Goeritz (México), y Eduardo Ramírez Villamizar (Colombia). Pese a la extensa afiliación de la obra de Carmen Herrera, ésta se distingue por su sensibilidad particular, como lo anota Hilton Kramer en una reseña en el *New York Times* en 1965:

Dentro de los límites de las modalidades geométricas y "hard-edge", el éxito de un pintor con frecuencia depende de una valoración correcta de cuáles innovaciones personales son posibles dentro de las convenciones impersonales de estos estilos. Carmen

*Herrera muestra una comprensión aguda de este problema, y por lo tanto es capaz de conferir algo distintivamente propio en un campo pictórico practicado ampliamente y con excelencia.*²

Tres mundos culturales—París, Nueva York y la Habana—se entrelazan a través de la vida personal de Carmen Herrera y marcan, en diversas formas, el desarrollo de su obra. Nació en La Habana, Cuba, en 1915, en el seno de una familia de intelectuales. Su padre era el director del periódico *El Mundo* de la Habana y su madre, periodista. Siendo niña, recibió clases de arte privadas como discípula de J. F. Edelman, el rector de la Academia de San Alejandro de la Habana, donde estudió Amelia Peláez (n. Cuba, 1896–1967), precursora de la pintura moderna en Cuba. Por vínculos de amistad entre sus familias, Amelia Peláez, diecinueve años mayor, tiene una presencia constante en la vida de Carmen Herrera. Aunque no existe un nexo formal entre sus obras, sus caminos coinciden frecuentemente; ambas se forman artísticamente en París a comienzos de la década del treinta y conocen de cerca la aventura de las vanguardias de la época; ambas hacen una corta estadía en el *Art Students League* de Nueva York (sin el mayor impacto en sus obras). Ambas son artistas, mujeres y latinoamericanas que cambian de escenario cultural con la fluidez del espíritu cosmopolita del modernismo. La diferencia entre sus estilos pictóricos revela, sin embargo, una importante distinción artística: mientras que Peláez incorpora elementos vernáculos a su obra; la de Carmen Herrera se mantiene dentro de los parámetros no-referenciales del arte concreto.

A comienzos de la década del treinta, Carmen Herrera concluye estudios de pintura e historia del arte en el Marymount College en París. Es una época importante para el arte concreto a raíz de iniciativas internacionales como *Cercle et Carré*, fundado en 1929 en París por Michel Seuphor y Joaquín Torres-García, que se une luego a *Abstraction-Création* (1931–1936). Aunque de generaciones distintas pero de intereses artísticos afines, Torres-García, Amelia Peláez y Carmen Herrera coinciden en París a comienzos de la década. Las influencias, directas o indirectas, y los rumbos



DIAGONAL

1987, after work from 1952
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

que cada uno toma luego, son una metáfora de las complejas genealogías artísticas que se formulan entre las vanguardias europeas y americanas.

A su regreso a Cuba, c. 1935, Carmen Herrera se inscribe en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de la Habana. Aunque no ejerció la profesión debido al tumulto social que afectaba a la Habana, estos estudios ejercen una notable influencia en el desarrollo posterior de su obra. La armonía, el estudio de las proporciones, la concepción del espacio y el razonamiento abstracto inherentes a la disciplina, son intereses que se desenvuelven luego en su pintura. Su interés en la arquitectura coincide de nuevo con Amelia Peláez y nuevamente se distinguen las diferencias: en la obra de Peláez la arquitectura habanera tiene una presencia intimista, decorada, voluptuosa; en la de Carmen Herrera, es controlada, constructiva y escueta.

A mediados de los años 30, Carmen Herrera participa en la gran actividad cultural de la Habana como parte de un grupo informal de pintores, poetas y escritores, como Alfredo Lozano y Cundo Bermúdez, quienes organizan recitales, tertulias y exposiciones en la ciudad. A los veintitrés años, contrae matrimonio con Jesse Loewenthal con quien viaja a Nueva York en 1939. Asiste por unos dos o tres años al *Art Students League* siguiendo las clases del pintor John Corvino. Salvo su admiración por las obras de Georgia O'Keeffe y Stuart Davis, esta primera etapa en Nueva York no cumple con sus expectativas por encontrar una atmósfera estimulante en el arte moderno. No fue sino hasta su regreso a París, donde vive de 1948 a 1954, cuando encuentra un ambiente artístico alentador para ella (curiosamente, Ellsworth Kelly, quien como Carmen Herrera pintó su primer cuadro "hard-edge" en 1951, reside en París en esos mismos años.)

Después de la guerra, París sigue siendo el centro más importante para el arte europeo. El arte abstracto recibe—si no el apoyo oficial, más inclinado hacia las figuraciones de Picasso, Matisse y Balthus—sí el respaldo de un pequeño grupo de galeristas y críticos. La corriente geométrica consolida su dominio con la exposición *Art Concret*, organizada por la Galerie René Drouin en 1945. En ella participan artistas tales como Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Wassily Kandinsky, Sophie Tauber-Arp, Jean Arp y Antoine Pevsner. Esta iniciativa fue prolongada por el *Salon des Réalités Nouvelles*,³ organizada anualmente por Fredo Sidès a partir de 1946, con el propósito de exhibir arte abstracto, concreto, constructivista y no-representacional, tendencias proscritas por "decadentes" por el régimen nazi durante la ocupación alemana. Carmen Herrera participa sucesivamente de 1949 a 1952 en este salón histórico. La ambición internacional de este

evento—alcanza a reunir a artistas de más de dieciocho países—la anima a ir más allá de la "abstracción romántica" que ella siente que predomina en su trabajo de entonces.⁴ Se propone llegar a una modalidad más pura y cercana a los postulados del arte concreto:

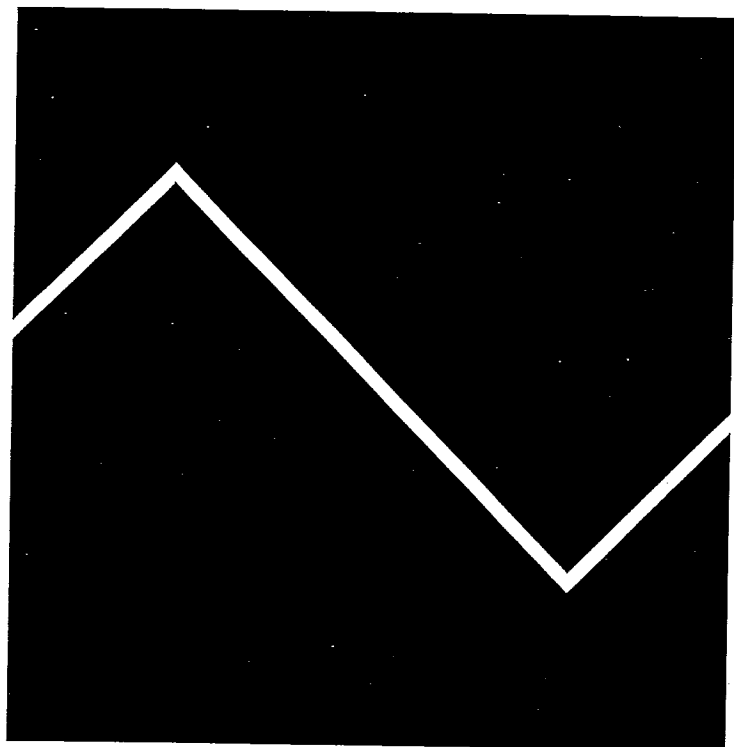
*Inauguramos el período de la pintura pura construyendo la forma espíritu: la concretización del espíritu creativo. La pintura concreta, no la abstracta, porque no hay nada más concreto. . . que una línea, un color o una superficie.*⁵

El propósito es eliminar todos los aspectos referenciales, en aras de afianzar la autonomía de los elementos pictóricos como realidad misma.

Las primeras obras en blanco y negro de Carmen Herrera—*Diagonal*, *Verticals* y *Sin título*—fueron pintadas entre 1951 y 1952 durante este período parisino. En ellas, la superficie del cuadro está organizada con base al contraste entre planos separados virtualmente por una línea compuesta por la oposición de franjas de negro y blanco. En estas obras tempranas, Carmen Herrera lleva los límites entre línea, forma y espacio a una ambigua relación entre el negativo y el positivo. Los elementos pictóricos producen un ritmo óptico que es un substrato secundario y no intencional. Su interés primordial es alcanzar un alto grado de complejidad mediante la economía de recursos. La puntualidad de estas pinturas, la simpleza de su estructura geométrica y la austeridad en el uso del color no solo prefiguran las soluciones aún más simplificadas de su obra posterior, más importante aún: anticipan el arte óptico, cinético y la pintura minimalista "hard-edge" que tuvo un auge en Nueva York en los años 60 con artistas como Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland y Leon Polk Smith.

