

# THE LOST GENERATION

## WOMEN CERAMICISTS AND THE CUBAN AVANT-GARDE

This exhibition examines the participants and artistic output from 1949 to 1959 of the Taller de Santiago de las Vegas, a ceramic workshop on the outskirts of Havana. A decade of artistic experimentation primarily by little-known women ceramicists had deep reverberations both for the acceptance of ceramics as a fine art form in Cuba and for the symbiotic relationship that flourished between the ceramicists and the painters, largely men, who visited the Taller to learn the craft. The painters in turn applied new techniques and styles to their two-dimensional production, which is now regarded as synonymous with the Cuban avant-garde (*vanguardia*).

At the helm of the Taller was a physician, Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, who formed and fired the ceramics and, to decorate the wares, hired mainly women, many of whom were trained at the prestigious Academia San Alejandro in Havana. These ceramicists created their own styles, establishing an artistic movement that garnered national and international recognition. Those presented in this exhibition are: Marta Arjona, Elia Rosa Fernández de Mendía, Mirta García Buch, Aleida González, Rosa Jiménez, María Elena Jubrías, Amelia Peláez, Rebeca Robés Massés, and Ofelia Sam.

Along with Rodríguez de la Cruz, the ceramicists welcomed the participation of renowned painters and sculptors of the first- and second-generation *vanguardia*, including Wifredo Lam, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, and Agustín Cárdenas.

In the Monan Gallery upstairs, the exhibition explores the trajectory of ceramics in the mid-1950s until after the Cuban Revolution of 1959. Many who had worked at the Taller went on to found their own independent workshops, furthering the growth and commercialization of fine art modernist ceramics on the island.

Featuring nearly 150 vases, mugs, water jugs, plates, and murals drawn from premier private and gallery collections, *The Lost Generation* displays, for the first time, many of the Taller's finest ceramics in conversation with dozens of paintings and sculptures by *vanguardistas*.

Organized by the McMullen Museum, *The Lost Generation* has been curated by Elizabeth Thompson Goizueta and underwritten by Boston College with major support from the Patrons and the Hispanic Art Initiative of the McMullen Museum.

# LA GENERACIÓN PERDIDA

## MUJERES CERAMISTAS Y LA VANGUARDIA CUBANA

Esta exposición examina la producción artística de los participantes en el Taller de Santiago de las Vegas, un centro de producción de cerámica en las afueras de La Habana, entre 1949 y 1959. Una década de experimentación impulsada principalmente por mujeres ceramistas poco reconocidas, que tuvo profundas repercusiones para la aceptación de la cerámica como arte en Cuba y por la simbiótica relación que floreció entre las ceramistas y los pintores, casi todos hombres, que visitaron el Taller para aprender los fundamentos de la alfarería. A su vez, los pintores aplicaron nuevas técnicas y metodologías a su producción bidimensional, la que es ahora considerada como sinónimo de vanguardia cubana.

A la cabeza del Taller estaba el doctor Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, que moldeaba y horneaba las piezas y contrataba fundamentalmente mujeres, muchas de las cuales habían sido entrenadas en la prestigiosa Academia San Alejandro, para que decoraran la cerámica. Estas artistas crearon sus propios estilos, estableciendo un movimiento artístico que recibió reconocimiento nacional e internacional. Las que aparecen en esta exposición son: Marta Arjona, Elia Rosa Fernández de Mendía, Mirta García Buch, Aleida González, Rosa Jiménez, María Elena Jubrías, Amelia Peláez, Rebeca Robés Massés y Ofelia Sam.

Junto a Rodríguez de la Cruz, las ceramistas acogieron a renombrados pintores y escultores de la primera y segunda generación de vanguardia, como Wifredo Lam, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Agustín Cárdenas.

En el tercer piso, en la Galería Monan, la exposición explora la trayectoria de la cerámica desde mediados de la década del cincuenta hasta después de la Revolución de 1959. Muchos de los que habían trabajado en el Taller fundaron después sus propios talleres independientes, contribuyendo al crecimiento y la comercialización de la cerámica artística modernista en la Isla.

Presentando casi 150 vasos, jarras, porrónes, platos y murales obtenidos de importantes colecciones y galerías privadas, *La generación perdida* muestra por primera vez muchas de las mejores creaciones del Taller en diálogo con docenas de pinturas y esculturas de los vanguardistas.

Organizada por el McMullen Museum, *La generación perdida* ha sido comisariada por Elizabeth Thompson Goizueta con el respaldo financiero de Boston College y un gran apoyo de los Patrocinadores y la Iniciativa de Arte Hispano del McMullen Museum.

# THE LOST GENERATION

WOMEN CERAMICISTS AND THE CUBAN AVANT-GARDE

# LA GENERACIÓN PERDIDA

MUJERES CERAMISTAS Y LA VANGUARDIA CUBANA

McMullen Museum

Nancy Netzer, Inaugural Robert L. and  
Judith T. Winston Director | Robert L. y  
Judith T. Winston Directora Inaugural

Curator | Curadora

Elizabeth Thompson Goizueta

Catalogue | Catálogo

Alejandro Anreus, essayist | ensayista  
Roberto Cobas Amate, essayist | ensayista  
Carol Damian, essayist | ensayista  
Erin Goodman, translator | traductora  
John McCoy, designer | diseñador  
César Pérez, translator | traductor  
Kate Shugert, editor in  
chief | editora en jefe  
Elizabeth Thompson Goizueta, editor  
and essayist | editora y ensayista

Didactics | Didáctica

César Pérez, translator | traductor  
Nancy Netzer, editor | editora  
Kate Shugert  
Elizabeth Thompson Goizueta

Exhibition Coordination |  
Coordinación de exposición

Kate Shugert

Exhibition Design | Diseño de exposición  
Diana Larsen

Exhibition Programming |  
Programación de exposición

Rachel Chamberlain

Gallery Renovation |

Renovación de galería

Boston College Carpentry Team | Equipo  
de Carpintería de Boston College

Boston College Buildings and  
Grounds Team | Equipo de Edificios  
y Terrenos de Boston College

Graphic & Website Design |

Diseño gráfico y de sitios web

John McCoy

Graphic Reproduction |

Reproducción gráfica

Eagle Print

Installation | Instalación

Philip Bulger

Frank Gregory

Diana Larsen

Marty Mackenzie

John Peitso

Kyle Stockford

Special Thanks |

Agradecimiento especial

Enrique Rodríguez Pérez &  
Esleidy Sánchez Moreno

## MIRTA GARCÍA BUCH (1919-96)

Mirta García Buch began working at the Taller in September 1949 as a recent graduate in painting from the Academia San Alejandro. She was one of the first two women, along with Rebeca Robés Massés, to enter the workshop. She initially decorated serially produced works for gastronomic and tourist centers. Juan Miguel Rodríguez de la Cruz quickly recognized her talents, which contributed to the Taller's shift to producing artistic ceramics.

Also skilled in leather work, draftsmanship, and applied arts, García Buch's creative expression was multidimensional. Informed by her Afro-Cuban and Chinese heritage, she incorporated African, Indigenous, and Asian motifs in many of her ceramics and was prized at the Taller as a painter of extraordinary skill who assisted with several of Amelia Peláez's murals. García Buch exhibited frequently in Havana; her long career at the Taller culminated in the opening of her own workshop.



García Buch, 1950s

Mirta García Buch comenzó a trabajar en el Taller en septiembre de 1949 siendo una reciente graduada de pintura de la Academia San Alejandro. Fue una de las dos primeras mujeres que entró en el estudio, junto a Rebeca Robés Massés. Inicialmente se dedicó a decorar obras producidas en serie para establecimientos gastronómicos y centros turísticos. Juan Miguel Rodríguez de la Cruz rápidamente reconoció sus talentos, lo cual contribuyó a que el Taller comenzara a producir cerámicas artísticas.

También delineadora y experta en el trabajo con cuero y las artes aplicadas, la expresión creativa de García Buch era multidimensional. Influida

por sus orígenes chinos y afrocubanos, incorporó motivos africanos, indígenas y asiáticos en muchas de sus cerámicas y era apreciada en el Taller como una pintora de extraordinaria maestría que colaboró con varios de los murales de Amelia Peláez. García Buch expuso su trabajo con frecuencia en La Habana; su larga carrera en el Taller culminó con la apertura de su propio estudio.



artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Blue and White Vase with Fish Motifs* |  
*Vaso azul y blanco con motivo de peces*, 1955–56  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

**Mirta García Buch** (1919–96)  
2 *Plate with Fish* | *Plato con pez*, 1950s  
painted ceramic | cerámica pintada  
Latin Art Core

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
3 *Vase with Abstract Mask* | *Vaso con máscara abstracta*, 1955  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
4 *Tall Vase with Abstract Motifs in Copper Oxide* |  
*Vaso alto con motivos abstractos en óxido de cobre*, 1957  
5 *Blue and Gray Vase with African Motifs* |  
*Vaso azul y gris oscuro con motivos afro*, 1985  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

Mirta García Buch was a principal artist at the Taller de Santiago de las Vegas. She was one of the workshop's most adept ceramicists and often drew upon her Afro-Cuban and Chinese backgrounds as a source of inspiration for her vessels. Marine themes and abstract masks were common to her practice, as evident in all of the works displayed here. The *Blue and White Vase with Fish Motifs* and *Plate with Fish* both evince García Buch's skill with modulating designs to varying shapes. The alternating fish on the vase make perfect use of all available space on the vessel and the flat, triangular fish fills neatly the plate's surface. García Buch also experimented with glazing techniques, the *Tall Vase with Abstract Motifs* demonstrates her capability in working with metallic finishes.

In her 1985 *Blue and Gray Vase*, García Buch uses subtle gradations of color to depict abstract mask-like forms that emerge luminously alongside vegetation from a dark blue ground.

It bears similarity to the *Vase with Abstract Mask* to its left as well as two others by García Buch from about 1957 displayed upstairs; hybrid iconography was inherent to her practice throughout her long tenure at the Taller.

Mirta García Buch fue una de las artistas principales del Taller de Santiago de las Vegas. Era una de las ceramistas más competentes y muchas veces usó su origen chino y afrocubano como fuente de inspiración para sus piezas. Los temas marinos y las máscaras aparecen frecuentemente en su obra, como es evidente en las aquí expuestas. El *Jarrón azul y blanco con motivo de peces* y el *Plato con pez* demuestran la habilidad de García Buch para modular sus diseños dependiendo de la forma del recipiente. Los peces en el jarrón hacen perfecto uso de todo el espacio disponible y el pez plano y triangular llena perfectamente la superficie del plato. García Buch también experimentó con técnicas de vidriado, como muestra el *Jarrón alto con motivos abstractos*, donde aplicó un acabado metálico.

En su obra de 1985, *Jarrón azul y gris*, García Buch usa sutiles gradaciones de color para crear especie de máscaras abstractas que emergen luminosamente junto a la vegetación que brota de la tierra azul oscuro. Esta pieza tiene similitudes con el *Jarrón con máscara abstracta* que está a su izquierda y a las otras dos obras de García Buch, de 1957, que se exponen en el piso de arriba. Esta iconografía híbrida fue parte integral de sus prácticas durante su larga relación con el Taller.

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

*Plate with the Elements* | *Plato de los elementos*, 1953

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

García Buch's *Plate with the Elements* is a tour de force of *vanguardist* expression and emblematic of the artist's finest work. Complex in both conception and execution, García Buch's plate borrows from the ancient philosophical concept of the elements of nature common to many cultures. On the rim, thick black lines are juxtaposed against a white background and avian and aquatic creatures appear in lunettes above and below, possibly representing earth, air, fire, water, ether, or metal in turn. An omniscient eye dominates the plate with two lateral designs, almost parenthetical forms, balancing the composition. A horizontal arrow with two heads bisects the eye.

El *Plato de los elementos* de García Buch es un *tour de force* de la expresión vanguardista y emblemático de lo mejor de la obra de su autora. Complejo en concepción y ejecución, el plato de García Buch toma prestado de los antiguos el concepto filosófico de los elementos naturales, común a muchas culturas. En sus bordes, gruesas líneas negras se yuxtaponen con el fondo blanco y criaturas aladas y marinas aparecen en lunetas situadas arriba y abajo, posiblemente representando en cada caso la tierra, el aire, el fuego, el agua, el éter o el metal. Un ojo omnisciente domina el plato con dos diseños laterales, casi formas parentéticas, que equilibran la composición. Una flecha horizontal con dos cabezas corta en dos el ojo.

# ELIA ROSA FERNÁNDEZ DE MENDÍA

(DATES UNKNOWN | FECHAS DESCONOCIDAS)

Elia Rosa Fernández de Mendía qualified as a professor of drawing and painting in 1950 at the prestigious Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro (San Alejandro National Academy of Fine Arts), studied painting and ceramics at the Universidad de La Habana in 1950–51, and later undertook ceramics studies in New York. She worked regularly at the Taller from 1952 until its temporary closure in 1954, whereafter she set up her own workshop in the Vedado neighborhood of Havana. Although few of her pieces are extant, Fernández de Mendía was known for her abstract linear decorations in light shades, vestiges of her training in engraving at the Academia.



María Elena Jubrías, Elia Rosa Fernández de Mendía & Marta Arjona, Taller de Santiago de las Vegas, April 1953 | abril de 1953

Elia Rosa Fernández de Mendía recibió su título de profesora de dibujo y pintura en 1950 en la prestigiosa Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, estudió pintura y cerámica en la Universidad de La Habana en 1950–51, y más tarde realizó estudios de cerámica en Nueva York. Trabajó regularmente en el Taller desde 1952 hasta su cierre temporal en 1954, y a partir de ese momento estableció su propio estudio en el Vedado, La Habana. Aunque sólo se conservan unas pocas de sus piezas, Fernández de Mendía era conocida por sus decoraciones abstractas lineales en tonos pálidos, vestigios de su entrenamiento en el grabado durante su tiempo en la Academia.



# ROSA JIMÉNEZ

(DATES UNKNOWN | FECHAS DESCONOCIDAS)

Rosa Jiménez was an *aficionado* (amateur artist) at the Taller, participating briefly in 1953. She is represented in this exhibition only by her signature on a plate shown nearby that was collectively designed by many of the Taller's artists. Little else is known of her production at the workshop. Side by side with the Taller's luminaries, she played a role in the sisterhood exemplified by the welcoming nature of its established practitioners—a willingness to learn was all that was required to participate.

That she shared a stage with venerable artists such as Amelia Peláez, Mirta García Buch, and María Elena Jubrías speaks to the egalitarian nature of the Taller.