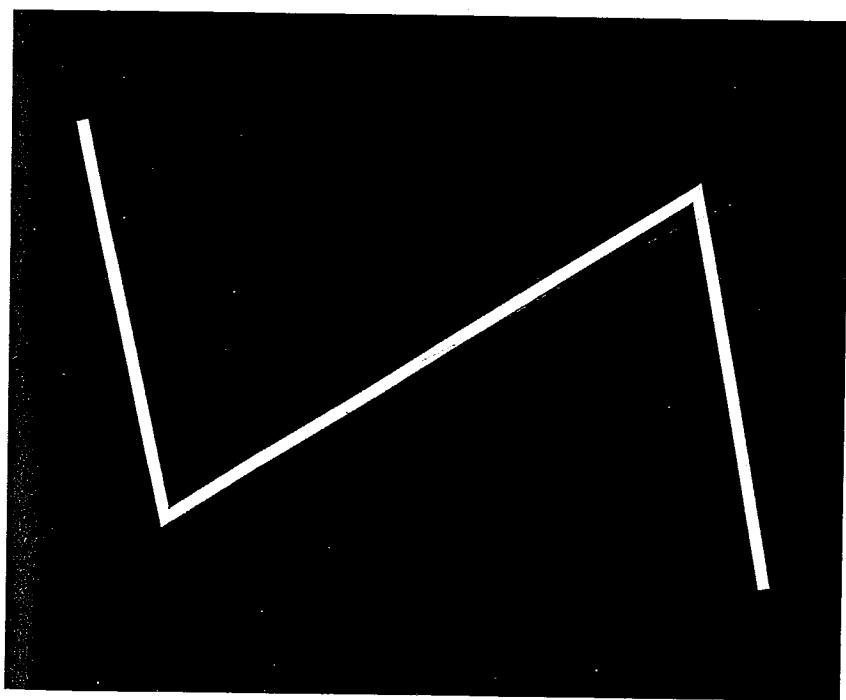
En 1954, Carmen Herrera se trasladó a Nueva York en pleno apogeo del expresionismo abstracto. Sus nuevas obras modulan el espacio con base a relaciones ambivalentes de armonía y de tensión en las que el color juega un rol preponderante. El espacio pictórico se construye sobre dos planos cromáticos, divididos ópticamente por un dibujo geométrico sutil que combina simetría y asimetría, como en el caso de *Red on Red* [Rojo sobre rojo] (1959). El color en sus pinturas es plano y sólido a diferencia de las superficies moduladas de Barnett Newman o Mark Rothko pero, como ellos, concibe el arte como un acto meditado en el que prima una noción de orden:

El punto de partida inicial en mi trabajo es un proceso de organización que sigue los dictados de la razón. La ejecución visual se contiene dentro de la latitud que permite el orden establecido.



YESTERDAY
AYER

1987
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 60 in.



THE HOUR
LA HORA

1987
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
42 x 42 in.

Es un proceso en el cual uno debe escoger, dentro de las innumerables opciones posibles, una que equilibra la razón y la ejecución visual.⁶

Al igual que para muchos pintores modernistas, la geometría confiere una dimensión espiritual en la obra de Herrera. Aunque no comparte los intereses de los expresionistas abstractos por la voluntad ritual del pensamiento primitivo,⁷ su obra es una unidad que se desarrolla en el tiempo como una meditación personal. Es un proceso de reflexión que retorna perpetuamente sobre sutiles problemas de forma, estructura, superficie, color y armonía.

Aunque algunas de sus obras parten de experiencias personales, las referencias no son explícitas, como *Yesterday* [Ayer] (1987), tras la cual procesa el duelo por dos amigos fallecidos, o *Escorial* (1974), inspirado en el diseño minimalista del Palacio Real del Escorial en Madrid y en la parrilla del martirio de San Lorenzo. Por la austeridad y la precisión de estas pinturas, se percibe un dramatismo afín al claroscuro de Zurbarán y a los símbolos de la iglesia católica española del siglo XVII. En este sentido, a pesar de la apariencia impersonal, el color en su pintura—incluso en las obras en blanco y negro—sugiere un contenido emocional.

En contraste con la experiencia más cosmopolita de la vida artística parisina, Carmen Herrera se ve confrontada a su regreso a Nueva York por las limitaciones de ser artista mujer y latinoamericana. Aunque su pintura fue recibida favorablemente por críticos como Dore Ashton, Hilton Kramer y Emily Genauer, la artista expone esporádicamente. Sólo realiza cuatro exposiciones individuales entre 1956 y 1985, año en que se lleva a cabo una muestra retrospectiva en el *Alternative Museum* de Nueva York. A pesar de su afinidad intelectual con amistadas cercanas como Leon Polk Smith y Benjamin Bennot—un pintor de origen ruso muy influyente en su obra—el “benign neglect” profesado hacia las mujeres artistas en épocas anteriores al movimiento feminista, la

lleva a trabajar en soledad. “Todos los artistas viven una forma u otra de exilio”⁸, dice.

El exilio personal de Carmen Herrera la lleva a ocupar un lugar ambivalente tanto en el contexto del arte norteamericano como en el latinoamericano. Desde diferentes perspectivas culturales y personales pertenece a una tradición internacional. Pero a la vez, se mantiene aislada, leal a un proyecto modernista que, en su caso individual, pasó de ser una aventura cosmopolita compartida a ser una vocación ejercida de manera íntima. Balanceando razón y armonía, Carmen Herrera lleva sus pinturas a un grado

máximo de ascetismo y precisión. En este sentido, la serie de pinturas en blanco y negro habla elocuentemente de la pureza, sutileza y control que ejerce su visión a lo largo de su trayectoria.

CAROLINA PONCE DE LEON
Curadora
El Museo del Barrio

NOTAS

¹ Carmen Herrera, entrevista con la autora, Nueva York, 1997.

² Citado en *Carmen Herrera: A Retrospective 1951-1984* (Nueva York: The Alternative Museum, 1985), p. 6.

³ Anna Moszynska, *Abstract Art*, (Londres: Thames and Hudson Ltd., 1990), p. 120.

⁴ Carmen Herrera, entrevista con la autora, Nueva York, 1997.

⁵ Wassily Kandinsky y Jean Arp, citado en Kristine Stiles, “Geometric Abstraction” en Stiles, Kristine and Peter Selz, ed., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 63.

⁶ Citado en *Carmen Herrera: A Retrospective 1951-1984* (Nueva York: The Alternative Museum, 1985), p. 4.

⁷ Thomas Hesse, *Barnett Newman*, (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1971), p. 61.

⁸ Entrevista en *Artists in Exile: Carmen Herrera*, prod. y dir. Roy Blanco, 30mn., Cutting Edge Entertainment, Inc., Plainfield, N.J., 1994.

UNTITLED SIN TÍTULO

1960

acrylic on canvas

óleo y acrílico sobre lienzo

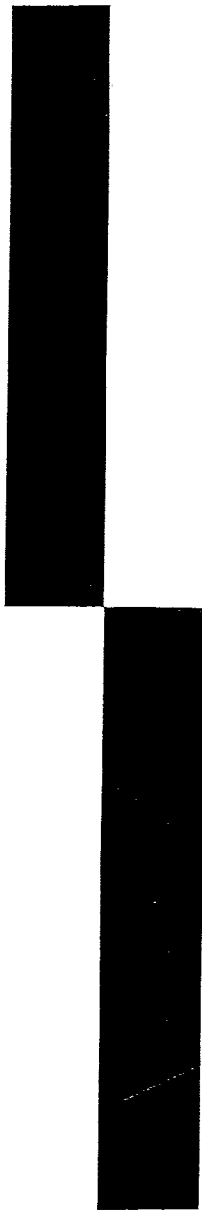
48 x 48 in.



WHITE AND BLACK
BLANCO Y NEGRO

1961

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

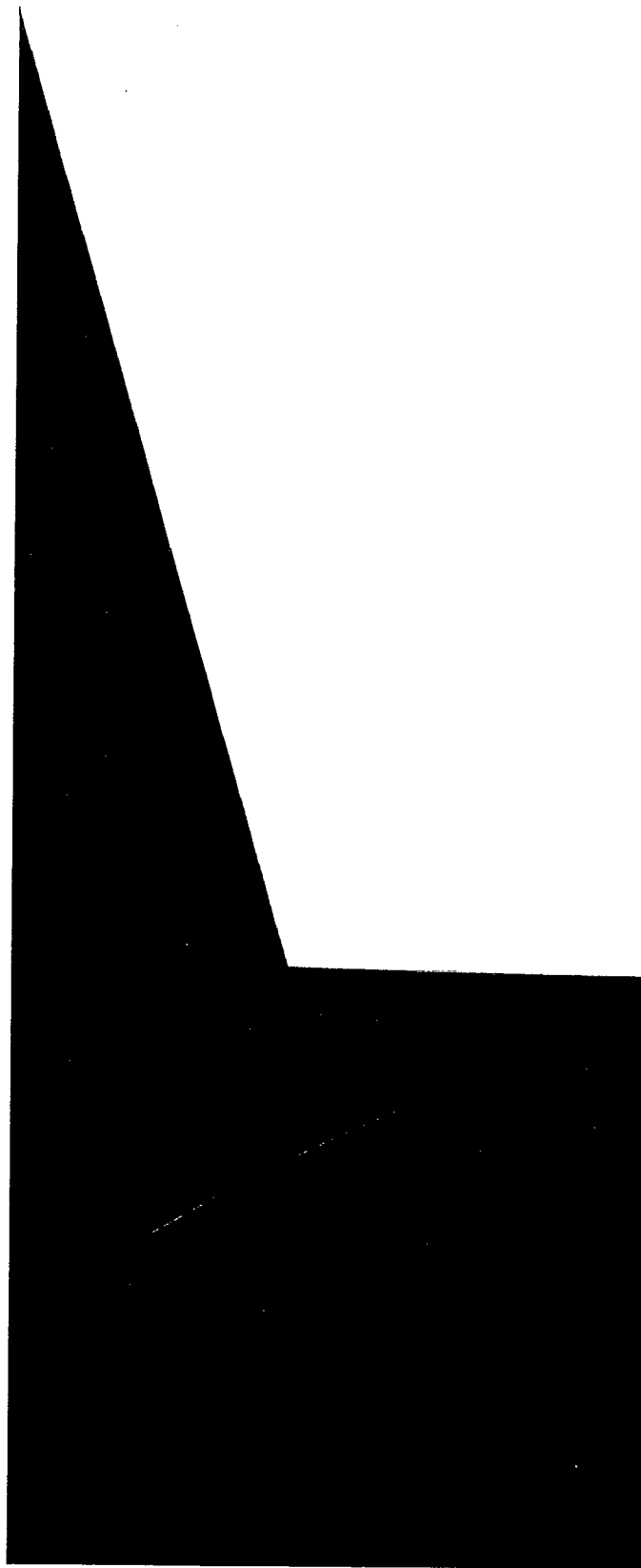


UNTITLED
SIN TITULO

1970
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

**RISING
ASCENSO**

1971
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
72 x 30 in.



UNTITLED
SIN TITULO

1971
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
50 x 22 in.



CARMEN

HERRERA

IN THE CONTEXT
OF MODERN PAINTING
IN CUBA

Modernist painting arrived in Cuba in February of 1927, when Victor Manuel García (1897–1969) exhibited his canvases at the *Asociación de Pintores y Escultores* in Havana.¹ He had been in Paris since 1925. García's canvases, which shocked his Cuban audience in 1927, today seem tame, traditional pictures of girls and landscapes, bearing the influence of Gauguin and Modigliani. Between 1927 and 1938, all of the leading painters and sculptors associated with modernism returned to Cuba (Fidelio Ponce being the exception—he never left the island), and exhibited their work.² This group included the painters Eduardo Abela (1889–1965), Amelia Peláez (1896–1968), Fidelio Ponce (1895–1949), Carlos Enríquez (1900–1957), and Marcelo Pogolotti (1902–1988). Abela's work of the late 1920s and 1930s dealt with typical Cuban genre subjects: the life of the *guajiro* (peasant) in the countryside, and various aspects of Afro-Cuban culture. Stylistically he moved from a poetic expressionism that owed much to Pascin, to a flat and linear visual vocabulary straight out of the Italian Primitives. Abela's content was always idyllic; he reserved his critique of Cuban reality for his political cartoon *El Bobo*. Fidelio Ponce, the one artist of this generation that never went overseas, was a homegrown expressionist. An admirer of El Greco (whose work he knew through reproductions), he painted images with tonal, impastoed compositions in which the figures, be these tuberculosis victims, saints, or children, seem trapped in an environment of melancholy and desolation. Carlos Enríquez brought to Cuban painting the formal influences of both the Italian Futurists and French Surrealism, although filtered through a personal temperament obsessed with what the artist termed a "*romancero criollo*" (creole ballads). In his "*romancero*" the Cuban countryside, its inhabitants, and its folklore come together or apart in a violent, erotic embrace.³

Without a doubt, Amelia Peláez received the most thorough and varied artistic training among the early modern painters in Cuba. Peláez finished the traditional course of study at the Academia San Alejandro.⁴ At the Academy Peláez became a protégée of the

painter Leopoldo Romañach (1862–1951). Romañach painted in a style reminiscent of Impressionism, particularly its Italian version as found in the Macchiaioli painters. What was important about Romañach's pedagogy was his open mind and his encouragement of his students to investigate new art forms, even when these were incomprehensible to him.⁵

After graduating from San Alejandro, Peláez attended the Art Students League of New York for six months, and in 1927 she departed for Paris, where she stayed until 1934 when she returned to Cuba. In Paris, Peláez not only encountered modern painting firsthand—from Cézanne to Picasso—but she also studied privately with the Russian Constructivist painter and stage designer, Alexandra Exter.⁶

After Peláez returned to Cuba, she developed a unique painting style that adapted the Synthetic Cubist reconstruction of space to a more fluid organization of forms within the canvas. Peláez absorbed both the coloristic lessons of Matisse and the use of impastoed textures from expressionists such as Chaim Soutine. Her re-encounter with the environment of her childhood and youth: neo-colonial architecture, with its stained glass fanlights and iron grillwork, her mother's kitchen with its tropical fruits and vegetables, the family garden with its exotic flowers, all of this concrete, material experience helped crystallize her art. Peláez's still-lives are abstractions where color and shapes are engaged in a formal dance charged with symbolic overtones.

Marcelo Pogolotti was active as a painter until 1938, when he became blind. His limited output was produced from 1928 to 1937. Like Peláez, Pogolotti studied at the Art Students League of New York, and lived and worked in both Italy and France. As early as 1928 he was experimenting with geometric abstraction, followed by Surrealist experiments. By the early 1930s he had encountered Marxism and was reflecting social concerns in his drawings and paintings. Although he was involved with the Italian Futurists until 1934, that year he joined the left-wing *Association*

des *Ecrivains et Artistes Révolutionnaires* in Paris. Pogolotti's mature paintings (1934–1937) adapted the aesthetic of Fernand Léger, with its emphasis on the machine. Marxism continued to be the foundation of his work. Pogolotti's concept of abstraction has much in common with Trotsky's, as expressed in *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art* of 1938—that revolutionary consciousness, and the revolution itself, needs an art of the most revolutionary of forms: namely, abstraction.⁷

A figure of importance in the general discussion of modern painting in Cuba is Wifredo Lam (1902–1982). Although this artist never practiced abstraction in the most radical of forms, he was a member of the Surrealist movement, providing an international context for his art, as well as cosmopolitan contacts beyond the island.

A peripheral figure who fits between the first and second generations of modern painters in Cuba was Enrique Riverón (b. 1902). Riverón was known in Latin America from the 1920s through 1950 as a caricaturist and illustrator. However, as early as 1921 he started to exhibit his serious efforts in painting. Starting in the late 1930s, Riverón was the first painter in Cuba to take up non-objective art. For the next two decades he produced small scale paintings, collages, and drawings that explored the relationship of color and forms without any reference to reality. Although his pictorial vision was not consistent, he was the first recognized abstract painter within the context of Cuban modern painting.

Carmen Herrera belongs to what is generally defined as the second generation of modern artists in Cuba; these are artists born in the decade of the 1910s. Some of them have been classified as the *Escuela de la Habana* by critics such as José Gómez Sicre and Guy Pérez Cisneros. Members of this generation included artists René Portocarrero (1912–1986), Mariano Rodríguez (1912–1988), Alfredo Lozano (1913–1997), and Daniel Serra Badué (1914–1996). From this generation only three are alive at the writing of this essay: Cundo Bermúdez (b. 1914), Mario Carreño (b. 1914), and Carmen Herrera (b. 1915).

The majority of these artists' works stayed within figurative parameters. Carreño painted in a geometric style during the 1950s, and Lozano's sculpture became abstract around 1954, remaining so until his death. This places Herrera in a unique position within Cuban art; she was the first artist to develop and sustain a pure, abstract style.

Most important for an artist like Carmen Herrera was the example of Amelia Peláez. Peláez gave up marriage and children at a time when

these defined the identity of a woman, particularly in a Latin American country, devoting herself entirely to her art. The centrality of color within Peláez's painting was also important in Herrera's own use of color in her work. She was a powerful example for charting one's own course.

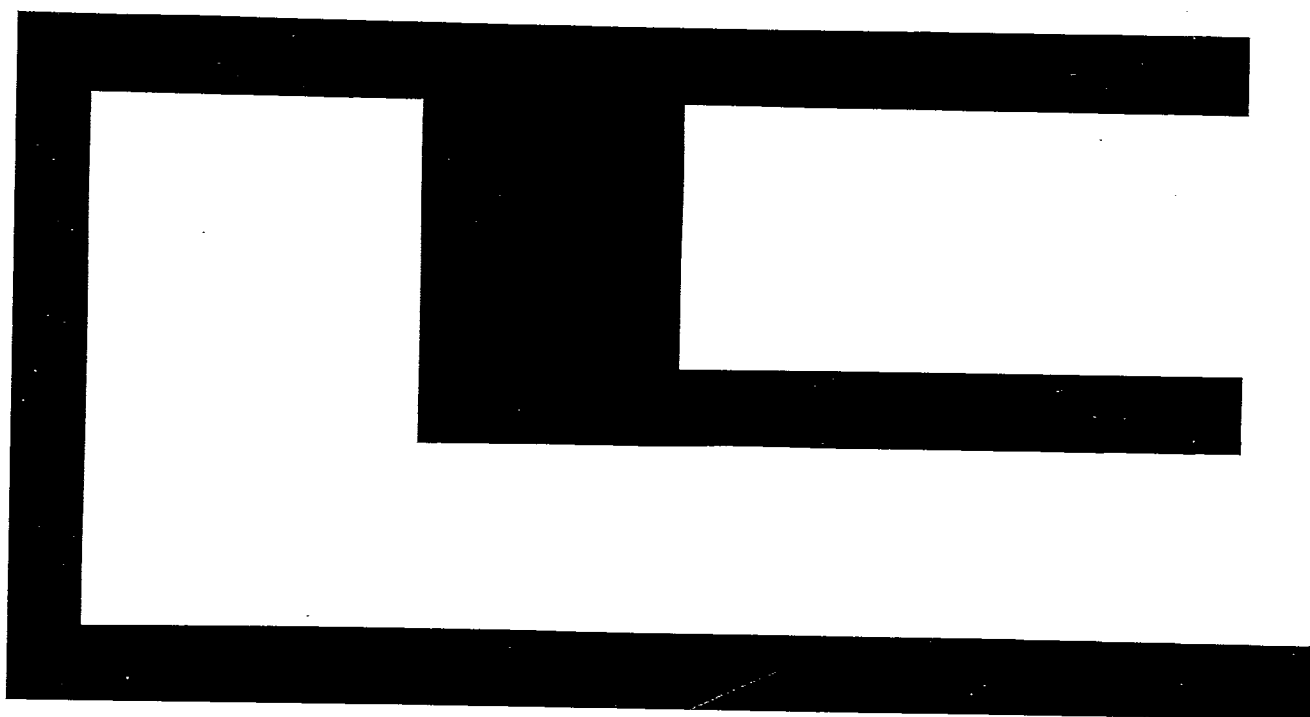
In 1939 Carmen Herrera settled in New York. Through her husband, Herrera became a good friend of the Abstract Expressionist painter Barnett Newman. In the 1940s Newman was going through a dry period in his own work, yet conversing with him was always stimulating: "We spoke about the nature of abstraction, its very essence. Barney felt strongly that abstraction needed a mythological or religious basis; I, on the other hand, wanted something clearer, less romantic and dark."⁸ It was also in New York that she befriended the painter Leon Polk Smith: "We did similar work, and had embarked on a similar exploration regarding the structure and color of painting, and we always had a lot to talk about."⁹ Even though she continued to travel to Cuba, maintaining friendships with artists like Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano, and José Mijáres, the development of Herrera's art after 1939 would be closely tied to the city of New York.