Rosa Jiménez era una aficionada en el Taller, participando brevemente en 1953. Está representada en esta exposición sólo por su firma en un plato expuesto aquí que fue diseñado colectivamente por muchas de las artistas del Taller. Muy poco más se sabe de su producción. Junto a las luminarias del Taller, Jiménez tuvo su rol en la formación de una hermandad ejemplificada por la generosa acogida que sus más establecidos miembros daban a quienes solamente debían mostrar su voluntad de aprender.

Que pudiera compartir el escenario con artistas venerables como Amelia Peláez, Mirta García Buch y María Elena Jubrías nos dice mucho sobre la naturaleza igualitaria del Taller.



María Elena Jubrías, Mirta García Buch, Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, Aleida González, Amelia Peláez, Rosa Jiménez, Taller de Santiago de las Vegas, November 1953 | noviembre de 1953





artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Plate with Caricatures of Rebeca Robés, Mirta García Buch,  
and Rodríguez de la Cruz | Plato motivo caricaturas de Rebeca  
Robés, Mirta García Buch y Rodríguez de la Cruz*, 1959

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artists | artistas **Rosa Jiménez, Aleida González, María Elena Jubrías** (1930–  
2021), **Mirta García Buch** (1919–96), **Marta Arjona** (1923–2006), **Juan Miguel  
Rodríguez de la Cruz** (1902–90), **Elia Rosa Fernández de Mendía**

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz**

2 *Collective Plate with Fish Motifs |  
Plato colectivo con motivo de peces*, 1954

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

These two plates serve as important evidence of the Taller de Santiago de las Vegas's penchant for collaboration, creativity, and playfulness. The *Plate with Caricatures* illustrates Rebeca Robés and Rodríguez de la Cruz enclosing the artist, García Buch, in a palm tree vase, among the largest of the vessels produced at the workshop.

The *Collective Plate* includes the signatures or initials of seven of the Taller's key women artists, the initial cohort, all in the form of abstracted fish. The signatures shown here are found on the undersides of many of the ceramics in this exhibition. That the artists, some relatively unknown like Jiménez and Fernández de Mendía, were encouraged to take ownership of their output in this way highlights the collaborative atmosphere of the Taller. Amateurs (called *aficionados*) without formal training contributed alongside established practitioners; each was valued and appreciated.

Estos dos platos sirven como importante evidencia de cómo el Taller de Santiago de las Vegas estimulaba la colaboración, la creatividad y el juego. El *Plato con caricaturas* presenta a Rebeca Robés y a Rodríguez de la Cruz encerrando a la artista, García Buch, en un jarrón en forma de palma real, una de las piezas de mayor tamaño producidas en el taller.

El *Plato colectivo* incluye las firmas o las iniciales de siete de las artistas claves del Taller, el núcleo inicial, cada una en la forma de un pez abstracto. Las firmas mostradas aquí se encuentran también en la parte inferior de muchas de las cerámicas de esta exposición. El hecho de que las artistas, algunas de ellas relativamente desconocidas como Jiménez y Fernández de Mendía, fueran animadas a hacerse responsables de sus creaciones de esta manera ilumina la atmósfera de colaboración del Taller. Las aficionadas sin entrenamiento formal contribuyeron junto a las practicantes ya establecidas; todas fueron valoradas y apreciadas.

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Beer Mug with Woman and Sun* | *Jarra de cerveza de mujer al sol*, 1951

2 *Beer Mug with Yellow Bird* | *Jarra de cerveza del pájaro amarillo*, 1951

3 *Blue and Pink Beer Mug* | *Jarra de cerveza en azul y rosa*, 1951

4 *Beer Mug with Heads and Eyes Motif* |

*Jarra de cerveza con motivo cabezas y ojos*, 1951

5 *Beer Mug with Two Women* | *Jarra de cerveza de las dos mujeres*, 1951

6 *Kettle* | *Tetera*, ca. 1952

7 *Green and Black Beer Mug with Woman* |

*Jarra de cerveza verde y negro con mujer*, ca. 1951

8 *Green Beer Mug with Fish* | *Jarra de cerveza verde con peces*, 1952

9 *Blue and Yellow Beer Mug* | *Jarra de cerveza azul y amarilla*, 1952

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
10 *Blue Honeypot | Mielera azul*, 1952  
11 *Honeypot with Yellow and Brown Shapes |  
Mielera con formas amarillas y marrones*, 1952  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
12 *Blue and Green Honeypot | Mielera azul y verde*, 1952  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

The vessels in this case were decorated by Amelia Peláez in 1951 and 1952 early in her tenure at the Taller de Santiago. Peláez's works feature prominently throughout this exhibition; she was one of Cuba's most renowned artists of the twentieth century. Here utilitarian beer mugs display some of her characteristic motifs: faces in profile, birds in flight, fish mid-swim, interior architecture, and flora.

The kettle and several honeypots include abstract shapes that closely hug the curves of the round forms; gone is Peláez's early self-confessed difficulty translating her two-dimensional practice to ceramics.

Estas piezas fueron decoradas por Amelia Peláez en 1951 y 1952, al principio de su relación con el Taller. Las obras de Peláez tienen un gran peso en esta exposición; ella fue una de los más renombrados artistas cubanos del siglo veinte. Aquí las utilitarias jarras de cerveza muestran algunos de sus motivos característicos: caras vistas de perfil, pájaros en vuelo, peces que nadan, arquitectura de interiores y flora.

La tetera y varias mieleras incluyen figuras abstractas que abrazan estrechamente las curvas de estas formas redondeadas. Peláez había claramente superado las dificultades de sus inicios en el medio cuando, según confesó ella misma, le costó adaptar sus prácticas bidimensionales a la cerámica.

# EL TALLER DE SANTIAGO DE LAS VEGAS

The Taller de Santiago de las Vegas was established in the town of the same name near Havana in 1930. During its early years, the workshop experienced several changes in leadership until 1945 when doctors Juan Miguel Rodríguez de la Cruz and Carlos Ramírez Corría took charge as co-investors and directors of the workshop, under the ownership of Ricardo Gómez. Due to increased national demand after World War II, quotidian pottery objects were added to the factory's industrial output.

In 1949, Rodríguez de la Cruz hired Mirta García Buch and Rebeca Robés Massés from the Academia San Alejandro; they became the first to experiment with avant-garde designs on the ceramics. Thus began the rise of the Taller's storied history as a locus of artistic expression.

The years 1949 to 1954 marked the first phase of the Taller, in which it received increased national recognition. In late 1954, Rodríguez de la Cruz became sole owner and director, and relocated the workshop to another building on the same street.

Between 1956 and 1959, the Taller's second phase, Rodríguez de la Cruz reconditioned his new factory. Known locally as "la fábrica" ("the factory"), artists and intellectuals dubbed it "el taller" ("the workshop"), the name chosen for the manufactory mark on the underside of the ceramics produced there.

The Taller entered its final phase in 1959 with the arrival of the Cuban Revolution; the workshop continued production through the 1980s with a new aim. Nationalized and repurposed, the Taller provided economic support for the Revolution by fabricating primarily industrial wares. Rodríguez de la Cruz donated the Taller to the State in 1963 but remained as its director. As the regime continued, the Taller's artistic importance increasingly waned and smaller independent aesthetic ceramic workshops sprang up and flourished. Yet, groups of artists continued to visit the Taller to work with Rodríguez de la Cruz. Ceramics from the Taller won top honors in the third Cuban National Ceramic Fair in 1985.

El Taller de Santiago de las Vegas fue establecido en el pueblo homónimo, cerca de La Habana, en 1930. Durante sus primeros años, el Taller experimentó diversos cambios de director, hasta que en 1945 los doctores Juan Miguel Rodríguez de la Cruz y Carlos Ramírez Corría se hicieron cargo del negocio como co-inversores y directores, junto al dueño Ricardo Gómez. Debido al incremento de la demanda nacional después de la Segunda Guerra Mundial, la producción industrial de la fábrica comenzó a incluir también objetos cotidianos de cerámica.

En 1949, Rodríguez de la Cruz contrató a Mirta García Buch y a Rebeca Robés Massés, graduadas de la Academia San Alejandro. Ellas se convirtieron en las primeras en experimentar con diseños vanguardistas en la cerámica. Así comenzó el ascenso de la ilustre historia del Taller como locus de expresión artística.



El Taller de Santiago de las Vegas, ca. 1953

Entre 1949 y 1954 se desarrolló la primera fase del Taller, que comenzó a recibir cada vez más reconocimiento a nivel nacional. A fines de 1954, Rodríguez de la Cruz se convirtió en dueño único y director, y trasladó el Taller a otro edificio en la misma calle.

De 1956 a 1959, durante la segunda fase del Taller, Rodríguez de la Cruz reacondicionó su nuevo espacio. Conocido localmente como "la fábrica", los artistas e intelectuales lo llamaban "el taller", y este fue el nombre escogido para

el sello de manufactura en la parte inferior de las cerámicas producidas allí.

El Taller entró en su fase final en 1959 con llegada de la Revolución cubana, y continuó produciendo hasta la década del ochenta, pero con un nuevo enfoque. Nacionalizado y con una nueva misión, el Taller apoyó económicamente al nuevo gobierno produciendo fundamentalmente cerámicas industriales. Rodríguez de la Cruz donó el Taller al estado en 1963 pero continuó siendo su director. En la etapa posrevolucionaria la importancia artística del Taller decayó, a la vez que pequeños estudios independientes de cerámica continuaban surgiendo. Sin embargo, algunos artistas continuaron frecuentándolo para trabajar con Rodríguez de la Cruz. Piezas creadas en el Taller ganaron los primeros premios en la tercera Feria Nacional de Cerámica de 1985.

# JUAN MIGUEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ CARDOSO (1902-90)

Juan Miguel Rodríguez de la Cruz originated the modernist artistic ceramic movement in Cuba and led the Taller de Santiago de las Vegas, where he crafted most of the ceramics in this exhibition.

Raised in Placetas, Cuba, he trained as a doctor in Havana and Paris. His first exposure to ceramics was as a postgraduate medical student in Germany in the 1920s.

In the early 1930s he and his wife, Dulce María Escalona, worked at schools in Rancho Boyeros (near Havana) that offered ceramic instruction to men and women.

Rodríguez de la Cruz's involvement with the Taller began in the mid-1930s when its director tried to persuade him to invest in the enterprise, but the business relationship was not formalized until after WWII. He formed Industrias Cerámicas Unidas with Carlos Ramírez Corría, a company that specialized in decorative wares for hotels. Following ICU's closure in 1947, Rodríguez de la Cruz experimented with ceramics in the workshop. He sourced clays, stoked kilns, and decorated wares. In August 1949 he reopened the Taller, producing both art ceramics and commercial objects. Following 1959, the Taller's output was again directed toward serial wares and that same year Rodríguez de la Cruz retired from medicine to devote himself full-time to the ceramics industry.



Rodríguez de la Cruz, ca. 1950-54

Juan Miguel Rodríguez de la Cruz creó el movimiento de cerámica artística modernista en Cuba y dirigió el Taller de Santiago de las Vegas, donde produjo la mayoría de las cerámicas en esta exposición. Crecido en Placetas, Cuba, se formó como médico en La Habana y París. Su primer contacto con la cerámica ocurrió cuando vivió en Alemania como parte de sus estudios de posgrado durante la década del veinte. A principios de la década siguiente trabajó junto a su esposa Dulce María Escalona en escuelas en Rancho Boyeros (cerca de La Habana) que ofrecían cursos de cerámica para hombres y mujeres.

La implicación de Rodríguez de la Cruz con el Taller comenzó a mediados de la década del treinta cuando el director trató de convencerlo de invertir en la empresa. La relación de negocios no se estableció formalmente hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Creó Industrias Cerámicas Unidas con Carlos Ramírez Corría, una compañía especializada en las piezas decorativas para hoteles. Después del cierre de esta empresa en 1947, Rodríguez de la Cruz dedicó un tiempo a la experimentación con cerámicas. Personalmente compró las arcillas, atendió los hornos y decoró las vasijas. En agosto de 1949 reabrió el Taller, produciendo cerámicas artísticas además de objetos comerciales. Después de 1959, la producción del Taller se concentró otra vez en artículos seriados, y ese mismo año Rodríguez de la Cruz se retiró de la práctica de la medicina para dedicarse a tiempo completo a la industria de la cerámica.



## MARTA ARJONA PÉREZ (1923-2006)

Marta Arjona was a sculptor trained at the Academia San Alejandro, who arrived at the Taller de Santiago de las Vegas in 1949. At her invitation Amelia Peláez joined the Taller in 1950. In 1951-52, Arjona studied at the École de Métiers d'Arts Appliqués (School of Applied Arts Professions) in Paris. When she returned to the Taller in 1952, she imparted her newfound knowledge for two years, often throwing her own pottery, and mixing varnishes for her designs. Arjona became president of the National Board of Cultural Patrimony, and worked for the creation and preservation of museums in Cuba. Her works in this exhibition have sculptural qualities and demonstrate the prowess in color application for which she was lauded. Arjona collaborated with Peláez on several of her most ambitious ceramic murals, particularly in the preparation of colors.



Marta Arjona & Aleida González,  
Taller de Santiago de las Vegas, March  
30, 1954 | 30 de marzo de 1954

Marta Arjona era una escultora educada en la Academia San Alejandro, que llegó al Taller de Santiago de las Vegas en 1949. Fue ella quien invitó a Amelia Peláez a venir al Taller en 1950. En 1951-52, Arjona estudió en la École de Métiers d'Arts Appliqués (Escuela Profesional de Artes Aplicadas) en París. Cuando regresó al Taller en 1952, impartió allí sus nuevos conocimientos por dos años, muchas veces moldeando su propia cerámica y mezclando los barnices para sus diseños. Arjona se convirtió en presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, y trabajó por la creación y preservación de museos en Cuba. Sus obras en esta exposición tienen cualidades esculturales y demuestran la maestría en la aplicación de colores por la que fue reconocida. Arjona colaboró con Peláez en varios de sus más ambiciosos murales de cerámica, particularmente en la preparación de los colores.





artist | artista **Marta Arjona** (1923–2006)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
1 *Vase with Flowers on Yellow Background* |  
*Vaso de flores con fondo amarillo*, 1953  
2 *Black Bottle with Corrugated Surface* |  
*Botella negra con superficie ondulada*, ca. 1952  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist & ceramicist | artista & ceramista **Marta Arjona** (1923–2006)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
3 *Vase with Abstract Motifs* | *Vaso con motivos abstractos*, 1951  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

Marta Arjona was one of the Taller de Santiago's most innovative artists.

She both threw her own pottery, assisted with the preparation of colors for murals for Amelia Peláez, and decorated distinctively vessels of many shapes. That Arjona was a sculptor is revealed in the inscribed abstract and floral motifs on the vases and in the undulating surface of the center bottle.

In Paris, Arjona learned to use pure metal oxides of copper and manganese to fashion black metallic or matte finishes, techniques that she imparted to others at the Taller upon her return in 1952. Her experiments with dark tonalities were a leitmotif of her practice; she often used black backgrounds to frame central designs, to dramatic effect.

A large mural, the design of which Arjona reworked in 1999, is displayed in the last room on this floor, and a plate with a minimalist, elegant design is in the Monan Gallery upstairs.

Marta Arjona fue una de las artistas más innovadoras del Taller de Santiago de las Vegas. Lo mismo moldeaba su propia cerámica que asistía con la preparación de los colores para los murales de Amelia Peláez, y agregaba decoraciones singulares a una variedad de piezas. Su entrenamiento como escultora se revela en los motivos abstractos y florales inscritos en los jarrones y en la superficie ondulada de la botella que aparece en el centro.

En París, Arjona aprendió a usar puros óxidos metálicos de cobre y manganeso para crear acabados de un negro metálico o mate, técnicas que enseñó a sus colegas en el Taller después de su regreso a Cuba en 1952. Sus experimentos con tonalidades oscuras se convirtieron en un leitmotif de su práctica; con frecuencia usaba fondos negros para encuadrar el diseño central, consiguiendo un efecto dramático.

Un mural de grandes dimensiones, cuyo diseño Arjona rehizo en 1999, se exhibe en el último salón de este piso, y un plato con diseño elegante y minimalista en la Galería Monan del piso superior.

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Beer Mug with Women and Bird* |

*Jarra de cerveza con mujeres y pájaro*, 1951

2 *Kuquine Beer Mug I* | *Jarra de cerveza Kuquine I*, 1953

3 *Kuquine Beer Mug II* | *Jarra de cerveza Kuquine II*, 1953

4 *Kuquine Beer Mug III* | *Jarra de cerveza Kuquine III*, 1953

5 *Green Potbellied Mug and Plate Set* |

*Juego verde de jarra panzuda y plato*, 1951

6 *Blue Potbellied Mug and Plate Set* |

*Juego azul de jarra panzuda y plato*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

The mugs and plates included here from the early 1950s showcase characteristic elements of Mirta García Buch's imagery that meld aquatic, avian, and human elements in various ways. The plates' figures resemble those of García Buch's *Vase with Indigenous Men Fishing* displayed nearby.

The three mugs emblazoned with "Kuquine" were for the rural estate (*finca*) of that name built for and owned by President Fulgencio Batista (in power 1933–44 and 1952–59). Batista was staying at Kuquine on March 10, 1952 when his military coup unseated his predecessor, Carlos Prío Socarrás.



Jorge Luis Batista Fernández, Marta Fernández Miranda & Fulgencio Batista y Zaldívar, ca. 1956

Las jarras y platos exhibidos aquí, creados a principios de la década del cincuenta, muestran los elementos característicos de la imaginería de Mirta García Buch, que mezclan elementos acuáticos, aviares y humanos en varias formas. Las figuras de los platos son similares a las del *Jarrón con indios pescando* que aparecen en la misma sala.

Las tres jarras que llevan el nombre "Kuquine" fueron creadas para la residencia de la finca de ese mismo nombre construida para su dueño el presidente Fulgencio Batista (en el poder entre 1933–44 y 1952–59). Batista estaba en Kuquine el 10 de marzo de 1952 cuando su golpe de estado militar sacó del poder a su predecesor Carlos Prío Socarrás.

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Fruit Bowl with Adam and Eve* | *Copa frutero de Adán y Eva*, 1951

2 *Flower Pot with Fish-Man* | *Maceta del hombre pez*, 1953

3 *Water Jug with Indigenous Head Motif* |

*Porrón motivo de cabeza de indio*, 1951

4 *Vase with Indigenous Men Fishing* | *Vaso con indios pescando*, 1951

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

This vitrine contains some of Mirta García Buch's masterpieces. They all depict faces in profile; whether Indigenous men, biblical figures, or a mystical fish-man creature, in each vessel the artist creates scenes of vitality imbued with mysticism.

On the foot of the *Fruit Bowl with Adam and Eve*, on which the couple is surrounded by entwined serpents, García Buch writes: "This bowl provides youth to whomever sees in it the beauty and eternity of life, that is, the symbolism of the apple and the snake." A sense of hopefulness tempered by a warning to those lured to eat the fruits the bowl was intended to contain.

Esta vitrina contiene algunas de las obras maestras de Mirta García Buch. Todas ellas muestran rostros de perfil, lo mismo de hombres indígenas que de figuras bíblicas o de una criatura mítica mezcla de hombre y pez. En cada pieza la artista crea escenas de gran vitalidad imbuidas de misticismo.

Al pie de la *Copa frutero de Adán y Eva*, en la cual la pareja está rodeada de serpientes enlazadas, García Buch escribe: "Esta copa dará juventud a quien en ella vea lo bello y eterno de la vida o sea la manzana y la serpiente un símbolo". La pieza tiene un aire esperanzador atemperado por la advertencia a aquellos que sean tentados a comer las frutas que el frutero iba a contener.

## REBECA ROBÉS MASSÉS (1923-2003)

Rebeca Robés Massés was a prominent member of the Taller collective. She and Mirta García Buch were the first two women hired by Juan Miguel Rodríguez de la Cruz. A gallery display of Rodríguez de la Cruz's serial ceramics caught Robés's eye in 1949; she was studying the ceramics market at the Business School in Havana. Robés's qualifications in sculpting from the Academia San Alejandro made the Taller a natural fit for her talents.

A mutual friend introduced Robés to Rodríguez de la Cruz. Shortly thereafter she could be found at the Taller decorating ceramics from the hotel production line. She quickly adapted to the new medium. Robés's works in this exhibition are novel in both form and decoration with delicate sgraffito figural designs and cut-out shapes.

Robés undertook additional ceramics studies in Madrid in 1953–54 where she learned advanced chemical and decorative techniques. She returned to the Taller where she remained an important artist, training Rodríguez de la Cruz in pottery throwing. Robés worked at the Taller until 1960 when she opened her own studio in Nuevo Vedado, Havana.

Rebeca Robés Massés fue una figura prominente del colectivo del Taller. Ella y Mirta García Buch fueron las dos primeras mujeres contratadas por Juan Miguel Rodríguez de la Cruz. Una muestra de las cerámicas seriadas de Rodríguez de la Cruz en una galería capturó la atención de Robés en 1949, cuando estaba estudiando el mercado de la cerámica en la Escuela de Comercio en La Habana. Robés había estudiado escultura en la Academia San Alejandro, lo que hacía del Taller un espacio natural para desarrollar sus talentos.



Robés, 1950

Un amigo común presentó a Robés y Rodríguez de la Cruz. Poco después ella estaba en el Taller decorando cerámicas para la línea de producción destinada a hoteles. Robés se adaptó rápidamente al nuevo medio. Sus obras en esta exposición son innovadoras en la forma y en la decoración, con delicados diseños figurativos esgrafiados y formas recortadas.

Robés cursó estudios adicionales en cerámica en Madrid en 1953–54, donde aprendió técnicas decorativas y químicas avanzadas. Regresó al Taller después de esta experiencia y se convirtió en una de las artistas importantes, entrenando a Rodríguez de la Cruz en técnicas de alfarería. Robés trabajó en el Taller hasta 1960, año en que abrió su propio estudio en Nuevo Vedado, La Habana.



# ALEIDA GONZÁLEZ

(DATES UNKNOWN | FECHAS DESCONOCIDAS)

Aleida González was one of seven employees at the Taller in its formative first stage in 1953–54.

She lacked fine arts training and credentials, and was therefore tasked with decorating many of the Taller's serial products. Her experience deepened her innate talent;

González went on to found her own ceramics workshop.



González, ca. 1953

Aleida González fue una de las siete empleadas del Taller en la primera y formativa etapa de 1953–54. No tenía el entrenamiento y las credenciales artísticas de algunas de sus compañeras, y por eso fue encargada de decorar muchos de los productos seriados del Taller.

Esta experiencia profundizó su talento innato; González abrió su propio taller más adelante.



artist & ceramicist | artista & ceramista **Rebeca Robés Massés** (1923–2003)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Vase with Irregular Mouth with Women and Bird* |

*Vaso de boca irregular con mujeres y pájaro*, 1951

2 *Openwork Globular Vase* | *Vaso globular calado*, 1951

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artist | artista **Aleida González**

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

3 *Honeypot with Quadrant Design* | *Mielera de los cuadrantes*, 1953

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada



In the *Vase with Irregular Mouth* and in the *Openwork Globular Vase* on the right, Rebeca Robés Massés demonstrates her exceptional ingenuity in both pottery making and decoration. The *Vase with Irregular Mouth* exposes the clay of the interior on the edge line; its exterior is painted in a contrasting baroque design of black and white, below and above a border echoing the curves of the vase's opening. Robés drew in sgraffito feminine figures releasing a bird from a cage on the body of the circular vessel.

Robés's *Openwork Globular Vase* is no less masterful. Geometric shapes pierce the vase's body; incised zigzags, cross hatchings, and black-stippled light blue glaze fill the surface. The warm pink of the clay emerges as a feature, a hallmark of Robés's production.

Aleida González elevates the simple form of her *Honeypot* with a geometric precision that has a sinuous twist. Made in her first year at the Taller, her talent is already evident in its execution.

En el *Jarrón de boca irregular* y en el *Jarrón globular calado* a su derecha, Rebeca Robés Massés demuestra su excepcional creatividad en alfarería y decoración. El *Jarrón de boca irregular* expone la arcilla del interior en la línea del borde, mientras que el exterior está pintado en un diseño barroco contrastado en blanco y negro, encima y debajo de un borde que evoca las curvas de la boca del jarrón. Robés esgrafió una figura femenina liberando un pájaro en el cuerpo circular de la pieza.

El *Jarrón globular calado* de Robés es igualmente impresionante. Formas geométricas perforan el cuerpo del jarrón; incisiones zigzagueantes, sombreados en cruz y un barniz azul claro punteado de negro llenan la superficie. El rosa cálido de la arcilla emerge como uno de los rasgos característicos de la producción de Robés.

Aleida González eleva la simple forma de su *Mielera* con una precisión geométrica que tiene un sinuoso giro. Ejecutada durante su primer año en el Taller, su talento ya se hace evidente en esta pieza.

# AVANT-GARDE CERAMICISTS

## CERAMISTAS DE VANGUARDIA

In 1950, the women ceramicists began to invite their male contemporaries, many from the Academia San Alejandro, to the Taller to teach them the basics of ceramic design. The women were pioneers in defining the style of the third generation of the Cuban *vanguardia* (1950–59).

One of the earliest promoters of this new ceramic style was artist, author, and art historian María Elena Jubrías whose works are shown in this gallery. Nearby are works by some of the most accomplished second-generation *vanguardia* painters (1938–50) who also distinguished themselves in ceramics: Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, and Raúl Milián.

More pieces by ceramic practitioners, including Ofelia Sam, Luis Martínez Pedro, Wifredo Arcay, José María Mijares, and Julio Herrera Zapata, are on display in the Monan Gallery upstairs. Both galleries demonstrate the symbiotic relationship between ceramics and paintings in the last phase of Cuban modernism.

En 1950, las mujeres ceramistas comenzaron a invitar al Taller a algunos de sus contemporáneos hombres, muchos de ellos provenientes de la Academia San Alejandro, para enseñarles las bases del trabajo con cerámica. Estas mujeres fueron pioneras que ayudaron a definir el estilo de la tercera generación de la vanguardia cubana (1950–59).

Una de las primeras promotoras de este nuevo estilo de cerámica fue la artista, escritora e historiadora del arte María Elena Jubrías, cuyas obras se muestran en esta galería. En los espacios cercanos se exhiben obras de algunos de los más importantes pintores de la segunda generación de vanguardia (1938–50) que también se distinguieron por su trabajo en cerámica: Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Raúl Milián.

Más piezas de otros ceramistas, incluyendo a Ofelia Sam, Luis Martínez Pedro, Wifredo Arcay, José María Mijares y Julio Herrera Zapata, se exponen en la Galería Monan en el tercer piso. Ambas galerías demuestran la relación simbiótica entre cerámica y pintura en esta fase del modernismo cubano.



# MARÍA ELENA JUBRÍAS ÁLVAREZ (1930-2021)

Dr. María Elena Jubrías was one of the Taller de Santiago de las Vegas's most significant protagonists. A graduate of the Universidad de La Habana's School of Liberal Arts, Jubrías chronicled the history and participants of the Taller in an unpublished 1985 dissertation. She both threw her own smaller pieces and painted a wide array of works created by Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, including beer mugs, plates, and ashtrays, often featuring quotes, abstract designs, and marine motifs.

Jubrías's volume *Amelia Peláez: cerámica* is one of the seminal studies on the artist's ceramic practice. Jubrías was a prolific researcher and writer on Cuban ceramics.

She was a distinguished university professor in the art history faculty at the Universidad de La Habana, she created the department of art at the José Martí National Library, and co-created the educational department of the National Museum of Fine Arts. Jubrías also founded the National Union of Cuban Artists and Writers, a social organization with legal status to support cultural and artistic enterprises.



Jubrías, ca. 1953

La Dra. María Elena Jubrías fue una de las protagonistas más significativas del Taller de Santiago de las Vegas. Graduada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, Jubrías cronicó la historia y los participantes del Taller en su tesis inédita de 1985. Ella fabricaba sus propias piezas pequeñas y pintaba una amplia gama de obras creadas por Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, incluyendo jarras, platos y ceniceros, muchas veces incluyendo citas literarias, diseños abstractos y motivos marinos.

Su libro *Amelia Peláez: cerámica* es uno de los estudios seminales del trabajo de esta artista en el medio de la cerámica.

Jubrías fue una prolífica investigadora y escritora sobre el tema de la cerámica en Cuba, además de una distinguida profesora en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Creó el departamento de arte de la Biblioteca Nacional José Martí, y fue co-creadora del departamento educativo del Museo Nacional de Bellas Artes. Jubrías fue también fundadora de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, una organización social con el estatus legal para apoyar proyectos culturales y artísticos.



artist | artista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
1 *Square Plate with Adam and Eve | Plato cuadrado de Adán y Eva*, 1952  
2 *Beer Mug with Abstract Motifs |  
Jarra de cerveza con motivos abstractos*, 1954  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist & ceramicist | artista & ceramista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
3 *Square Plate with Abstract Geometric Motifs |  
Plato cuadrado con motivos abstractos geométricos*, 1954  
4 *Square Plate with Abstract Motifs and Blue Circles |  
Plato cuadrado con motivos abstractos y círculos azules*, 1954  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
5 *Beer Mug with Floral Motifs |  
Jarra de cerveza con motivos florales*, 1952  
6 *White Honey pot with Abstract Motifs |  
Mielera blanca con motivos abstractos*, 1953  
7 *Little Plate with Abstract Motifs and Aristotle Quote |  
Plato pequeño con motivos abstractos y cita de Aristóteles*, 1953  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

In these works María Elena Jubrías showcases both her pottery throwing capabilities as well as her eye for design. Adam and Eve, no longer recognizable as human as they are in Mirta García Buch's fruit bowl nearby, are more abstracted in her plate. Yet the curved left form and sharply pointed right one leave no doubt as to their identification. The snake winding up a tree trunk under a yellow bower completes the scene.