By the early 1940s Herrera abandoned sculpture—she had done a lot of wood carving in Cuba—and focused entirely on painting. After World War II Herrera lived in Paris again, and was there at the time of the *Salon des Réalités Nouvelles* exhibition. This exhibition was a revelation for the artist:

*The exhibition was a response to the Nazi's anti-modern stance, and here you had the many voices that the Third Reich tried to silence; it was powerful. Everything that was in the exhibition was abstract, geometric, even pre-minimal. Albers' paintings touched me. I was able to see more work by the Bauhaus. I felt that this was the kind of painting that I wanted to do. I had found my path as a painter.*¹⁰

By 1954 Herrera had cemented her visual vocabulary: a rigorous synthesis of geometric and coloristic concerns, one that is too sensual to be minimal, and a color that, for all its intensity, is never allowed to overtake the classical structure of her pictures:

*Color is the essence of my painting. What starts to happen to it as you reduce its numbers and come down to two colors, then there is a subtlety, an intensity in the way two colors relate to each other. Yet I am not interested in optical effects as these are simplistic to my mind. For a number of years I have also been interested in the form of the painting, working not just with square and rectangular canvases, but also oblong and other shapes.*¹¹

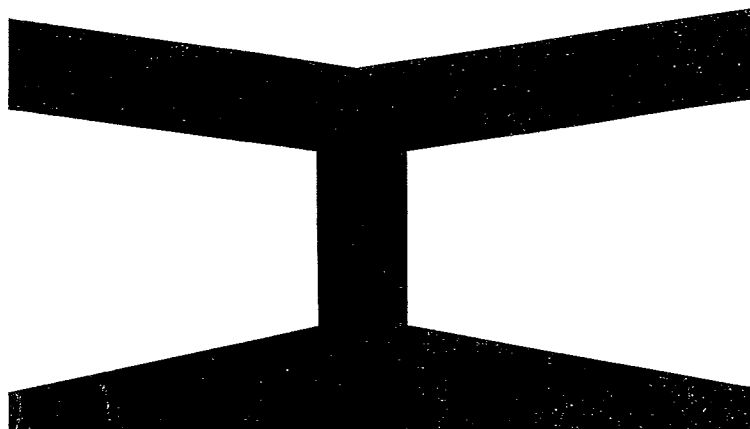


UNTITLED
SIN TITULO

1973
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
35 x 60 in.

AVILA

1974
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
45 x 60 in.



Since the 1950s Herrera has produced a series of painting only with black and white: "For me, black and white are colors. I do not see them as anything but colors. These paintings are about rigor, about setting up a challenge for myself as a painter."¹²

Is Herrera a minimalist painter? An abstractionist born in Cuba? Herrera sees herself as a Cuban who is a painter, but regarding the nature of her painting, the issue is more complicated: "My paintings sometimes are very bold and filled with risk; other times they are subtle. I see my paintings at a crossroads, they have much in common with geometry, with minimalism, yet they are neither. To me they are good paintings that do not fit into easy categories."¹³

Carmen Herrera's work cannot be easily placed within a category. Her paintings are too minimal to be simply geometric, and her intense use of color is not minimal. Since the early 1950s Carmen Herrera has been producing a body of paintings that, in its purity of color and rigor of construction, has few equals in the art of Cuba and Latin America.

ALEJANDRO ANREUS, PH.D.

Curator

Jersey City Museum

NOTES

¹ Navarrete, José Antonio and Ramón Vázquez Díaz, *La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba* (La Habana: Museo Nacional, 1988), n. pg. This and all other translations from the Spanish are by the author.

² Ibid.

³ Martínez, Juan A., *Cuban Art & National Identity* (Gainesville: University Press of Florida, 1994), p. 153.

⁴ Founded in 1818 by Jean-Baptiste Vermy, a former student of Jacques-Louis David, the academy was until the 1930s the only structured art school in the island. Its program of study was very traditional, based both on the French (*Ecole des Beaux Arts*) and Spanish (*Academia de San Fernando*) models. Women were admitted to the Academy at the end of the nineteenth century, and by 1920 they were allowed to draw from nude models.

⁵ Blanc, Giulio V., *Amelia Peláez 1896-1968. A Retrospective* (Miami: Cuban Museum of Art and Culture, 1988), p. 20.

⁶ Ibid. pp. 24-26.

⁷ Martínez, p. 161.

⁸ Telephone interview with Carmen Herrera by the author, January 27, 1998.

⁹ Fuentes-Pérez, Ileana, *Outside Cuba* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), pp. 104-109. Telephone interview with Carmen Herrera by author, January 27, 1998.

¹⁰ Telephone interview with Carmen Herrera by the author, January 27, 1998.

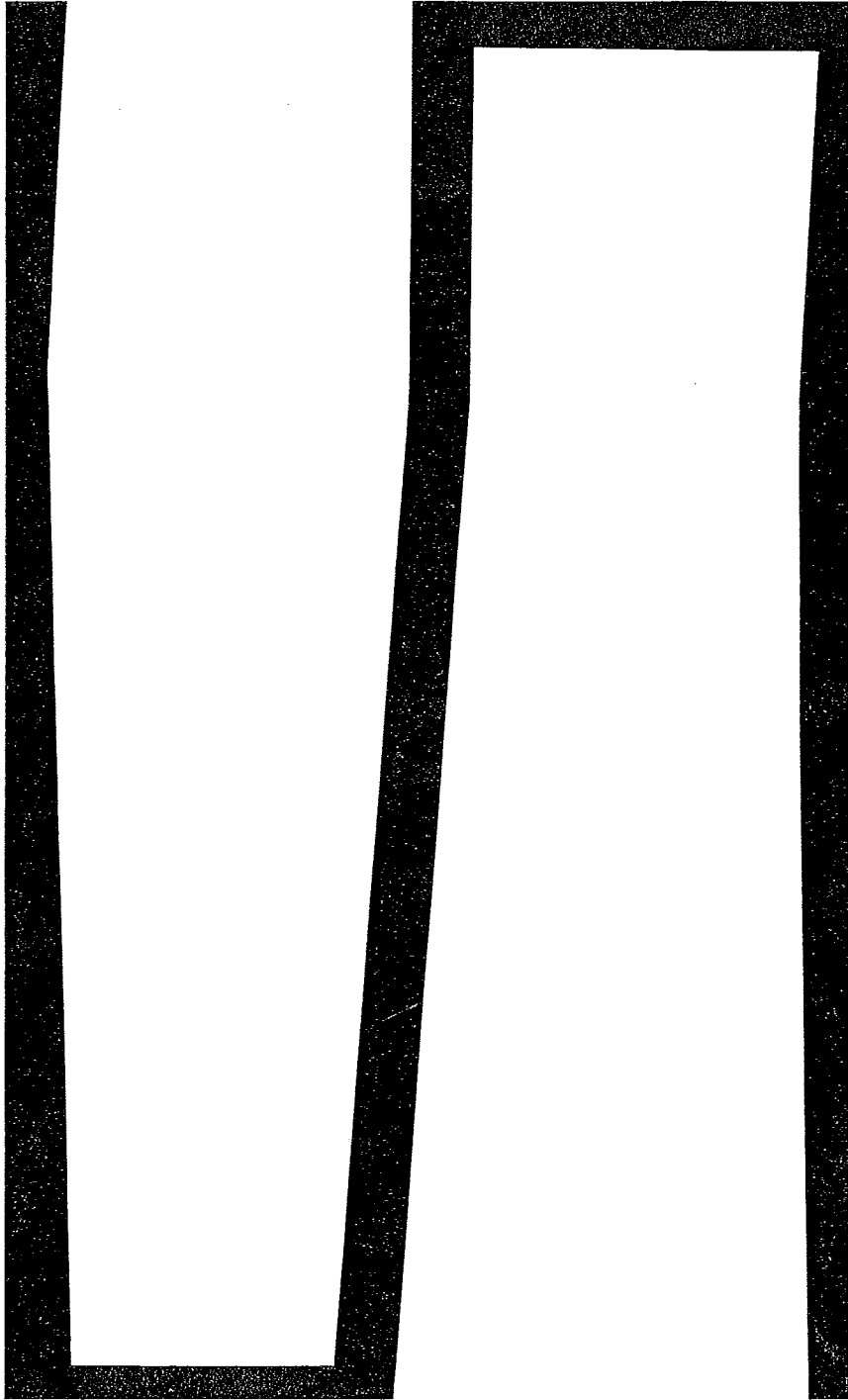
¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

UNTITLED
SIN TITULO

1974
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
60 x 37 in.