Jubrías's other pieces show a similar affinity for abstraction and acuity for placement of geometric shapes that create balanced compositions. The small plate on the right is painted with a quote in Greek from Aristotle's *Nicomachean Ethics* on the truest form of friendship: "...one friend in two nested souls."

En estas piezas María Elena Jubrías demuestra su habilidad como alfarera y su ojo para el diseño. Adán y Eva, ya no reconocibles como las figuras humanas que aparecen en el frutero del mismo tema de Mirta García Buch, son imágenes abstractas en este plato. Sin embargo, la forma curva a la izquierda y la puntiaguda a la derecha no dejan dudas sobre la identificación de los personajes. La serpiente enroscada alrededor del tronco de un árbol debajo de un emparrado amarillo completan la escena.

Las otras piezas de Jubrías muestran una similar afinidad por la abstracción y la misma agudeza en el emplazamiento de las formas geométricas para crear composiciones equilibradas. El pequeño plato a la derecha lleva una cita en griego de la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles sobre la forma más verdadera de la amistad: "...un amigo en dos almas anidadas".

artist & ceramicist | artista & ceramista **María Elena Jubrías** (1930–2021)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Tripod Ashtray with Sienna Flower* |

*Cenicero de trípode con flor siena*, 1953

2 *Ashtray with White Abstract Figure and Verse by García Lorca* |

*Cenicero figura abstracta blanca y verso de García Lorca*, ca. 1954

3 *Brown Ashtray with Abstract Motifs* |

*Cenicero marrón con motivos abstractos*, 1952

4 *Ashtray with Verse by Retamar* | *Cenicero con verso de Retamar*, 1954

5 *Ashtray with Abstract Figures and Three Cigarette Slots* |

*Cenicero con figuras abstractas y tres hendiduras para cigarrillos*, 1952

6 *Double Ashtray* | *Cenicero doble*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

The ashtrays of various forms in this case thrown and painted by María Elena Jubrías are typical of the wares the Taller produced for tourist centers to sell as souvenirs in the early 1950s, yet they display an avant-garde twist in form and content. One features curvilinear shapes that appear to be habited nuns bowed in prayer, two others include lines from love poems by Cuban poet Roberto Fernández Retamar (1930–2019) and Spanish poet Federico García Lorca (1898–1936). The *Double Ashtray* also has a romantic bent; “Dicitencello vuie” is the title of a 1930 Neapolitan love song, adapted frequently in English as “Just Say I Love Her” in the 1950s and 1960s.

Los ceniceros de varias formas, moldeados y pintados por María Elena Jubrías, son típicos de las piezas producidas en el Taller para centros turísticos para vender como souvenirs a principios de los cincuenta, y sin embargo despliegan elementos vanguardistas en su forma y contenido. Uno de ellos presenta formas curvilíneas que recuerdan figuras de monjas sus hábitos prosternadas en oración, dos incluyen versos de poemas del poeta cubano Roberto Fernández Retamar (1930–2019) y del poeta español Federico García Lorca (1898–1936). El *Cenicero doble* tiene un toque romántico: “Dicitencello vuie” es el título de una canción de amor napolitana de 1930, adaptada al inglés frecuentemente con el título “Just Say I Love Her” en las décadas del cincuenta y el sesenta.

artist & ceramicist | artista & ceramista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1, 2 *Plate with Abstract Motifs and Verses of Roberto  
Fernández Retamar I, II | Plato con motivos abstractos  
y versos de Roberto Fernández Retamar I, II*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

3 *Beer Mug with Fish | Jarra de cerveza con peces*, 1954  
4 *Platter with Blue Fish | Fuente de los peces en azul*, 1953

painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

**María Elena Jubrías** (1930–2021)  
5 *Coffee Cup and Saucer with Abstract Fish |  
Taza de café y platillo con pescado abstracto*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Silvia & Emilio M. Ortiz

artist | artista **María Elena Jubrías** (1930–2021)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

6 *“TARA” Beer Mug | Jarra de cerveza “TARA”*, 1953  
7 *Plate with Abstract Motifs | Plato con motivos abstractos*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada



Here María Elena Jubrías aptly demonstrates her ceramics prowess on vessels of many shapes that highlight her modernist designs. The plates with quotes from Cuban poet Roberto Fernández Retamar and the beer mugs with various motifs would likely have been sold as souvenirs while her palette-shaped *Platter with Blue Fish* and diminutive *Coffee Cup and Saucer with Abstract Fish* are more experimental in form.

In *Plate with Abstract Motifs*, featuring vases displayed on a table, one can appreciate Jubrías as both a ceramics practitioner and chronicler. Her study and publications on the medium and its luminaries are the chief primary sources for the Taller's operations.

Aquí María Elena Jubrías demuestra su destreza como ceramista en vasijas de muchas formas diferentes que hacen hincapié en sus diseños modernistas. Los platos con citas del poeta cubano Roberto Fernández Retamar y las jarras de cerveza con diferentes motivos fueron probablemente vendidos como souvenirs mientras que su *Fuente de los peces en azul*, con su forma de paleta de pintura, y el diminuto *Taza de café y platillo con pescado abstracto* son ejemplos de sus diseños más experimentales en forma.

En *Plato con motivos abstractos*, donde aparecen jarrones sobre una mesa, podemos apreciar a Jubrías como practicante de la cerámica y como cronista. Su estudio y sus publicaciones sobre el medio y sus luminarias son las fuentes primarias más importantes para conocer las operaciones del Taller.

# WIFREDO ÓSCAR DE LA CONCEPCIÓN LAM Y CASTILLA (1902-82)

Wifredo Lam was a pivotal twentieth-century modernist closely associated with the first and second generations of the *vanguardia* (1927-50). He is most well known for his monumental paintings that portray his concepts of *cubanidad* (Cuban expression) through hybrid animals, flora, and fauna of the island, synthesized through his unique Afro-Cuban/Chinese lens. Lam was also an accomplished printmaker, ceramicist, and sculptor; his career spanned decades and continents.



Lam, Cuba, 1950

In 1950 he visited the Taller at the invitation of a mutual friend of Juan Miguel Rodríguez de la Cruz. Although there only briefly, his works in this exhibition executed at the Taller evidence his characteristic quasi-animal motifs. In 1961 Lam took up residence at the famed artists' commune in Albissola Marina, Italy, where he came to craft ceramics with virtuosity.

Wifredo Lam fue una figura crucial del modernismo del siglo veinte, estrechamente asociado con la primera y segunda generaciones de la vanguardia (1927-50). Es mejor conocido por sus monumentales pinturas que reflejan sus conceptos de cubanidad a través de animales híbridos, la flora y la fauna de la Isla, sintetizados a través de su muy peculiar visión afrocubana/china. Lam fue también un extraordinario grabador, ceramista y escultor, su carrera se expandió por muchas décadas y varios continentes.

En 1950 Lam visitó el Taller, invitado por un amigo suyo también cercano a Juan Miguel Rodríguez de la Cruz. Aunque sólo pasó por el Taller brevemente, las obras que se muestran en esta exposición son muestras de sus característicos motivos cuasi-animalísticos. En 1961 Lam se estableció en la célebre comuna de artistas en Albissola Marina, Italia, donde refinó su técnica y produjo cerámicas con virtuosismo.



Wifredo Lam (1902–82)

1 *Plate with Hybrid Creatures and Orisha* |

*Plato con criaturas híbridas y orisha*, 1962

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Silvia & Emilio M. Ortiz

artist | artista attrib. | atrib. Wifredo Lam (1902–82)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

2 *Plate Cover with Two-Headed Being* | *Tapa-plato con ser bicéfalo*, 1950

3 *Vase with Birds, Fish, and Three Little Faces* |

*Jarrón con pájaros, peces y tres caritas*, 1950

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Wifredo Lam (1902–82)

4 *Plate with Figure and Elegguá* | *Plato con figura y Elegguá*, 1961

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Cernuda Arte

The smallest works in this case are among Wifredo Lam's first experiments in ceramics, painted with his characteristic Afro-Cuban motifs when he visited the Taller de Santiago in 1950. In *Plate Cover with Two-Headed Being* Lam contemplated challenges of form and space by including a head on each end of an avian-dragon creature, thereby avoiding a single orientation. His *Vase with Birds, Fish, and Three Little Faces* was formed from dark red clay and populated with fantastical hybrid animals and geometric lines and circles.

Bookending these early pieces are plates Lam executed in 1961 and 1962 when he was in residence at Albissola Marina, Italy, a locus for many ceramics practitioners in the 1950s, 1960s, and 1970s. There, Lam worked in renowned craftsman Giovanni Poggi's Ceramiche San Giorgio workshop (see photo) that opened in 1958 and operated similarly to the Taller de Santiago de las Vegas; a collaborative learning environment helmed by a ceramics master attended by leading artists like Danish Asger Jorn (1914–73) and Argentine Italian Lucio Fontana (1899–1968). The two plates show Lam's sharply incised hybrid animals, first depicted in the early Taller pieces. They display *orishas*, which are divine spirits sacred to the Santería religion and a core tenet of Lam's artistic expression.



Lam, Ceramiche San Giorgio, 1975

Las piezas más pequeñas en esta vitrina están entre los primeros experimentos de Wifredo Lam en el medio de la cerámica, pintados con sus característicos motivos afrocubanos cuando visitó el Taller de Santiago en 1950. En *Tapa-plato con ser bicéfalo* Lam contempló los desafíos de forma y espacio al incluir una cabeza en cada lado de una criatura con forma de pájaro-dragón, evitando así darle una sola orientación. Su *Jarrón con pájaros, peces y tres caritas* fue moldeado en arcilla de un rojo oscuro y poblado con animales híbridos fantásticos, líneas y círculos geométricos.

A ambos lados de estas piezas están los platos que Lam ejecutó en 1961 y 1962 cuando estaba en residencia en Albissola Marina, Italia, lugar donde convergieron muchos practicantes de la cerámica entre las décadas del cincuenta y el setenta. Allí, Lam trabajó en el taller Ceramiche San Giorgio, del célebre artesano Giovanni Poggi (ver foto) que abrió en 1958 y operaba de manera similar al Taller de Santiago de las Vegas, como un ambiente de aprendizaje colaborativo dirigido por un maestro de la cerámica y con la participación de artistas de la importancia del danés Asger Jorn (1914–73) y el italo-argentino Lucio Fontana (1899–1968). Los dos platos contienen animales híbridos creados a través de afiladas incisiones, similares a los que ya aparecían en sus piezas tempranas en el Taller, y orishas, espíritus divinos que son sagrados en la santería cubana y uno de los pilares de la expresión artística de Lam.

Wifredo Lam (1902–82)

*Branches | Ramas, 1955*

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón  
Col. Cernuda Arte

In *Branches* is visible an abstracted world of crisscrossing spears of vegetation, which, punctuated by orbs, emerge from spiky sheafs of grass.

The flora of Cuba was a leitmotif in Wifredo Lam's production throughout his long career, whether less recognizable as in paintings such as this, or more overt in his masterworks like *The Jungle* (1943, see photo).



En *Ramas* se hace visible un mundo abstracto hecho de lanzas de vegetación que se entrecruzan y que, punteadas por pequeñas esferas, emergen de agudos fajos de hierba. La flora de Cuba fue un leitmotif en la producción de Wifredo Lam a través de su larga carrera, a veces menos reconocible como en esta pintura, a veces más evidente en obras maestras como *La jungla* (1943, ver foto).

Wifredo Lam (1902–82)

*Untitled* | *Sin título*, 1963

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Silverman Family | Familia Silverman

In this untitled painting from 1963, Lam's playful figures seem to frolic together. Evinced by the *orishas*, hybrid animals, and masked faces that are emblematic of his oeuvre, similarities between the beings illustrated here and those on the vessels nearby are evident.

En esta pintura sin título de 1963, las juguetonas figuras de Lam parecen retozar juntas. Mostrando los *orishas*, los animales híbridos y las máscaras que son emblemáticas de su oeuvre, se hacen evidentes las similitudes entre los seres ilustrados aquí y los que aparecen en sus cerámicas.

Wifredo Lam (1902–82)  
*Composition* | *Composición*, 1970  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
private collection | colección privada

Lam portrays Elegguás (the deity associated in Santería with the crossroads) as innocent but also devilish. They are often accompanied by dragons, as here in *Composition*. This painting consoles even as it disturbs with its illuminated, upturned palm that descends into an imagined dark world of Elegguás and dragons.

Lam representa a los Elegguás (las deidades asociadas con las encrucijadas) como inocentes pero también diabólicos. Muchas veces los acompaña con dragones como en esta *Composición*. Esta pintura consuela tanto como inquieta con su palma iluminada e invertida que desciende a un oscuro mundo imaginario de Elegguás y dragones.

## MARIANO RODRÍGUEZ (1912-90)

Mariano Rodríguez, a father of the second-generation (1938–50) *vanguardia*, participated in the Taller in about 1952.

Known for his depictions of roosters (*gallos*), fruits, marine life, and other imagery that sought to express his interpretation of *lo cubano* (Cubanness), Mariano's six-decade career saw him engage with, in turn, geometric abstraction, abstract expressionism, figuration, and the grotesque.

Although rooted in Cuba, Mariano traveled extensively; his experiences in Mexico, Venezuela, New York, and India all informed his stylistic evolution. Mariano portrayed variations on themes familiar to him on ceramics just as he did in diminutive watercolors, oil paintings, and large-scale mosaic murals.



Mariano, ca. 1960s

Mariano Rodríguez, uno de los padres de la segunda generación de la vanguardia cubana (1938–50) participó en el Taller alrededor de 1952. Conocido por sus imágenes de gallos, frutas, criaturas marinas y otra iconografía que buscaba expresar su interpretación de lo cubano, las seis décadas de la carrera de Mariano incluyeron sucesivos compromisos con la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto, la figuración y lo grotesco.

Aunque arraigado en Cuba, Mariano viajó extensamente. Sus experiencias en México, Venezuela, Nueva York y la India influyeron en su evolución estilística. En su incursión en la cerámica, Mariano creó variaciones de algunos de sus temas familiares tales como las que aparecen en sus diminutas acuarelas, en sus óleos y en los murales de mosaico a gran escala.





artist | artista Mariano Rodríguez (1912–90)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

1 *Casserole with Fisherman | Cazuelita del pescador*, 1952

2 *Water Jug with Fish and Thorns | Porrón con peces y espinas*, 1952

3 *Beer Mug with Abstract Motifs |*

*Jarra de cerveza con motivos abstractos*, 1952

4 *Beer Mug with Two Roosters | Jarra de cerveza con dos gallos*, 1952

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artist | artista Mariano Rodríguez (1912–90)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

5 *Water Jug with Abstract Roosters | Porrón con gallos abstractos*, 1952

painting ceramic | cerámica pintada

Latin Art Core

Mariano (known eponymously) painted these works while attending the Taller in 1952 with elements characteristic to his evolving styles. Marine themes predominate in the casserole's central fisherman standing at mast while the left water jug's fish and vegetation evoke an aquatic realm. On the rightmost mug and water jug are visible

Mariano's most iconic motifs, roosters (*gallos*, see image), which for him were emblematic of *cubanidad* (Cubanness). Abstracted beaks, eyes, combs, and wings populate the water jug's rounded form. An equally successful avian motif visible in Amelia

Peláez's water jug from the year prior (on display in the gallery to the left) prompts consideration of whether and, if so, how, the two *vanguardist* luminaries might have influenced each other's decorative schemes.



Gallo | Rooster, 1956

Mariano (conocido en Cuba por su nombre de pila) pintó estas cerámicas mientras trabajaba en el Taller en 1952 con elementos característicos de la evolución de sus estilos. Temas marinos predominan en el tema central de la cazuela, el pescador de pie junto al mástil, mientras que el porrón de la izquierda los peces y la vegetación también

evocan un medio acuático. En la jarra y el porrón a la derecha podemos apreciar los motivos más icónicos de Mariano: los gallos (ver imagen) que eran para él emblemas de la cubanidad. Picos, ojos, crestas y alas abstractas pueblan la forma redondeada del porrón. Un motivo aviar igualmente logrado podemos ver en

la jarra de Amelia Peláez confeccionada el año anterior (expuesta en la galería de la izquierda) que nos lleva a ponderar si estas dos luminarias de la vanguardia se influyeron en las decoraciones, y cómo se produjo esta influencia.

Mariano Rodríguez (1912–90)  
*Yoruba Ceremony* | *Ceremonia yoruba*, 1952  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
private collection | colección privada

Like Wifredo Lam (see image), a central tenet of Mariano's thematic variation lies in depicting aspects of the Cuban syncretic religion, Santería, which combines African Yoruba and Roman Catholic traditions. In *Yoruba Ceremony*, painted the same year as his *Taller ceramics*, a dark, mysterious background centers a dynamic motif of fire, shafts of lighter shades crisscross the canvas. The language of abstraction is firmly entrenched in Mariano's work, as it was for many second- and third-generation Cuban artists in the 1950s.



Lam, *Counterpoint* | *Contrapunto*, 1950

Como en el caso de Wifredo Lam (ver imagen) uno de los pilares de las variaciones temáticas de Mariano es la representación de la religión sincrética cubana, la santería, que combina tradiciones africanas (yoruba) y católicas. En *Ceremonia yoruba*, pintada en el mismo año que las cerámicas que ejecutó en el Taller, un fondo oscuro y misterioso centra un dinámico motivo de fuego, mientras que astas de tonos más pálidos se entrecruzan en el lienzo. El lenguaje de la abstracción está firmemente enraizado en el trabajo de Mariano, al igual que en el de muchos de los artistas de la segunda y tercera generaciones de la vanguardia durante la década del cincuenta.

Mariano Rodríguez (1912–90)

*Fisherman | Pescador*, 1955

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Lourdes & Alejandro Rodríguez

In this painting Mariano again interprets a fisherman, using the geometric abstract language he honed in the mid-1950s. A golden background modulates to green as it moves to the center, alternating form and color. The fisherman and his accoutrements are less recognizable than in Mariano's 1950 interpretation of the same subject on view upstairs in the Monan Gallery.

En esta pintura Mariano otra vez nos da su interpretación de un pescador, utilizando el lenguaje de la abstracción geométrica que perfeccionó a mediados de los cincuenta. Un fondo dorado modula los verdes mientras se mueve hacia el centro, alternando forma y color. El pescador y sus accesorios son menos reconocibles que en el cuadro de Mariano de 1950 con el mismo tema que también se expone en la Galería Monan en el piso de arriba.

## RENÉ PORTOCARRERO VILLERS (1912-85)

René Portocarrero was one of the most influential Cuban artists of the twentieth century. A leader of the second-generation *vanguardia*, Portocarrero attended the Academia San Alejandro before financial hardship ceased his studies. By the 1940s his first mature style reflected explorations of Caribbean baroque in interiors and still lifes, marked by raucous explosions of color.

In 1950 Portocarrero first visited the Taller, where he executed preliminary ceramic designs that were unsatisfactory to his eyes. He returned in 1953 at Juan Miguel Rodríguez de la Cruz's invitation, and by 1954 established himself as a master of his new medium. A series of tiles, a mural, and plates are included here alongside watercolors and oils that pre- and post-date his tenure at the Taller.

Portocarrero's ceramic imprint on the landscape of Havana is similar to that of Amelia Peláez; his monumental murals at the Hotel Habana Hilton (1957) and the Palace of the Revolution (1967) are testament to his talent.

René Portocarrero fue uno de los artistas cubanos más influyentes del siglo veinte. Líder de la segunda generación de vanguardia, Portocarrero estudió en la Academia San Alejandro pero tuvo que abandonar sus estudios por dificultades económicas. En los años cuarenta su primer estilo de madurez reflejaba exploraciones del barroco caribeño en interiores y naturalezas muertas, marcadas por brillantes explosiones de color.



Portocarrero, ca. 1963

Portocarrero visitó el Taller por primera vez en 1950, y ejecutó diseños preliminares de cerámicas que no le resultaron satisfactorios. Regresó en 1953, invitado por Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, y ya para 1954 se había establecido como un maestro del nuevo

medio. Una serie de azulejos, un mural y algunos platos están incluidos aquí junto a sus acuarelas y óleos que en algunos casos preceden y en otros son posteriores a su paso por el Taller.

La huella de la cerámica de Portocarrero en el paisaje de La Habana es similar a la de Amelia Peláez; sus monumentales murales en el Hotel Habana Hilton (1957) y el Palacio de la Revolución (1967) son testimonios de su talento.



artist | artista René Portocarrero (1912–85)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

1 *Bowl with Figures* | *Bol de figuras*, 1950  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista René Portocarrero (1912–85)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

2 *Bowl with Leaves* | *Bol con hojas*, 1950  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Silvia & Emilio M. Ortiz

These two bowls are among René Portocarrero's first ceramic experiments.

The *Bowl with Figures* displays rudimentary profiles of heads donning crowns and simple flowers and plants inside. The *Bowl with Leaves* alternates blue and tan leaf forms around its body. All reappear executed with greater precision and sophistication in Portocarrero's later works also made at the Taller de Santiago de las Vegas.

Estos dos boles están entre los primeros experimentos de René Portocarrero con la cerámica. El *Bol con figuras* despliega rudimentarios perfiles de cabezas que llevan coronas y simples flores y plantas dentro. El *Bol con hojas* alterna formas de hojas azules y marrones alrededor del cuerpo de la vasija. Estos motivos reaparecerán ejecutados con más precisión y sofisticación en los trabajos posteriores de Portocarrero también hechas en el Taller de Santiago de las Vegas.

artist | artista René Portocarrero (1912–85)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
1 *Medium Plate with Moon in Interior* |  
*Plato mediano de interior con luna*, 1954  
2 *Plate with Abstract Motif in Brown and Black* |  
*Plato con motivo abstracto en marrón y negro*, 1954  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista René Portocarrero (1912–85)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
3 *Plate with Sunflower Eye* | *Plato con ojo girasol*, 1954  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Silvia & Emilio M. Ortiz

artist | artista René Portocarrero (1912–85)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
4 *Medium Plate with Abstract Motif* |  
*Plato mediano con motivo abstracto*, 1954  
5 *Plate with Reticulated Abstract Motif* |  
*Plato con motivo abstracto reticulado*, 1954  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

The year 1953 marked Portocarrero's return to the Taller; he decorated the plates displayed here the following year. The designs, all featuring shades of brown, blue, black, and white, are abstract. Hints of architectural elements appear in the *Medium Plate with Moon in Interior*. In the *Plate with Sunflower Eye* the petals are as reminiscent of the sun's rays as they are of eyelashes. The artist experiments with the language of abstraction; a style Portocarrero had been exploring in his two-dimensional production (see his *Floating City* in this room). Unlike Peláez, Portocarrero viewed ceramics as an extension of his canvas; he was less concerned than she with modulating designs to their shapes.

En 1953 Portocarrero regresó al Taller, y los platos exhibidos aquí fueron decorados el año siguiente. Los diseños, ejecutados en tonos marrones, azules, negros y blancos, son abstractos. En el *Plato mediano con interior de luna* aparecen trazos de elementos arquitectónicos. En el *Plato con ojo girasol* los pétalos evocan reminiscencias de rayos de sol y de pestañas. El artista experimenta con el lenguaje de la abstracción, un estilo que Portocarrero ha estado explorando en sus obras bidimensionales (ver la *Ciudad flotante* en esta sala). A diferencia de Peláez, Portocarrero veía la cerámica como una extensión de sus lienzos; tenía menos interés que ella en adaptar sus diseños a las formas de las vasijas.



artist | artista René Portocarrero (1912–85)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

1 *Tile with Vase* | *Losa con florero*, 1954

2 *Tile with Woman's Head* | *Losa de la cabeza de mujer*, 1954

3 *Tile with Cathedral* | *Losa de la catedral*, 1954

4 *Tile with Virgin and Child* | *Losa de La Virgen con Niño*, 1954

5 *Tile with Man's Head* | *Losa con cabeza de hombre*, 1954

6 *Tile with Figure with Arrow* | *Losa de la figura con flecha*, 1954

7 *Tile with Woman in Interior* | *Losa de la mujer en interior*, 1954

8 *Tile with Crowned Head* | *Losa de la cabeza coronada*, 1954

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Portocarrero's bold tile designs illustrate numerous key motifs of the second-generation *vanguardista*: flora, cathedrals (see his *Cathedral in Sienna* in this gallery), the Virgin and Child, and crowned heads. He made about twenty tiles, although not all withstood the kiln.

With a more limited palette than that afforded his oil paintings, Portocarrero quickly sketched on the tiles, first daubing the backgrounds with glaze and then applying figural or architectural forms.

The tiles presage Portocarrero's large-scale mural projects of 1957 in the Hotel Habana Hilton and 1967 in the Palace of the Revolution. The present tiles, composed of similar materials as the larger murals, provided surfaces on which he could experiment with colors and the effects of firing on his compositions without the consequences of failure that would have accompanied doing so at a later phase.

During the fabrication of the Palace of the Revolution mural, Portocarrero sometimes incised the clay's surface with his fingers and his paintbrush, much to the amazement of factory workers, unfamiliar with this practice. Portocarrero's Taller experience surely gave him a tactile appreciation of clay.

Los llamativos diseños de estas losas de Portocarrero ilustran numerosos motivos clave de este miembro de la segunda generación de la vanguardia cubana: la flora, las catedrales (ver su *Catedral de sienna* en esta misma galería), la Virgen y el Niño, y cabezas coronadas. Portocarrero hizo cerca de veinte de estas piezas, aunque no todas sobrevivieron a la cocción. Con una paleta más limitada que la que podía permitirse en sus óleos, Portocarrero usó un trazo ágil en las losas, aplicando primero el barniz del fondo y luego trazando formas figurativas o arquitectónicas.

Estas piezas presagian el mural en gran escala que Portocarrero realizó en 1957 en el Hotel Habana Hilton y en 1967 en el Palacio de la Revolución. Estos azulejos, compuestos de materiales similares a los que usó en sus murales, le permitieron experimentar en sus composiciones con colores y efectos del horneado sin las consecuencias que habrían resultado de hacerlo en una fase posterior. Durante la fabricación del mural del Palacio de la Revolución, Portocarrero muchas veces hacía incisiones en la arcilla con sus dedos y su pincel, para sorpresa de los alfareros industriales, que no estaban familiarizados con esta práctica. La experiencia en el Taller le dio seguramente a Portocarrero esta apreciación táctil de las cualidades de la arcilla.

artist | artista René Portocarrero (1912–85)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

*Strip Mural with Feminine Motif* |

*Mural de listón con motivo femenino*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

This small vertical mural by René Portocarrero was made of the same tiles used in Peláez's 1953 Tribunal de Cuentas fabricated at the Taller. It is reminiscent of the colors and quasi-totemic motifs found in Portocarrero's monumental *History of the Antilles* mural (1957, see image), in the Hotel Habana Hilton's Las Cañitas bar.

Of note during this decade were the increasing number of groundbreaking murals executed by *vanguardia*

artists as expressions of modernity in the Cuban capital. Among them were Wifredo Lam's and Mariano Rodríguez's ceramic murals for the Health Insurance Building in Havana in 1956; their paintings and ceramic works can be found nearby on this floor.

Este pequeño mural vertical diseñado por Portocarrero fue hecho con las mismas losas que el mural de Peláez para el Tribunal de Cuentas, fabricado en 1953 en el Taller. Es reminiscente de los colores y los motivos quasi-totémicos que se encuentran en el monumental mural *Historia de las Antillas* (1957, ver imagen) que Portocarrero realizó para el bar Las Cañitas del Hotel Habana Hilton.



Es importante anotar que durante esta década se ejecutaron un gran número de innovadores murales

de artistas de vanguardia como expresión de modernidad en la capital de Cuba. Entre ellos estuvieron los murales de cerámica de Wifredo Lam y Mariano Rodríguez para el Edificio del Seguro Médico en La Habana; pinturas y cerámicas de estos dos artistas se pueden encontrar en este piso.

René Portocarrero (1912–85)

*Angel* | *Ángel*, 1943

watercolor on paper | acuarela sobre papel

Latin Art Core

In Portocarrero's watercolor a young, winged angel—possibly the Archangel Michael—crouches while grasping a spear and looks upward. The composition's frenetic colors convey a sense of movement and tension. Poised to attack or defend, the angel arrests the viewer's attention no matter the outcome.

En esta acuarela de Portocarrero aparece un ángel joven y alado—posiblemente el arcángel Miguel—agachado con una lanza en la mano y mirando hacia arriba. Los colores vivísimos de la composición crean una sensación de movimiento y tensión. Preparado para atacar o defenderse, el ángel captura la atención de la audiencia.

René Portocarrero (1912–85)

*Floating City | Ciudad flotante*, 1952

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

Here minimalist lines and blocks of color delineate a cityscape floating on a mottled background of rusty colors. Painted two years before Portocarrero's plates in this room, the artist's tendency toward abstraction is already evident here.