CARMEN

HERRERA

EN EL CONTEXTO
DE LA PINTURA MODERNA
EN CUBA

La pintura modernista llegó a Cuba en febrero de 1927, cuando Víctor Manuel García (1897-1969) expuso sus cuadros en la Asociación de Pintores y Escultores de la Habana.¹ García había estado en París desde 1925. Sus lienzos, que escandalizaron al público cubano en 1927, parecen hoy en día imágenes tradicionales e inofensivas de niñas y paisajes, con influencia de Gauguin y Modigliani. Salvo Fidelio Ponce, quien nunca viajó fuera del país, todos los pintores y escultores más importantes asociados con el modernismo en Cuba regresaron a la isla entre 1927 y 1938 y expusieron su trabajo.² Este grupo incluía a los pintores Eduardo Abela (1889-1965), Amelia Peláez (1896-1968), Fidelio Ponce (1895-1949), Carlos Enríquez (1900-1957) y Marcelo Pogolotti (1902-1988). El trabajo de Abela en los años veinte y treinta trataba temas típicos de género cubano: la vida del guajiro en el campo y aspectos de la cultura afro-cubana. En cuanto al estilo, pasó del expresionismo poético que le debía mucho a Pascín, a un vocabulario visual plano y lineal tomado directamente de los pintores primitivos italianos. El contenido de las pinturas de Abela era siempre idílico, él reservaba su crítica de la realidad cubana para sus caricaturas políticas *El Bobo*. Fidelio Ponce era un expresionista casero. Admirador del Greco (cuya obra conoció a través de reproducciones), realizaba composiciones empastadas y toncales donde las figuras—ya sean víctimas de tuberculosis, santos o niños—parecen estar atrapadas en un ambiente de melancolía y desolación. Carlos Enríquez aportó a la pintura cubana las influencias formales tanto de los futuristas italianos como del surrealismo francés, aunque filtradas a través de un temperamento personal obsesionado por lo que él llamaba el “romancero criollo”. En su romancero, el campo cubano, sus habitantes y su folclor, se unen o se separan en un abrazo erótico y violento.³

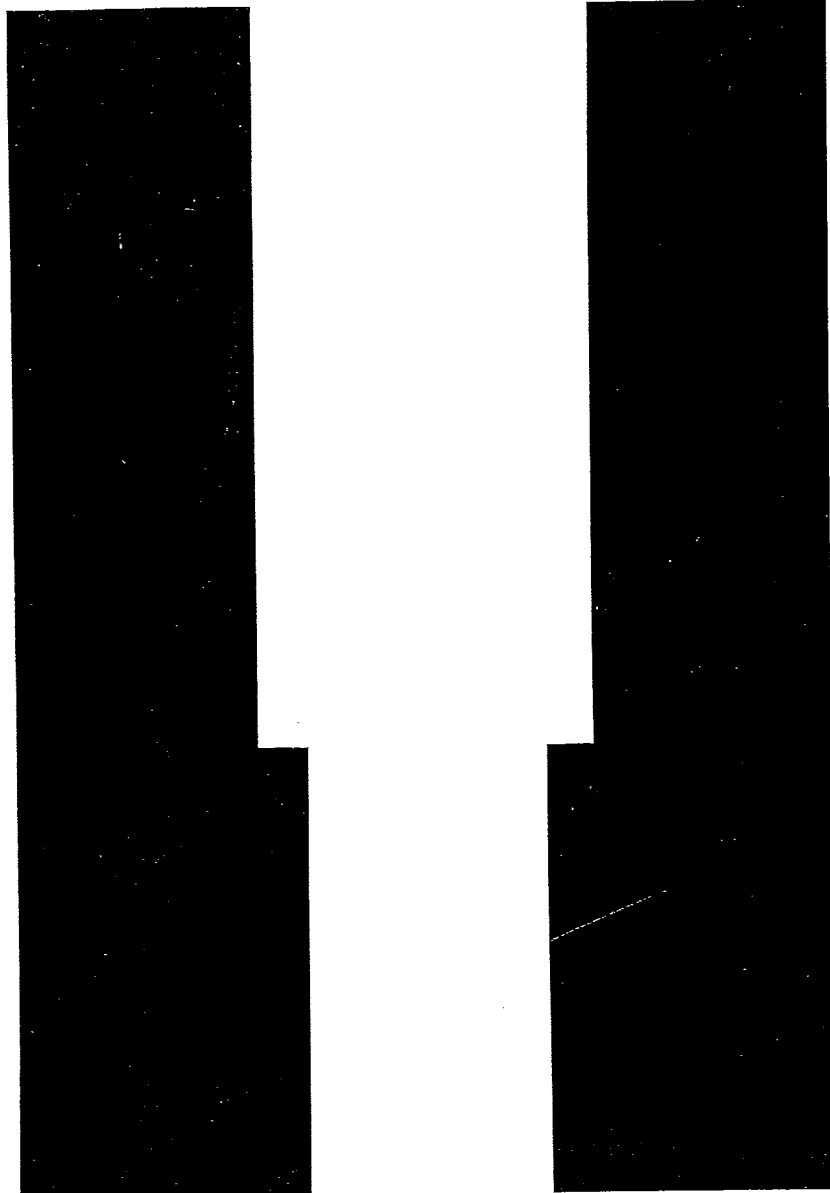
Sin lugar a dudas, Amelia Peláez recibió la enseñanza artística más completa y variada de los primeros pintores modernos en Cuba. Peláez cursó estudios completos en la Academia San Alejandro, donde se volvió discípula del pintor Leopoldo

Romañach (1862-1951).⁴ Romañach pintaba con un estilo que recordaba el impresionismo, sobre todo la versión italiana de los pintores Macchiaioli. Lo importante de la enseñanza de Romañach era su forma de ser imparcial, alentando a sus estudiantes a explorar nuevas formas de arte aún cuando éstas le eran incomprensibles.⁵

Después de graduarse de San Alejandro, Amelia Peláez asistió durante seis meses al *Art Student's League of New York*, y en 1927 se fue a París, donde permaneció hasta 1934 cuando regresó a Cuba. En París, Peláez no sólo tuvo un acercamiento a la pintura moderna—de Cézanne a Picasso—también tomó clases privadas con la escenógrafa y pintora constructivista rusa, Alexandra Exter.⁶

A su regreso a Cuba, Peláez desarrolló un estilo único de pintura adaptando la reconstrucción del espacio del cubismo sintético a una organización más fluida de formas en el lienzo. Peláez absorbió tanto las lecciones de color de Matisse como el uso de texturas empastadas de expresionistas como Chaim Soutine. Su reencuentro con el ambiente de su niñez y juventud: la arquitectura neocolonial, sus vitrales y arcos de medio punto y enrejados de hierro, la cocina de su madre con sus frutas y verduras tropicales, el jardín de la casa familiar con sus flores exóticas, toda esta experiencia concreta y material le ayudó a cristalizar su arte. Las naturalezas muertas de Peláez son abstracciones donde el color y las formas participan en un baile formal cargado de alusiones simbólicas.

Marcelo Pogolotti pintó hasta 1938, año durante el cual se volvió ciego. Hizo su producción más importante entre 1928 y 1937. Así como Peláez, Pogolotti estudió en el *Art Students League of New York*, también vivió y trabajó en Italia y en Francia. Desde 1928, estaba explorando la abstracción geométrica y luego realizó experimentos surrealistas. A principios de los años treinta, conoció el marxismo y sus dibujos y pinturas reflejaban preocu-



ALTERNATIVE BLACK AND WHITE
ALTERNATIVA EN NEGRO Y BLANCO

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
50 x 30 in

paciones sociales. Aunque estaba involucrado con los futuristas italianos hasta 1934, ese mismo año se unió a la organización izquierdista *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires* (Unión de escritores y artistas revolucionarios) en París. Los cuadros maduros de Pogolotti (1934–1937) adaptaron la estética de Fernand Léger, con su énfasis en la máquina. El marxismo continuó siendo la base de su obra. El concepto de abstracción de Pogolotti tiene mucho en común con el de Trotsky, expresado en el *Manifiesto: Towards a Free Revolutionary Art* (Manifiesto: Hacia un Arte Revolucionario Libre) de 1938—según el cual la conciencia revolucionaria y la revolución requieren de una forma de arte más revolucionaria: es decir, la abstracción.⁷

Una figura importante en la discusión general de la pintura moderna en Cuba es Wifredo Lam (1902–1982). A pesar de que este artista nunca practicó la abstracción en su forma más radical, fue miembro del movimiento surrealista, por lo tanto su arte tenía un contexto internacional, además de vínculos cosmopolitas más allá de la isla.

Una figura periférica, quien aparece entre la primera y segunda generación de pintores modernos en Cuba, fue Enrique Riverón (nacido en 1902). Riverón era conocido en América Latina entre los años veinte y cincuenta como caricaturista e ilustrador. Sin embargo, comenzó a exponer su obra pictórica desde 1921. A finales de los años treinta, Riverón se volvió el primer pintor en Cuba en interesarse por hacer arte no-objetivo. Durante las siguientes dos décadas, produjo pinturas de pequeño formato, collages y dibujos que exploraban la relación de colores y formas sin ninguna referencia a la realidad. Aunque su visión pictórica no era consistente, se le reconoce como el primer pintor abstracto de la pintura moderna cubana.

Carmen Herrera pertenece a lo que se define como la segunda generación de artistas modernos en Cuba. Estos son artistas nacidos entre 1910 y 1920. Algunos de ellos han sido clasificados como la "Escuela de la Habana" por críticos como José Gómez Sicre y Guy Pérez Cisneros. Miembros de esta generación incluían a René Portocarrero (1912–1986), Mariano Rodríguez (1912–1988), Alfredo Lozano (1913–1997) y Daniel Serro Badué (1914–1996). Sólo tres están vivos al escribir este ensayo: Cundo Bermúdez (nacido en 1914), Mario Carreño (nacido en 1914), y Carmen Herrera (nacida en 1915).

La mayoría de estos artistas trabajaron dentro de parámetros figurativos. Carreño pintaba con un estilo geométrico en los años

cincuenta, y las esculturas de Lozano se volvieron abstractas hacia 1954. Esto sitúa a Herrera en una posición única dentro del arte cubano; es la primera artista que desarrolló y mantuvo un estilo abstracto puro.

El ejemplo personal de Amelia Peláez como artista fue importante para una artista como Carmen Herrera. Peláez renunció al matrimonio y a tener hijos en un momento cuando estos definían a la identidad de una mujer, particularmente en un país latinoamericano. Se dedicó completamente a su arte. La centralidad del color en los cuadros de Peláez también fue importante para Herrera en su propio uso del color. Fue un ejemplo poderoso en cuanto al escoger su propio camino.

En 1939, Carmen Herrera se estableció permanentemente en los Estados Unidos. A través de su marido, Herrera entabló amistad con el pintor abstracto expresionista Barnett Newman. En los años cuarenta, Newman no estaba produciendo obra, sin embargo conversar con él siempre era estimulante: "Hablabamos de la naturaleza de la abstracción, su esencia misma. Barney estaba convencido de que la abstracción requería de una base mitológica o religiosa; yo, por otra parte, quería algo más claro, menos romántico y oscuro."⁸ Fue también en Nueva York donde Herrera entabló una amistad con el pintor Leon Polk Smith: "Hacíamos un trabajo similar, nos embarcamos en una exploración similar en cuanto a la estructura y el color de la pintura y siempre teníamos mucho de que hablar."⁹ Aunque continuó a viajar a Cuba y mantuvo amistades con artistas como Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano y José Mijáres, a partir de 1939, el desarrollo del arte de Herrera estuvo muy relacionado con la ciudad de Nueva York.

A principios de los años cuarenta, Herrera abandonó la escultura—había esculpido mucho en madera en Cuba—y se dedicó enteramente a la pintura. Después de la segunda guerra mundial, Herrera volvió a vivir en París y estuvo allí para el *Salon des Réalités Nouvelles*. Esta exposición fue una revelación para la artista:

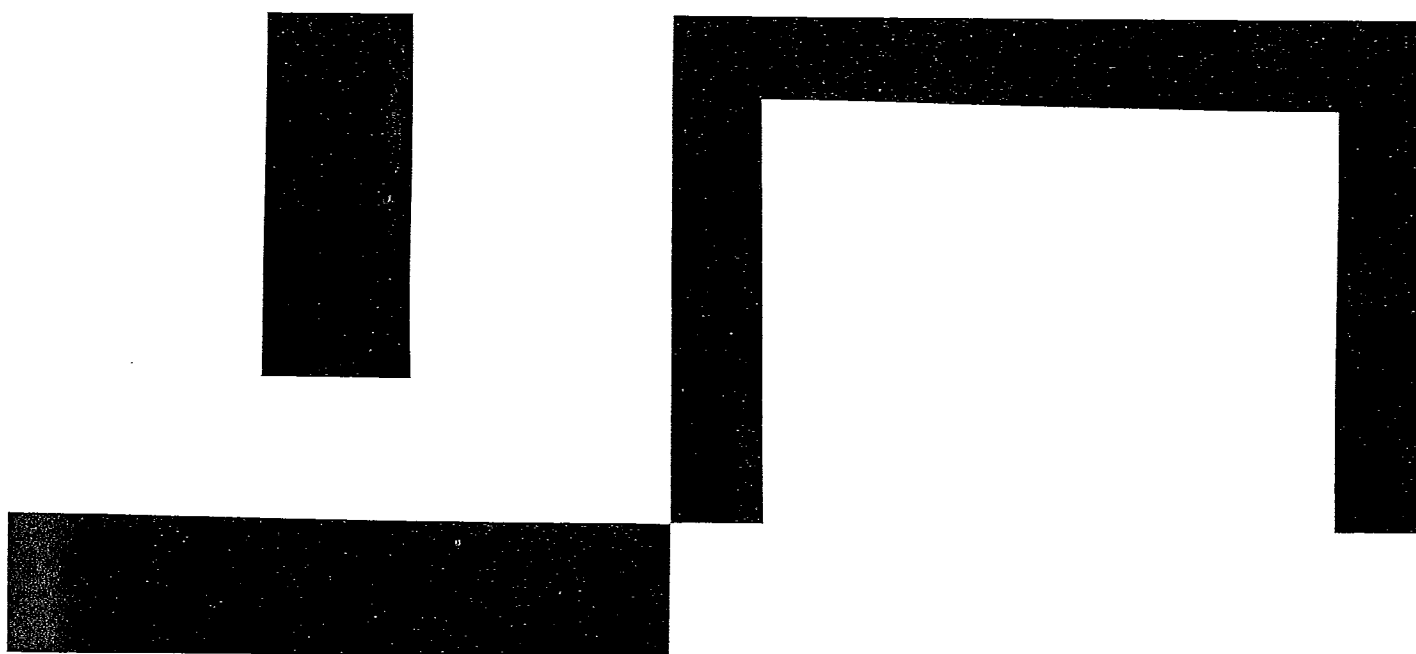
*La exposición era una respuesta a la postura anti-moderna Nazi, aquí tenían a las voces que el Tercer Reich trató de silenciar, fue muy fuerte. Todo lo que estaba en la exposición era abstracto, geométrico, hasta pre-minimalista. Las pinturas de Albers me conmovieron. Pude ver más trabajo del Bauhaus. Sentí que éste era el tipo de pintura que yo quería hacer. Encontré mi camino como pintora.*¹⁰

Para 1954, Herrera había encontrado su vocabulario visual: una síntesis rigurosa de geometría y color, el cual es demasiado sen-

BLACK AND WHITE
BLANCO Y NEGRO

1983

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
30 x 66 in



sual para considerarse minimalista y, sin embargo, por muy intenso que sea, el color nunca sobrecoje a la estructura clásica de sus cuadros:

*El color es la esencia de mi pintura. Lo que empieza a sucederle al reducir su número hasta llegar a dos colores. Entonces hay una sutileza, una intensidad en la forma en que los dos colores se relacionan entre ellos. Sin embargo no estoy interesada en efectos ópticos, estos, a mis ojos, son simplísticos. Durante varios años también he estado interesada en la forma de la pintura, trabajando no sólo con lienzos cuadrados y rectangulares, sino también oblongos y otras formas.*¹

Desde los años cincuenta, Herrera ha producido una serie de pinturas con sólo blanco y negro: "Para mí el blanco y el negro son colores, no los veo como otra cosa más que colores. Estas pinturas son sobre el rigor, sobre el crearme un reto como pintora."²

¿Es Herrera una pintora minimalista? ¿Es una pintora abstracta

nacida en Cuba? Herrera se ve como una cubana que es pintora, pero en cuanto a la naturaleza de su obra, el asunto es más complicado: "Mis pinturas son a veces muy atrevidas y llenas de riesgos, otras veces son sutiles. Veo mis pinturas como en una encrucijada, tienen mucho que ver con la geometría, con el minimalismo, pero sin embargo no son ni el uno, ni el otro. Yo siento que son buenas pinturas que no caben dentro de categorías fáciles."³

La obra de Carmen Herrera no se puede categorizar fácilmente. Es demasiado minimalista para considerarse simplemente geométrica, pero su intenso uso del color no es minimalista. Desde los principios de los años cincuenta, Carmen Herrera ha estado produciendo una obra cuya pureza de color y rigor constructivo, tienen pocos equivalentes en el arte de Cuba y América Latina.

ALEJANDRO ANREUS, P.H.D.

Curador

Jersey City Museum

NOTES

¹ Navarrete, José Antonio y Vázquez Díaz, Ramón, *La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*. (La Habana: Museo Nacional, 1988), n. pg.

² Ibid.

³ Martínez, Juan A., *Cuban Art & National Identity*. (Gainesville: University Press of Florida, 1994), p. 153.

⁴ La Academia fue fundada en 1818 por Jean Baptiste Vernay un antiguo estudiante de Jacques-Louis David. Hasta los años treinta era la única escuela de arte estructurada en la isla. Su programa de estudio era muy tradicional, basado en las Ecoles des Beaux Arts de Francia y España (Academia de San Fernando). Se empezaron a aceptar mujeres a finales del siglo XIX, y para 1920 se les permitió dibujar a partir de modelos desnudos.

⁵ Blanc, Giulio V., *Amelia Peláez 1896-1968. A Retrospective*. (Miami: Cuban Museum of Art and Culture, 1988), p. 20.

⁶ Ibid. pp. 24-26.

⁷ Martínez, p. 161.

⁸ Entrevista telefónica a Carmen Herrera por el autor, enero 27 de 1998.