Aquí las líneas minimalistas y los bloques de color delinear un paisaje urbano flotante sobre un fondo moteado de colores herrumbrosos. Pintado dos años antes que los platos de Portocarrero expuestos en esta sala, la tendencia del artista hacia la abstracción ya es evidente.

René Portocarrero (1912–85)

*Cathedral in Sienna* | *Catedral en siena*, 1961

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Cernuda Arte

Cathedrals and cityscapes are two of Portocarrero's most defining subjects. This cathedral's swirls of intense color, thickly applied to the canvas, create a sense of movement, an impression of a moment recently captured.

Portocarrero painted *Cathedral in Sienna* the year before his masterful

*Landscape of Havana or, The City* (see image) in the Palace of the Revolution.

Both works show the influence of his previous ceramic practice at the Taller.



Las catedrales y los paisajes urbanos son dos de los temas más definitorios en la obra de Portocarrero. En esta catedral, las

espirales de color intenso, que crean un grueso empastado sobre el lienzo, crean una ilusión de movimiento, la impresión de un momento en el tiempo capturado en la pintura.

Portocarrero pintó *Catedral en siena* el año antes de su monumental *Paisaje de La Habana, o La ciudad* (ver imagen) en el Palacio de la Revolución. Ambas obras muestran la influencia de su trabajo previo con la cerámica en el Taller.

Ceramics scholar and practitioner María Elena Jubrías, whose works are displayed in the facing gallery, witnessed Portocarrero painting *Landscape of Havana* at his home. Also present was Raúl Milián, Portocarrero's partner, who had to urge the artist to put down his oil tubes in fear that he would ruin the important commission with a profusion of paint.

Jubrías speculated that Portocarrero's experience with ceramics led to his use of the characteristic thick plugs of oil on his subsequent paintings. At times he applied the tubes directly on the canvas and flattened the oil with his fingers.

La ceramista y estudiosa María Elena Jubrías, cuyas obras están en la galería de enfrente, estuvo presente en casa de Portocarrero mientras él pintaba *Paisaje de La Habana*. También estaba allí Raúl Milián, pareja de Portocarrero, que tuvo que urgir al artista a apartar sus tubos de óleo por miedo a que arruinase esa importante comisión con un exceso de pintura.

Jubrías especuló que la experiencia de Portocarrero con la cerámica lo llevó a usar los gruesos empastes de óleo que son característicos de su pintura posterior. A veces aplicaba el tubo de óleo directamente sobre el lienzo y aplanaba el óleo con sus dedos.

René Portocarrero (1912–85)  
*Carnival Figure | Figura de carnaval*, 1962  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Latin Art Core

In *Carnival Figure* Portocarrero elaborates upon the crowned heads and medieval figures of his earlier tiles.

The headgear has metamorphosed from simple crenellations to towering decorative curlicues. In his signature here, applied in thick daubs likely via a finger, are evident again influences of his ceramic practice.

María Elena Jubrías noted that Portocarrero treated his tiles made at the Taller as a parade space for masks and carnival celebrations. Women in ornate carnival costumes were also the subject of Portocarrero's monumental mural at the Palace of the Revolution, executed in 1967, inspired by Cuban carnival floats and street decorations.

En *Figura de carnaval* Portocarrero continúan las variaciones sobre las cabezas coronadas y las figuras medievales de sus losas tempranas. El tocado de la figura se ha metamorfoseado de simples formas de almenas en altas y elaboradas florituras. En su estilo característico, la pintura aplicada en gruesos trazos y posiblemente con los dedos, se hacen evidentes otra vez las influencias de su práctica de la cerámica.

María Elena Jubrías anotó que Portocarrero trataba sus losas hechas en el Taller como un espacio para el desfile de máscaras y celebraciones de carnaval. Figuras de mujer en ornamentados trajes de carnaval también fueron el tema del monumental mural en el Palacio de la Revolución, ejecutado en 1967, e inspirado por las carrozas cubanas de carnaval y las decoraciones callejeras.



## RAÚL MILIÁN PONS (1914-84)

Raúl Milián was a self-taught painter aligned with the second-generation *vanguardia*. His works on paper and ceramics reflect a fusion of informalism and neo-figuration and have been compared to those of Swiss artist Paul Klee (1879–1940). His extensive travels in Europe expanded his pictorial language. He was a lifelong student of aesthetics and philosophy.

Milián was a member of the *Los Once* (The Eleven) abstract expressionist group and worked at the Taller in 1954 when he decorated the tile and plate covers displayed in this gallery. First student and then partner of artist René Portocarrero, Milián was also aligned with the influential Cuban modernist magazine *Orígenes* and had a prolific career exhibiting throughout the Americas and Europe.



Milián, ca. 1960s

Raúl Milián fue un pintor autodidacta asociado a la segunda generación de la vanguardia cubana. Sus obras en papel y cerámica reflejan una fusión de informalismo y neofiguración y han sido comparadas a las del artista suizo Paul Klee (1879–1940). Sus extensos viajes por Europa expandieron su lenguaje pictórico. A lo largo de su vida, mantuvo un activo interés en temas de estética y filosofía.

Milián fue miembro del grupo de expresionistas abstractos Los Once y trabajó en el Taller en 1954, cuando decoró las tejas y tapas de platos que se exponen en esta galería. Primero estudiante y luego pareja del artista René Portocarrero, Milián también se movió en la órbita de la influyente revista modernista *Orígenes* y tuvo una prolífica carrera con exposiciones en las Américas y en Europa.



artist | artista Raúl Milián (1914–84)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

1, 2 *Plate Cover with Abstract Motifs I, II* |

*Tapa-plato con motivos abstractos I, II*, 1954

3 *Tile with Abstract Motifs* | *Losa con motivos abstractos*, 1954

4 *Medium Plate with Abstract Motifs* |

*Plato mediano con motivos abstractos*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Milián, at the Taller de Santiago de las Vegas at the same time as his partner, René Portocarrero, experimented in ceramics for only a few months. He did not find the medium conducive to his artistic practice; the workshop's bustle and collaborative atmosphere were at odds with his preference for a private studio with classical music as the only sound. Nevertheless his plates and tile here show that Milián was able to translate his minimalist, abstract style to ceramics with success. The plate on the right was likely the artist's first piece; its amorphous rounded forms stand apart from the geometric scrawlings and punctuations of his other plates and tile.

Al igual que su compañero Portocarrero y al mismo tiempo, Milián sólo experimentó con cerámicas en el Taller por unos meses. El medio no se amoldaba a su práctica artística: el ruido y el ambiente de colaboración del Taller eran contrarios a su preferencia por un estudio privado con música clásica como único sonido. Sin embargo, los platos y losas que aquí se exhiben muestran que Milián fue capaz de adaptar exitosamente su estilo abstracto y minimalista a la cerámica. El plato a la derecha fue probablemente su primera pieza; sus formas amorfas y redondeadas lo distinguen de los garabatos geométricos y los punteos de sus otros platos y losas.

Raúl Milián (1914–84)

*Impetus* | *Ímpetu*, 1953

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

With stick figures, symbols, and hieroglyphic-like forms, Milián's *Impetus* recalls both cave paintings and the work of Paul Klee, another artist with a decidedly philosophical bent whose work often defies categorization (see image).



Con figuras hechas de líneas simples, símbolos y formas que recuerdan jeroglíficos, *Ímpetu* de Milián evoca pinturas rupestres y la obra de Paul Klee, otro artista con un enfoque decididamente filosófico cuya obra muchas veces resulta difícil de categorizar (ver imagen).

Klee, *Small World*  
| *Mundo pequeño* |  
*Kleinwelt*, 1914

Raúl Milián (1914–84)

*Coexistence* | *Coexistencia*, 1954

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

In *Coexistence* Milián evinces his contact with the *Los Once* (The Eleven) abstract expressionist movement. Although not a named member of the group, Milián's work here shows a similarly chaotic composition to that of *Los Once* proponent Guido Llinás's production (see image). Influences from Jackson Pollock (1912–56) and the New York School are also visible as is Milián's penchant for layering media and textures to create a sense of three dimensionality.



Guido Llinás (1923–2005), *White, Blue, and Red* | *Blanco Azul y Rojo*, 1962

En *Coexistencia* Milián muestra su contacto con el movimiento expresionista abstracto del grupo de Los Once. Aunque no es un miembro oficial del grupo, el trabajo de Milián muestra aquí una composición caótica similar a las que aparecen en la producción de Guido Llinás, uno de los miembros prominentes de Los Once. Influencias de Jackson Pollock (1912–56) y la Escuela de Nueva York se aprecian también en la predilección de Milián por crear capas de material y texturas para crear un aire de tridimensionalidad.

Raúl Milián (1914–84)

*Musicians* | *Músicos*, ca. 1955

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

Composed by Milián soon after his stint at the Taller, one can imagine the contemplative artist listening to music as he painted the musicians here. The figures seem to become instruments themselves; human forms are indistinguishable from musical implements.

Compuesta por Milián poco después de su paso por el Taller, nos podemos imaginar al contemplativo artista escuchando música mientras pinta a los músicos en esta tela. Las figuras parecen convertirse en instrumentos ellas mismas, al punto que las formas humanas son indistinguibles de las de los implementos musicales.

# AMELIA PELÁEZ: EARLY PAINTINGS AND CERAMICS

## AMELIA PELÁEZ: PINTURAS TEMPRANAS Y CERÁMICAS

Amelia Peláez, together with Wifredo Lam, was arguably the most important Cuban artist of the twentieth century and her artistic output spanned the three generations of Cuban modernism. Able to break through the male-dominated avant-garde movement, she was both pioneer and leader.

Peláez and her classmate María Josefa “Pepa” Lamarque trained under Leopoldo Romañach in the nineteenth-century academic tradition at the Academia San Alejandro between 1916 and 1924. Peláez then studied from 1927 to 1934 in Paris, where she was influenced by European modernism and distinguished herself as a first-generation (1927–38) modernist. Her early paintings reflect a fascination with cubism, structured compositions, and strong colors in contrast to those of Romañach and Lamarque. The paintings on view here juxtapose competing artistic styles in Cuba in the early twentieth century.

In 1950 Marta Arjona invited Peláez to the Taller de Santiago; some of her first ceramics are displayed in this gallery. Peláez’s works from 1950 were plate covers (*tapa-platos*). Creating designs for round objects and encountering obstacles in the firing process of the kiln left her frustrated with these initial efforts. She swiftly recalibrated her approach and mastered design challenges, evident in her ceramics displayed in the next two galleries.

Amelia Peláez y Wifredo Lam fueron posiblemente los artistas cubanos más importantes del siglo veinte. La producción artística de Peláez ocupa tres generaciones del modernismo cubano. Habiendo sido capaz de abrirse paso en un movimiento modernista dominado por artistas hombres, ella fue a la vez pionera y líder.

Peláez y su compañera de estudios María Josefa “Pepa” Lamarque se entrenaron con Leopoldo Romañach en la tradición académica del siglo diecinueve en la Academia San Alejandro entre 1916 y 1924. Peláez estudió en París entre 1927 y 1934, donde recibió influencias del modernismo europeo y se distinguió como una de las modernistas cubanas de primera generación (1927–38). Sus pinturas tempranas reflejan una fascinación con el cubismo, composiciones estructuradas y colores vivos que contrastaban con los de Romañach y Lamarque. Las pinturas expuestas aquí juxtaponen estilos que se disputaban el espacio artístico a principios del siglo veinte en Cuba.

En 1950 Marta Arjona invitó a Peláez al Taller de Santiago; algunas de sus primeras cerámicas se pueden apreciar en esta galería. Los trabajos de Peláez de 1950 fueron tapa-platos. La creación de diseños para objetos redondos y los obstáculos en el proceso de hornear las piezas frustraron a Peláez durante esos esfuerzos iniciales. Sin embargo, fue capaz de recalibrar rápidamente su aproximación al medio y dominar el diseño para cerámicas, como se hace evidente en las piezas expuestas en las próximas dos galerías.



# AMELIA PELÁEZ DEL CASAL (1896-1968)

Amelia Peláez del Casal was a leading member of the first *vanguardia* and one of Cuba's most prominent twentieth-century artists. Graduating with honors from the Academia San Alejandro in 1924, Peláez's trajectory ascended steadily and her lifelong influence on her fellow artists was profound ("she was the mother of us all," noted second-generation *vanguardista* Cundo Bermúdez).

She studied in New York followed by seven years in Paris. In 1934, Peláez returned to Cuba, where the flora and architecture inspired her practice for the rest of her life. She exhibited widely from the 1930s onward. Her landscapes, still lifes, and portraits portray Cuban fruit, flowers, and interiors in her characteristically florid style, evident also in her approach to ceramics.

Marta Arjona invited Peláez to the Taller in 1950 and the next several years saw her not only master the medium of decorating ceramics but also witnessed her expansion into murals of ceramic tesserae that graced Havana hotels and buildings with bright, colorful patterns. Innovative and collaborative, Peláez opened her own ceramics studio, Cerámica Cubana, in 1954 with fellow artists Wifredo Arcay, Luis Martínez Pedro, and Martínez Pedro's wife, Gertrude Lüdke.

Amelia Peláez del Casal fue una de las figuras principales de la primera vanguardia y una de las artistas más importantes del siglo XX cubano. Graduada con honores de la Academia San Alejandro en 1924, la trayectoria de Peláez fue de un consistente ascenso y su influencia en otros artistas fue profunda ("ella fue la madre de todos nosotros", señaló el vanguardista de la segunda generación Cundo Bermúdez).

Peláez estudió en Nueva York, y luego pasó siete años en París. En 1934, Peláez regresó a Cuba, donde la flora y la arquitectura inspiraron su práctica artística por el resto de su vida. Expuso frecuentemente a partir de la década del treinta. Sus paisajes, naturalezas muertas y retratos incluyen frutas cubanas, flores e interiores en su característico estilo florido, también evidente en su aproximación a la cerámica.