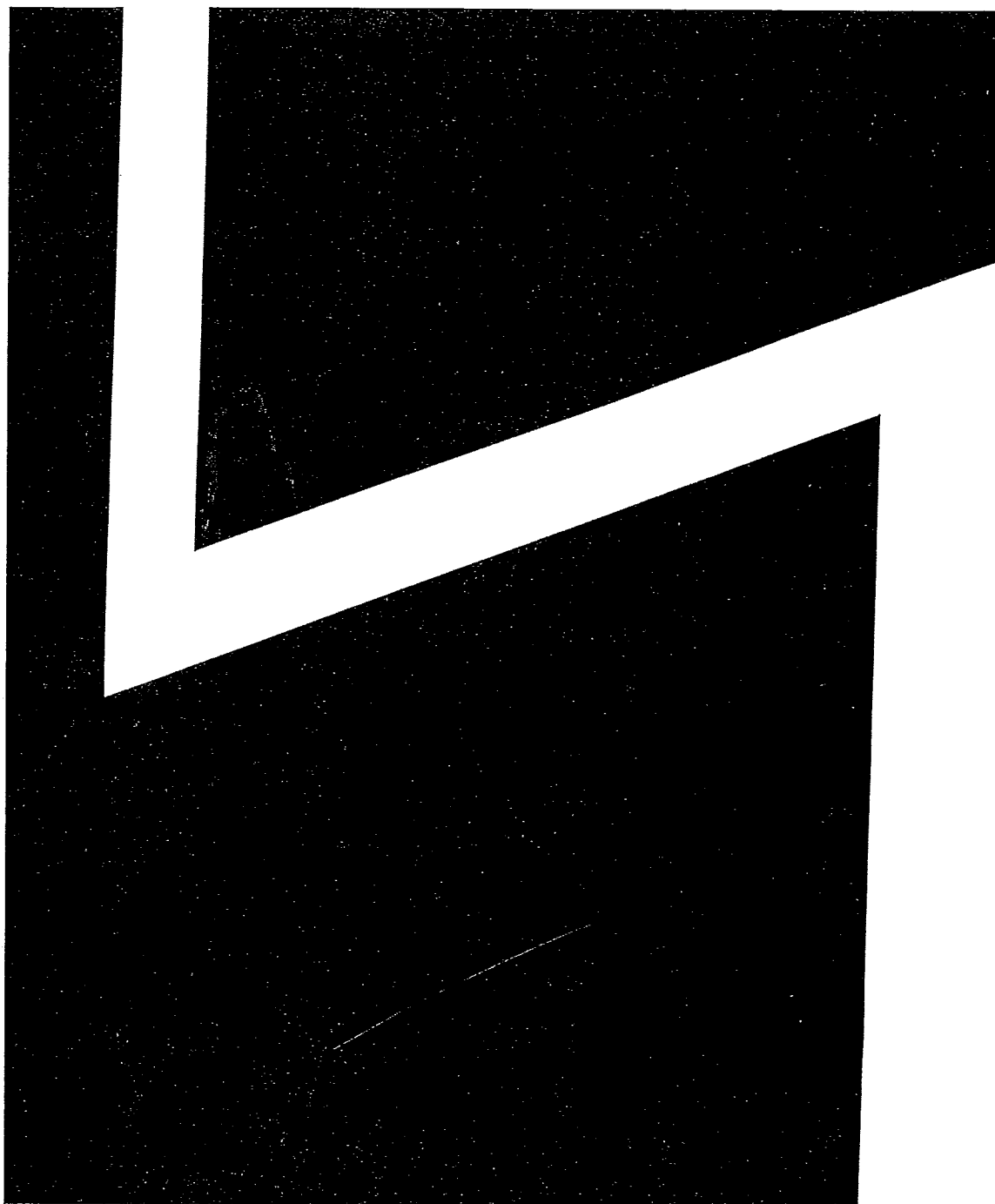
⁹ Fuentes-Pérez, Ileana, *Outside Cuba*. (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989) pp. 104-109. Entrevista por teléfono con Carmen Herrera y el autor, 27 de enero de 1998.

¹⁰ Entrevista telefónica a Carmen Herrera y el autor, enero 27 de 1998.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

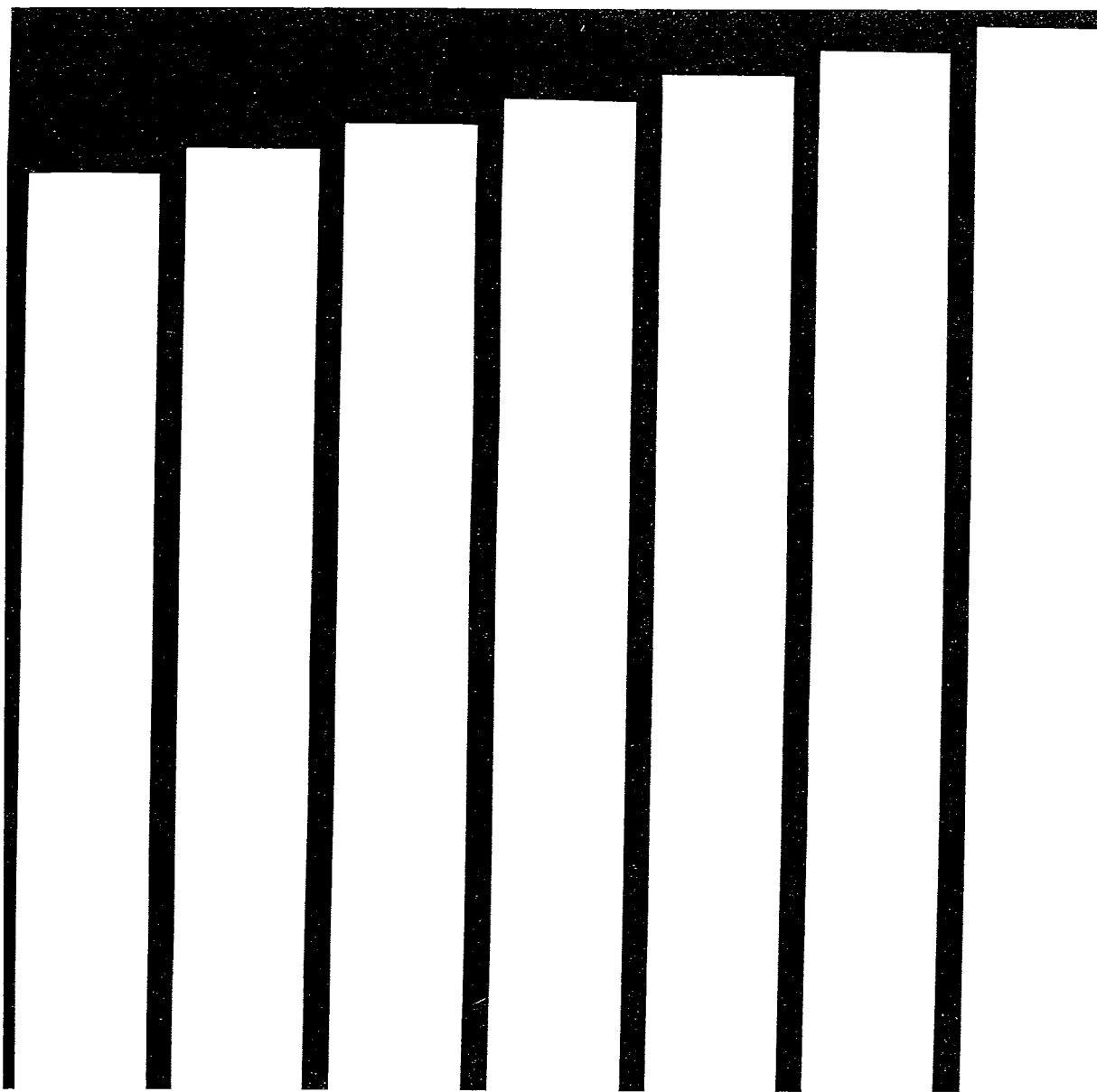
¹³ Ibid.



BLACK AND WHITE
BLANCO Y NEGRO

1987

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
72 x 60 in.



BLACK AND WHITE
NEGRO Y BLANCO

1987
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
72 x 60 in

CARMEN HERRERA

BIOGRAPHY

Carmen Herrera was born in Havana, Cuba on May 31, 1915. As a young girl, she studied art with J.F. Edelman, Director of the Academia San Alejandro de la Habana. Between 1930 and 1933, she pursued painting and art history courses at the Marymount College in Paris and returned to Havana in 1935 to study Architecture at la Universidad de la Habana. In 1939, she married and moved to New York with her husband. There she attended painting classes with John Corvino at the Art Students League in New York. From 1948 to 1953, she worked and lived in Paris. Since 1954, she has lived and worked in New York City.

SOLO EXHIBITIONS

- 1998 *Carmen Herrera: The Black and White Paintings*
El Museo del Barrio, NYC
- 1992 *Duo Geo: Carmen Herrera and Ernesto Briel*
Jodiite Gallery, NYC
- 1986 *Carmen Herrera*
Rastovsky Gallery, NYC
- 1984-85 *Carmen Herrera: A Retrospective 1951-1984*
The Alternative Museum, NYC
- 1984 *Two Minimalists Four Decades Apart: Carmen Herrera and Elizabeth Poverona*, Rastovsky Gallery, NYC
- 1965 Cisneros Gallery, NYC
- 1963 Trabia Gallery, NYC
- 1956 Galeria Suramericana, NYC
- 1955 Eglinion Gallery, Toronto
- 1951 Lyceum, Havana

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 1998 *Colors, Contrasts, and Cultures*
The Discovery Museum, Bridgeport, CT.
- 1994 *Paper Visions*
Housatonic Museum of Art, Bridgeport, CT.
- 1994 *Cuban Presence*
Vista Gallery, NYC
- 1994 *Expressions in Graphics*
Jodiite Gallery, NYC
- 1993 Artists Space, NYC
- 1987 *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. The Bronx Museum of the Arts.

- 1987 *Outside Cuba*
Museum of Contemporary Hispanic Art, NYC
- 1981 *The Big Picture - Major Paintings*
Buecker and Harpsicords Gallery, NYC
- 1974 *Purism in New York City*
Buecker and Harpsicords Gallery, NYC
- 1974 Center for Inter-American Relations, NYC
- 1973 *Women Choose Women*
Women Inter-Art, NYC
- 1968 *Five Latin American Artists at Work in New York*
Center for Inter-American Relations, NYC
- 1965 *New York Cuban Group*
Cisneros Gallery, NYC
- 1962 *Geometric Painting, Classic, and Romantic*
Jerrold Morris International Gallery, Toronto
- 1953 *Quelques Femmes Peintres*
Galerie Olga Bogroff, Paris
- 1952 *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris
- 1952 *Peintres de Paris*
Salon d'Art Moderne, Zurich
- 1951 *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris
- 1951 *Art Cubain Contemporain*
Musée d'Art Moderne, Zurich
- 1950 *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris
- 1950 *Exposition d'Artistes Français et Étrangers*
Librairie Morihien, Paris
- 1949 *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris

PUBLIC COLLECTIONS

- Cintas Foundation Collection, NYC
- El Museo del Barrio, NYC
- Museo de la Habana, Cuba
- Museo de Santiago de Cuba
- Rusk Institute of Rehabilitation, New York
- University Medical Center, NYC

AWARDS

- 1977-78 Creative Artists Public Service Fellowship
- 1968 Cintas Foundation Fellowship
- 1966 Cintas Foundation Fellowship

**FURTHER
MAS ALLA**

1989
acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
42 x 42 in.



EXHIBITION CHECKLIST

LISTA DE OBRAS

1. UNTITLED

SIN TITULO

1951

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

2. DIAGONAL

1987, after work from 1952

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

3. UNTITLED

SIN TITULO

1952

acrylic on canvas,
with painted wooden frame
acrílico sobre lienzo, con
marco de madera pintado
26 x 61.5 in.
Private Collection, New York

4. VERTICALS

VERTICALES

1952

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
28 x 47 in.
Private Collection, New York

5. EQUATION

ECUACION

1958

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
24 x 42 in.
Private Collection, New York

6. UNTITLED

SIN TITULO

1960

oil & acrylic on canvas
óleo y acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

7. BLANCO Y NEGRO

WHITE AND BLACK

1961

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

8. UNTITLED

SIN TITULO

1970

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 48 in.

9. UNTITLED

SIN TITULO

1971

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
50 x 22 in.

10. RISING

ASCENSO

1971

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
72 x 30 in.

11. UNTITLED

SIN TITULO

1973

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
35 x 60 in.

12. UNTITLED

SIN TITULO

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
60 x 37 in.

13. AVILA

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
45 x 60 in.

14. ALTERNATIVE IN

BLACK AND WHITE

ALTERNATIVA EN NEGRO Y BLANCO

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
50 x 30 in.

15. ALMAGRO

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
40 x 60 in.

16. ESCORIAL

1974

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
60 x 42 in.

17. BLANCO Y NEGRO

WHITE AND BLACK

1983

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
30 x 66 in.

18. YESTERDAY

AYER

1987

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
48 x 60 in.

19. LA HORA

THE HOUR

1987

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
42 x 42 in.

20. BLACK AND WHITE

NEGRO Y BLANCO

1987

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
72 x 60 in.

21. VERTICAL #2

1989

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
42 x 42 in.

22. FURTHER

MAS ALLA

1989

acrylic on canvas
acrílico sobre lienzo
42 x 42 in.

All works courtesy
of the artist, unless noted.

Todas las obras pertenecen a
la colección de la artista,
menos cuando está
indicado lo contrario.

MISSION

El Museo del Barrio, founded in 1969, is dedicated to collecting, preserving and interpreting the artistic heritage of Latin America. El Museo's mission is reflected in its permanent collection of 8,000 objects and in its varied programming of contemporary and historical exhibitions, public programs, publications, educational activities and special events.

El Museo del Barrio, fundado en 1969, colecciona, conserva, exhibe, interpreta y promueve el legado artístico de América Latina. La misión del Museo se refleja en su Colección Permanente de 8000 obras y en la organización de exposiciones históricas y contemporáneas, programas educativos, publicaciones y eventos especiales.

The FOCOS series presents solo exhibitions which highlight leading Latino and Latin American artists, advancing scholarship on their work, and inserting them within a larger arthistorical dialogue.

FOCOS es una serie de exposiciones individuales de artistas destacados de América Latina o de descendencia latinoamericana. La serie busca desarrollar el estudio de su obra e inscribir su trabajo dentro de un contexto artístico amplio.

EL MUSEO DEL BARRIO

Is located at 1230 Fifth Avenue at 104th Street
New York, NY 10029
For further information,
Please call: (212) 831 7272
Fax: (212) 831 7927
Email: elmuseo@aol.com
Website: www.elmuseo.org

EL MUSEO DEL BARRIO

Está situado en el 1230 de la Quinta Avenida
con calle 104
Nueva York, NY 10029
Para más información,
Por favor llamar al: (212) 831 7272
Fax: (212) 831 7927
Email: elmuseo@aol.com
Website: www.elmuseo.org

El Museo del Barrio gratefully acknowledges the generous support of/El Museo del Barrio agradece el apoyo generoso de:

New York State Council on the Arts
Lindner Family
Tony Bechara
Stanley Stairs
and two private donors.

Library of Congress Card Catalog Number:
98-066188

ISBN 1-882454-07-3

© 1998 El Museo del Barrio

BOARD OF TRUSTEES JUNTA DIRECTIVA

Tony Bechara, President/Presidente
Estrellita Brodsky, Chairman/Directora
Irvine MacManus, Vice Chair/Vice Directora
Carmen Nelson, Vice Chair/Vice Directora
Carmen Ana Casal de Unanue, Secretary/Secretaria
Patricia O'Donnell Ewers, Treasurer/Tesorera
Franklin G. Burnside
Angela Cabrera
Judge John Carro
Emelda M. Cathcart
Schuyler Chapin, Ex-Oficio
Elizabeth A. Cooke
Michael Janicki
Paul LeClerc
Carlos Ramírez
Rhonda Tello
Elena O. Yordán

ADVISORY BOARD JUNTA ASESORA

Ricardo Alegría, Ph.D.
Samuel Botero
David Castro-Blanco
Miriam Colón Valle
Olga C. Duke
Robert Esnard
Margaret Fay
Terence Gallagher
Warren James
Alberto Ibarguen
Josephine Nieves
Esther Novak
Carlos Romero Barceló
Jaime Rúa
Carlos L. Santiago
Edward J. Sullivan
José E. Torres
Hector Willems, Esq.

STAFF PERSONAL

DIRECTOR/DIRECCIÓN:
Susana Torruella Leval, Director/Directora
Tania Saiz-Sousa, Assistant to the Director/Asistente de dirección
Jeanette Casrillo, Administrative Assistant/Asistente administrativa
Khadija AbdulMajid, Administrative Assistant/Asistente administrativa

CURATORIAL DEPARTMENT/DEPARTAMENTO DE CURADURÍA:
Carolina Ponce de León, Curator/Curadora
Fatima Bercht, Associate Curator/Curadora asociada
Oliver Hirsch, Exhibitions Manager/Jefe de exposiciones
Nael Valentín, Registrar/Registro
Deborah Cullen, Curatorial Assistant/Asistente de curaduría

EDUCATION DEPARTMENT/DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN:
María Domínguez, Museum Educator/Educadora
Sandra Toro, Education Coordinator/Coordinadora
Alyshia Gálvez, Education Coordinator/Coordinadora

FISCAL DEPARTMENT/DEPARTAMENTO DE ASUNTOS FISCALES:

Anita Leach, Director of Finance and
Personnel/Directora de finanzas y personal
Mónica Aravena, Accountant/Contabilista

DEVELOPMENT DEPARTMENT/DEPARTAMENTO DE DESARROLLO:

Sam McElfresh, Director of Development for Public and Private Funding/Director de desarrollo de financiamiento público y privado
Lili Santiago Silva, Director of Development for Individual Giving/Directora de desarrollo de donaciones particulares
Neyda Martínez, Public Relations/Marketing Manager/Jefe de relaciones públicas y mercadeo
Germilina Espíritu, Membership Assistant/Auxiliar encargada de los socios

OPERATIONS AND FACILITIES DEPARTMENT/DEPARTAMENTO DE RECURSOS:

Federico Ruiz, Director of Facility Operations/Director de infraestructura y equipos
Carlos Gálvez, Facility Operations Manager/Jefe de infraestructura y equipos
Noah Malalon, Theater Manager/Administrador del teatro
Miguel Ramos, Maintenance Supervisor/Supervisor de mantenimiento
Lenin Negrán, Security Guard/Guardia de Seguridad
Donna Perkins, Security Guard/Guardia de Seguridad
Pedro Villarini, Jr., Security Guard/Guardia de Seguridad

GALLERIES/GALERÍAS:

Grace de Almeida, Museum Shop/Visitors Services Coordinator/Coordinadora de la tienda del Museo y de los servicios para visitantes
Adrienne Rosario, Museum Shop Clerk /Auxiliar de la tienda del Museo

CATALOGUE CATALOGO

Nolas para una exposición:
Las pinturas en blanco y negro de Carmen Herrera
By/Por Carolina Ponce de León
Translated by/Traducido por Asa Zatz
Edited by/Editado por Noah Chasin

Carmen Herrera
in the Context of Modern Painting in Cuba
By/Por Alejandro Anreus
Translated by/Traducido por Clara Marín
Edited by/Editado por Noah Chasin

All photographs by/Fotografías de Karl Peterson
Design by/Diseño de R studio T, NYC
Printing by/Impreso por Lindengraphics, Inc. NYC

Cover/Portada: *Almagro*, 1974, acrylic on canvas/acrílico sobre lienzo, 40 x 60 in.
Inside cover/Portada interior: *Equation/Ecuación*, 1958, acrylic on canvas/acrílico sobre lienzo, 24 x 42 in. Private Collection, New York.