Peláez, ca. 1950s

Marta Arjona invitó a Peláez al Taller en 1950 y en los años subsiguientes Peláez no sólo llegó a dominar el medio de la cerámica decorativa sino que lo expandió en murales y mosaicos de cerámica que adornaron hoteles y otros edificios de La Habana con diseños brillantes y coloridos. Innovadora y amante de las colaboraciones, Peláez abrió en 1954 su propio estudio de cerámica, Cerámica Cubana, junto a los artistas Wifredo Arcay, Luis Martínez Pedro y Gertrude Lüdke, esposa de Martínez Pedro.



artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Plate Cover with Blue Double-Headed Bird* |

*Tapa-plato del ave bicéfala azul*, 1951

2 *Plate Cover with Woman with Floral Crown* |

*Tapa-plato de mujer con corona de flores*, 1951

3 *Small Plate Cover with Yellow Hibiscus* |

*Tapa-plato pequeño con marpacífico amarillo*, 1950

4 *Plate Cover with Butterfly* | *Tapa-plato de la mariposa*, 1950

5 *Plate Cover with Virgin and Hibiscus* |

*Tapa-plato de La Virgen con marpacíficos*, 1951

6 *Plate Cover with Red Hibiscus* | *Tapa-plato del marpacífico roja*, 1950

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada



artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Plate Cover with Woman with Tray* |

*Tapa-plato de la mujer con bandeja*, 1951

2 *Plate Cover with Conjoined Twins* | *Tapa-plato de las siamesas*, 1951

3 *Plate Cover with Blue Bird* | *Tapa-plato del pájaro azul*, 1950

4 *Plate Cover with Virgin and Child* |

*Tapa-plato La Virgen y el Niño*, 1951

5 *Plate Cover with Blue and White Triangles* |

*Tapa-plato triángulos azul y blanco*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

This vitrine displays Amelia Peláez's first attempts in ceramic design from 1950 and 1951 on heat-resistant plate covers. Mirta García Buch, hired to work in the Taller in 1949, assisted in teaching Peláez the knowledge she had accrued over the previous year. Leitmotifs that appear in Peláez's Paris paintings can be discerned in these pieces: flowers (hibiscus was a favorite, see image); elements from still lifes; paired sisters (conjoined twins); female figures; and geometric abstractions. They all signal the enduring iconography of Peláez and the tension between figuration and abstraction that arose in the 1950s.



*Hibiscus | Marpacífico, 1943*

En esta vitrina se exhiben los primeros diseños de cerámica de Amelia Peláez, tapaplatos resistentes al calor realizados en 1951. Mirta García Buch, que había sido contratada en el Taller en 1949, fue la encargada de enseñarle a Peláez lo que había aprendido desde entonces. Motivos que aparecen en las pinturas de Peláez durante su etapa parisina se pueden discernir en estas piezas: flores (el marpacífico era uno de sus favoritos, ver imagen), elementos de naturaleza muerta, hermanas siamesas, figuras femeninas y abstracciones geométricas. Todos estos motivos son parte de la perdurable iconografía de Peláez y marcan la tensión entre figuración y abstracción que surgió en la década del cincuenta.

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Plate Cover of the Sun, Day and Night* |

*Tapa-plato del sol, el día y la noche*, 1951

2 *Plate Cover with Flower and Pistils* |

*Tapa-plato de la flor y sus pistilos*, 1951

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Peléez was dissatisfied with her first attempts at ceramic production. The kiln rendered unexpected changes in color and line that appeared negligible or invisible before firing, yet arose in the finished product. Despite these setbacks, the artist, then well into her fifties, responded positively. Third-generation modernist Pedro de Oraá averred presciently that Peléaz would “create, independently but among all, a national visual art.”

Peléez no quedó satisfecha con sus primeros intentos de producir cerámica. El horno creaba inesperados cambios de color y de línea que parecían nimios o invisibles antes de la cocción pero se hacían evidentes en el producto final. A pesar de estos tropiezos, la artista, ya bien entrada en su quinta década, respondió positivamente. El modernista de tercera generación Pedro de Oraá afirmó proféticamente que con Peléaz se iba a “crear, independientemente pero entre todos, una plástica nacional”.

# LEOPOLDO ROMAÑACH (1862-1951)

Leopoldo Romañach, renowned Academia San Alejandro professor, helped lead a separation from the most conservative modes of late nineteenth-century Cuban painting to pave the way for the *vanguardia* artists. Having studied paintings by Diego Velázquez (1599–1660) in Spain and contemporary Peninsular artists, Romañach was taken by Cuban light; he captured it well in a series of landscapes, two of which are in this room. Although offered the directorship of the Academia, Romañach chose to work intensively with students as well as practice his own craft. Amelia Peláez was his star pupil; he encouraged his students (many of whom are represented in this exhibition) to choose artistic styles outside the academic tradition.



Romañach, 1950

Leopoldo Romañach, renombrado profesor de la Academia San Alejandro, combatió los métodos más conservadores de la pintura cubana de principios del siglo diecinueve, con lo que ayudó a preparar la irrupción de los artistas de vanguardia. Habiendo estudiado la pintura de Diego Velázquez (1599–1660) en España, así como la de otros artistas peninsulares contemporáneos, Romañach fue fascinado por la luz de Cuba, que capturó muy bien en una serie de paisajes, de los cuales dos se encuentran en esta sala. Aunque le ofrecieron el puesto de director de la Academia, Romañach escogió trabajar intensamente con sus estudiantes y practicar su propio arte. Amelia Peláez fue su discípula estrella. Romañach animó a sus estudiantes, muchos de los cuales están representados en esta exposición, a crear estilos artísticos alejados de la tradición académica.



Leopoldo Romañach (1862–1951)

*Landscape with Waterfall* | *Paisaje con cascada*, ca. 1895

oil on canvas board | óleo sobre tablero de lona

Col. Cernuda Arte

Leopoldo Romañach, beloved Academia San Alejandro professor, was devoted equally to developing his pictorial work and to teaching his students, among whom were Peláez and María “Pepa” Lamarque. He broke with the most conservative academic molds and supported artistic freedom for his students. In this early work, broad strokes of white and blue illuminate rushing waters, a ramshackle mill anchors the left side of the painting.

Leopoldo Romañach, queridísimo profesor de la Academia San Alejandro, se dedicaba con la misma devoción a su trabajo pictórico y a la enseñanza. Entre sus discípulas estaban Peláez y María “Pepa” Lamarque. Romañach rompió con los moldes académicos más conservadores y apoyó la libertad artística de sus estudiantes. En esta obra temprana, anchas pinceladas de blanco y azul iluminan las aguas que corren, y un destartado molino domina la parte izquierda del cuadro.

Leopoldo Romañach (1862–1951)

*Marina*, ca. 1925

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Mrs. Camejo-Rojas & Dr. Pérez-Rodríguez Family |

Familia Sra. Camejo-Rojas & Dr. Pérez-Rodríguez

The beaches and marinas of Cuba's north coast were a frequent subject of Romañach (see image). Capturing the island's sunlight-reflected waters was an obsession the artist returned to again and again.



*Marina*, ca. 1915–20

Las playas y los paisajes marinos de la costa norte de Cuba fueron un tema frecuente en la pintura de Romañach (ver la imagen). Capturar el reflejo del sol de la Isla en sus aguas fue una obsesión a la que el artista retornó una y otra vez.

# MARÍA JOSEFA “PEPA” LAMARQUE (1892-1975)

María “Pepa” Lamarque exhibited with Amelia Peláez in her first show in 1924. Close friends, both studied at the Academia San Alejandro with Leopoldo Romañach, attended the Art Students League of New York, and traveled in Europe to advance their careers. Yet, Lamarque’s paintings stand as testimony to the academic and traditional style from which Peláez and her *vanguardista* contemporaries sought liberation. Her landscapes, still lifes, portraits, and city scenes evoke quietude and prompt appreciation of Lamarque’s refined technique; she was much lauded and exhibited throughout her life. Lamarque’s last exhibition, featuring her flower paintings, was in 1974.



Untitled (Landscape of Puentes Grandes) | Sin título (Paisaje de Puentes Grandes), ca. 1920s

María “Pepa” Lamarque expuso con Amelia Peláez en su primera exposición, en 1924. Ambas amigas entrañables estudiaron en la Academia San Alejandro con Leopoldo Romañach, asistieron a la Art Students League of New York y viajaron a Europa para impulsar sus carreras. Sin embargo, las pinturas de Lamarque son una muestra del estilo académico y tradicional del que trataban de liberarse Peláez y sus contemporáneos vanguardistas. Sus paisajes, naturalezas muertas, retratos y escenas urbanas evocan sentimientos de quietud y nos hacen apreciar la refinada técnica de su autora, que fue muy elogiada y expuso sus obras con frecuencia durante su vida. La última exposición de Lamarque, donde mostró sus pinturas de flores, ocurrió en 1974.



María Josefa “Pepa” Lamarque (1892–1975)

*Puentes Grandes*, ca. 1923

oil on wood | óleo sobre madera

Col. Cernuda Arte

María “Pepa” Lamarque was a classmate and friend of Amelia Peláez at San Alejandro as well as a disciple of Leopoldo Romañach. Under his tutelage, she perfected her celebrated landscape portraits and still-life techniques.

This painting is part of her best-known and most representative series, landscape studies of Puentes Grandes, a neighborhood on the outskirts of Havana. Another example hangs in the permanent collection of the National Museum of Fine Arts in Havana.

María “Pepa” Lamarque fue una condiscípula y amiga de Amelia Peláez en San Alejandro, donde también fue alumna de Romañach. Bajo la tutela de su maestro perfeccionó las técnicas para ejecutar los paisajes y naturalezas muertas que le otorgaron reconocimiento.

Esta pintura es parte de su serie más conocida y representativa, estudios del paisaje de Puentes Grandes, un barrio en las afueras de La Habana. Otro ejemplo de esta serie cuelga en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana.



Amelia Peláez (1896–1968)

*Puentes Grandes*, 1926

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Ramón & Nercys Cernuda

Like María Lamarque, Amelia Peláez painted the neighborhood of Puentes Grandes. In Peláez's interpretation, a modernist approach is discernible, painted in an inchoate cubist style, reflective of her Parisian studies and exposure to modernism. Upon Peláez's return to Cuba in 1934, she exhibited the paintings she had completed in Europe to great acclaim. Cuban intellectual Jorge Mañach asserted in 1943 that "Amelia Peláez is surely the clearest case in Cuba of a break with pictorial tradition."

Como María Lamarque, Amelia Peláez pintó escenas de Puentes Grandes. En la interpretación de Peláez, se puede discernir un enfoque modernista, un incipiente estilo cubista, reflejo de sus estudios parisinos y su exposición al arte moderno. Luego del regreso de Peláez a Cuba en 1934, exhibió con gran éxito las pinturas que había completado en Europa. El intelectual cubano Jorge Mañach declaró en 1934 que "Amelia Peláez es seguramente el caso más claro en Cuba de ruptura con la tradición pictórica".

Amelia Peláez (1896–1968)  
*The Fountain* | *La fuente*, 1930  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Col. Ramón & Nercys Cernuda

Although artistic trends like Spanish impressionism, art nouveau, and the Macchiaioli of Italy (precursors of French impressionism) coexisted at the Academia San Alejandro alongside more traditionalist European painting, San Alejandro was renowned at the turn of the century for its embrace of nineteenth-century romanticism. With emotive brushwork and evocative subject matter, this Parisian scene reflects Peláez's seven years in the city along with her Academia training. Here, however, she inflects romanticism with a modernist twist by saturating the scene in shades of a single color, green.

Aunque tendencias artísticas como el impresionismo español, el art nouveau y los Macchiaioli de Italia (precursores del impresionismo francés) coexistieron en la Academia San Alejandro junto a formas más tradicionales de la pintura europea, esta academia era famosa a principios del siglo veinte por su adopción del romanticismo del siglo anterior. Con su emotiva pincelada y su evocador tema, esta escena parisina refleja los siete años que permaneció Peláez en la ciudad, así como su entrenamiento académico. Aquí, sin embargo, le da una vuelta de tuerca modernista a la tradición romántica al saturar la escena con distintos tonos de un solo color, el verde.

Amelia Peláez (1896–1968)  
*Seated Woman* | *Mujer sentada*, 1932  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Col. Isaac & Betty Rudman

This portrait, with its exaggerated elongation of the neck, facial features, and torso, clearly demonstrates the influence of Italian painter Amadeo Modigliani (1884–1920) on Peláez during her Parisian period (1927–34).

Although Peláez sought experimentation in many modernist styles while studying in France, the motif of the woman remained constant throughout her life in both painting and ceramics. While Modigliani depicts women as objects, Peláez sought to portray them as subjects. Peláez was the lone woman artist of the first *vanguardia*.



Modigliani, *Woman with Red Hair* | *Mujer pelirroja*, 1917

Este retrato, con su exagerado alargamiento del cuello, los rasgos faciales y el torso, muestra claramente la influencia del

pintor italiano Amadeo Modigliani (1884–1920) en Peláez durante su periodo parisino (1927–34). Aunque Peláez buscó experimentar con muchos estilos modernistas mientras estudiaba en Francia, el motivo de la figura femenina fue una constante durante su vida lo mismo en la pintura que en la cerámica. Mientras que Modigliani representa a las mujeres como objetos, Peláez buscó representarlas como

sujetos. Ella fue la única mujer dentro del grupo de la primera vanguardia en Cuba.

Amelia Peláez (1896–1968)  
*Gray Fish | Pescados grises*, ca. 1931–35  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Col. Cernuda Arte

Peláez began and developed this cubist-inspired still life during her time in Paris (1927–34). She studied from May 1931 to January 1934 with Russian painter Alexandra Exter (1882–1949), known for her experimental interpretation of cubism and futurism (see image). Exter and Peláez collaborated in various mediums, including book illustration, set design, and collage, in addition to painting. According to Peláez specialist Ingrid W. Elliot, in this painting Peláez adopts Exter’s method of depicting movement swirling around a central form: “A stylized, flattened fish and still life object become the focal point for the curved body of another, nearly-living black fish that wraps around them. This subtle movement may be the beginning of the black arabesque that would become the hallmark of Peláez’s mature style.”



Exter, *Still Life | Naturaleza muerta*, 1913

Peláez comenzó y desarrolló este bodegón de inspiración cubista durante su estancia en París (1927–34). Allí estudió de mayo de 1931 a enero de 1934 con la pintora rusa Alexandra Exter (1882–1949), conocida por su interpretación experimental del cubismo y el futurismo (ver la imagen). Exter y Peláez colaboraron en diversos medios, como la ilustración de libros, la escenografía y el collage, además de la pintura. Según la especialista en Peláez Ingrid W. Elliot, en este cuadro Peláez adopta el método de Exter de representar el movimiento arremolinándose en torno a una forma central: “Un pez estilizado y aplanado y un objeto de naturaleza muerta se convierten en el punto focal del cuerpo curvo de otro pez negro, casi vivo, que los envuelve. Este sutil movimiento podría ser el comienzo del arabesco negro que se convertiría en el sello distintivo del estilo maduro de Peláez”.

# AMELIA PELÁEZ: PAINTINGS, CERAMICS, AND MURALS

## AMELIA PELÁEZ: PINTURAS, CERÁMICAS Y MURALES

Peláez's paintings from the 1930s and 1940s in this room embrace the light and color of Cuba and the baroque aesthetic found in the profuse ornamentation of colonial houses. Peláez aligned her painting practice with the concerns of second-generation (1939–50) *vanguardistas*, which promoted identification with *cubanidad* (Cuban expression) and reinterpretation of Latin American baroque styles.

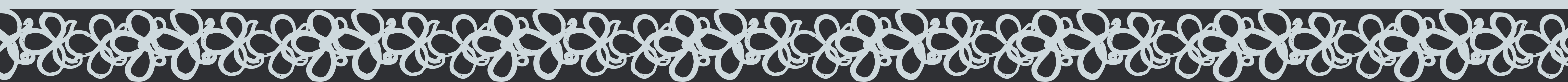
In the 1950s, Peláez reached new heights of modernist expression through her ceramics, as seen in the innovative vessels and mural displayed here. She decorated water jugs, plates, honeypots, bowls, and mugs with both figural and abstract forms, transferring the dynamism of her two-dimensional paintings to ceramics.

The expansion of artistic ceramics onto Havana's modernist buildings as murals provided Peláez the opportunity to unite her artistic designs with architecture, an area in which she was a trailblazer.

Las pinturas de Peláez de las décadas del treinta y el cuarenta que aparecen en esta sala acogen la luz y el color de Cuba y la estética barroca que se encuentra en la profusa ornamentación de las casas coloniales. Peláez alineó sus prácticas pictóricas con las preocupaciones de la segunda generación (1939–50) de vanguardistas, que promovían una identificación con la cubanidad y una reinterpretación de los estilos del barroco latinoamericano.

En la década del cincuenta, Peláez alcanzó nuevas cotas de expresión modernista a través de sus cerámicas, como se puede observar en las innovadoras vasijas y murales expuestos aquí. Durante esta época, decoró porrones, platos, mieleras, bols y jarras con formas figurativas y abstractas, transfiriendo el dinamismo de sus pinturas bidimensionales a la cerámica.

La expansión de la cerámica artística hacia los edificios modernistas de La Habana en forma de murales le dio a Peláez la oportunidad de combinar sus diseños con la arquitectura, un área en la que fue precursora.



artist | artista attrib. | atrib. Amelia Peláez (1896–1968)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

1 *Toasted Water Jug with Three Spouts* |

*Porrón tostado con tres bocas*, ca. 1951

2 *Green Water Jug with Yellow Birds* |

*Porrón verde con pájaros en amarillo*, ca. 1951

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

In just one year Peláez was able to master the challenges posed by the ceramic medium. She translated her vibrant two-dimensional practice to rounded forms (see her first plate covers in the facing gallery). For Peláez, ceramics became an absorbing passion. She began by adapting motifs from her painting to the shapes of the ceramics; evident here are both abstract forms and avian and vegetal designs. With time, Peláez's practice deepened in sophistication as she delved into reconciling technical-decorative problems of color and texture.

En sólo un año Peláez fue capaz de dominar los retos que le planteaba el medio de la cerámica. Tradujo su vibrante práctica bidimensional a formas redondeadas (véanse sus primeras tapas-platos en la galería de enfrente). Para Peláez, la cerámica se convirtió en una pasión absorbente. Comenzó adaptando motivos de su pintura a las formas de la cerámica; aquí son evidentes tanto las formas abstractas como los diseños aviares y vegetales. Con el tiempo, la práctica de Peláez se fue haciendo más sofisticada, a medida que profundizaba en la conciliación de los problemas técnico-decorativos del color y la textura.

Amelia Peláez (1896–1968)

1 *Bowl with Abstract Motifs | Bol con motivos abstractos*, 1956

painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Dr. Vicente Lago & Teresa Lago

artist | artista Amelia Peláez (1896–1968)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

2 *Plate with Fruit | Plato con fruta*, 1953

3 *Plate with Geometric Abstraction |  
Plato con abstracción geométrica*, 1954

6 *Bowl with Conjoined Twins | Fuente de las siamesas*, ca. 1953

painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista Amelia Peláez (1896–1968)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

4 *Mug with Abstract Floral Design |  
Jarra con diseño floral abstracto*, 1955

painted ceramic | cerámica pintada  
Latin Art Core

artist | artista Amelia Peláez (1896–1968)

ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)

5 *Honey-pot with Vegetal Pattern | Mielera con patrón vegetal*, 1953

painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

As abstraction came to dominate the artistic scene in the Americas and Europe in the 1950s, Peláez's works displayed elements of both figuration and abstraction. Her figures are minimalized, evolving into geometric or organic forms, the former exemplified by the triangle faces of the *Bowl with Conjoined Twins* (a motif first seen in the ca. 1950 *Sketch for the Esso Standard Oil Mural*, nearby). The bowl depicts a female figure amid a constellation of objects: two holes in the top of the column denote eyes, the wings of an angel are formed below, and two facing fish heads suggest breasts that are followed by the trunk of the body and feet or fins, below.

Fruits, flowers, and vegetal shapes inhabit the other ceramics here. The bowl on the far left's rounded, organic forms are reminiscent of the arabesques that continued to populate her work, reflective of a uniquely Cuban expression.

Durante la etapa en que la abstracción comenzó a dominar la escena artística en las Américas y en Europa durante la década del cincuenta, las obras de Peláez mostraban elementos tanto de figuración como de abstracción. Sus figuras se hacen minimalistas y evolucionan hacia formas geométricas u orgánicas; el primer ejemplo son las caras triangulares de la *Fuente de las siamesas* (un motivo que aparece por primera vez en el *Boceto para el mural del Esso Standard Oil*, de ca. 1950). La fuente presenta una figura femenina en medio de una constelación de objetos: dos agujeros en la parte superior de la columna denotan ojos, debajo se forman las alas de un ángel, y dos cabezas de pez enfrentadas sugieren pechos a los que siguen el tronco del cuerpo y los pies o aletas, abajo.

Frutas, flores y formas vegetales pueblan las demás cerámicas que se ven aquí. Las formas redondeadas y orgánicas del bol del extremo izquierda nos recuerdan los arabescos que siguieron poblando su obra, reflejo de una expresión singularmente cubana.



artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

*Mural with Woman and Two Fish* | *Mural mujer con dos peces*, 1954

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

The 1950s in Havana witnessed a boom in both modern architecture and ceramic murals for decorating interior walls and exterior facades. One such example is Peláez's 1953 outstanding mural for the Tribunal de Cuentas (today Ministry of the Interior, see image). The commission was carried out at the Taller de Santiago de las Vegas with the collaboration of Marta Arjona, Mirta García Buch, and Juan Miguel Rodríguez de la Cruz.

In the present mural, similar in theme and execution, Peláez's fish are reduced to geometric forms in which rhombuses and triangles predominate. Her trademark classicism is still evident in the harmony and symmetry of forms, despite their distillation into abstraction.



La década del cincuenta en La Habana fue testigo del auge de la arquitectura moderna y de los murales de cerámica para decorar paredes interiores y fachadas. Un ejemplo de ello es el excepcional mural que Peláez realizó en 1953 para el Tribunal de Cuentas (hoy Ministerio del Interior, ver imagen).

El encargo se realizó en el Taller de Santiago de las Vegas con la colaboración de Marta Arjona, Mirta García Buch y Juan Miguel Rodríguez de la Cruz.

En el mural que exhibimos aquí, similar en tema y ejecución,

los peces de Peláez se reducen a formas geométricas en las que predominan rombos y triángulos. Su clasicismo característico sigue patente en la armonía y simetría de las formas, a pesar de que han sido destiladas hacia la abstracción.

Amelia Peláez (1896–1968)  
*Sketch for the Esso Standard Oil Mural* |  
*Boceto para el mural del Esso Standard Oil*, ca. 1950  
tempera on paper | tempera sobre papel  
Col. Ramón & Nercys Cernuda

Peláez received a commission for her first mural in 1951 for the Esso Standard Oil Company's new building in the Vedado neighborhood of Havana. The iconographic motif of the sisters or conjoined twins seen in Peláez's sketch would play out in her ceramics and paintings in the 1950s and early 1960s. This early foray into mural painting impacted Peláez's subsequent ceramic murals; the expansion of her practice toward monumentality is another example of her talent for adapting designs to multiple mediums.

Peláez recibió el encargo de su primer mural en 1951 para el nuevo edificio de la Esso Standard Oil Company en el barrio del Vedado, en La Habana. El motivo iconográfico de las hermanas siamesas que vemos en el boceto de Peláez estaría presente en sus cerámicas y pinturas de los años cincuenta y principios de los sesenta. Esta temprana incursión en la pintura mural influyó en los posteriores murales de cerámica creados por Peláez; la expansión de su práctica hacia la monumentalidad es otro ejemplo de su talento para adaptar los diseños a múltiples medios.

Esso, in consultation with the Ministry of Education, chose both early *vanguardia* and traditional academic artists to contribute frescoes to each of the building's floors. Alongside Peláez were selected Wifredo Lam, René Portocarrero, Carlos Enríquez, Jorge Rigol, Carmelo González, and Enrique Baquero (see image). Their efforts, according to scholar Abigail McEwen, were “an early indicator of the new prominence of public art and the possibilities opened therein to the *vanguardia*.”



Esso murals as published in *Gente* (1951)  
| Los murales del edificio de la Esso según fueron publicados en *Gente* (1951). Clockwise from top left | En el sentido de las manecillas del reloj, desde la esquina superior izquierda: Enríquez, González, Peláez, Lam, Portocarrero, Rigol.

Esso, en consulta con el Ministerio de Educación, eligió lo mismo a artistas de la primera *vanguardia* temprana que a académicos tradicionales para que contribuyeran con frescos a cada una de las plantas del edificio. Junto a Peláez fueron seleccionados Wifredo Lam, René Portocarrero, Carlos Enríquez, Jorge Rigol, Carmelo González y Enrique Baquero (ver imagen). Sus esfuerzos, según la estudiosa Abigail McEwen, fueron “un indicador temprano de la nueva prominencia del arte público y de las posibilidades que se abrían en él para la *vanguardia*”.

Amelia Peláez (1896–1968)  
*Still Life | Naturaleza muerta*, ca. 1935  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Col. Isaac & Betty Rudman

Amelia Peláez began experimenting with color contrasts and their interactions in this still life some fifteen years before Bauhaus artist Josef Albers (1888–1976) embarked on his series *Homage to the Square* (see image). Peláez flattens receding and advancing planes through color combinations while the central motif of fruits and bowl takes on sculptural qualities.



Albers, *Homage to the Square: Glow | Homenaje al cuadrado: brillo*, 1966

Amelia Peláez comenzó a experimentar con los contrastes de color y sus interacciones en esta naturaleza muerta unos quince años antes de que el artista de la Bauhaus Josef Albers (1888–1976) se embarcara en su serie *Homenaje al cuadrado* (ver imagen). Peláez nivela los planos que retroceden y avanzan mediante combinaciones de color, mientras que el motivo central de las frutas y el bol adquiere cualidades escultóricas.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Still Life with Fruits | Naturaleza muerta con frutas*, 1935

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Cernuda Arte

Upon returning to Cuba from France in 1934, Peláez sought to reinterpret the still life. Those painted in Cuba convey a different mood than that of her European still lifes. The works evoke Caribbean light and the emerging concept in Cuba of the Latin American baroque, which emphasized ornamentation and contrasted light and shadow. Although similar in composition to Peláez's other still life in this gallery, this painting's more subdued tones reveal Peláez's subtle portrayal of shadows.

A su regreso a Cuba desde Francia en 1934, Peláez trató de reinterpretar la naturaleza muerta. Las que pintó en Cuba transmiten un estado de ánimo diferente al de sus bodegones europeos. Las obras evocan la luz caribeña y el concepto emergente en Cuba del barroco latinoamericano, que enfatizaba la ornamentación y contrastaba luces y sombras. Aunque su composición es similar a la de la otra naturaleza muerta de Peláez en esta galería, los tonos más tenues en este cuadro revelan la sutil representación de las sombras que hace Peláez.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Woman with Bird* | *Mujer con pájaro*, ca. 1940

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Isaac & Betty Rudman

While employing the cubist techniques of flattened planes and abstracted elements, here Peláez reinterprets the classical image, oft-repeated in the Renaissance (see image), of the seated woman through a modernist lens.



Raphael (1483–1520),  
*Seated Madonna* | *Virgen sentada* | *Madonna della sedia*, ca. 1513–14

Aunque emplea la técnica cubista de las superficies aplanadas y los elementos abstractos, aquí Peláez reinterpreta a través de un lente modernista la imagen clásica, muchas veces repetida durante el Renacimiento (ver imagen) de la mujer sentada.

Amelia Peláez (1896–1968)

*The Sisters | Las hermanas*, 1943

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Ramón & Nercys Cernuda

Like many Latin American artists, Peláez understood her artistic practice as integral to family and community. Amelia Peláez del Casal was a member of a distinguished family. Her father was a successful physician, and her mother, Carmen del Casal, fluent in French and English, studied to be a schoolteacher and was an accomplished pianist. Carmen's older brother was the symbolist poet Julián del Casal (1863–93). Peláez was the fifth of eleven children, and she was surrounded by sisters, Julia, the eldest, along with Sofía, Irene, Elena, and Carmen. Their relationships are well-documented and the sisters were a constant source of support and inspiration for the artist.

Como muchos artistas latinoamericanos, Peláez entendía su práctica artística como parte integral de la familia y la comunidad. Amelia Peláez del Casal provenía de una familia distinguida. Su padre era un médico de éxito y su madre, Carmen del Casal, que dominaba el francés y el inglés, estudió magisterio y era una consumada pianista. El hermano mayor de Carmen era el poeta simbolista Julián del Casal (1863–93). Peláez fue la quinta de once hijos, y estuvo rodeada de hermanas, Julia, la mayor, junto con Sofía, Irene, Elena y Carmen. Sus relaciones están bien documentadas y las hermanas fueron una fuente constante de apoyo e inspiración para la artista.

Amelia Peláez (1896–1968)  
*Woman with Fish | Mujer con pez*, 1948  
oil on canvas | óleo sobre lienzo  
Col. Cernuda Arte

This work from 1948 exemplifies the maturity in Peláez's painting before she turned to ceramics in 1950. It masterfully combines the first-generation *vanguardia's* incorporation of Parisian cubism, especially in the female profile, with the second generation's attempt to define Cubanness through the retrieval of the baroque as in the lace work arabesques. The harmonies of blues, greens, and earthtones evoke the colors of the sky and earth of Cuba, which Peláez appreciated through a new lens upon returning to the island in 1934.

Esta obra de 1948 ejemplifica la madurez de la pintura de Peláez antes de dedicarse a la cerámica en 1950. Combina magistralmente la incorporación del cubismo parisino por parte de la primera generación de la vanguardia, especialmente en el perfil femenino, con el intento de la segunda generación de definir la cubanía a través de la recuperación del barroco, como en los arabescos de los encajes. La armonía de azules, verdes y tonos terrosos evoca los colores del cielo y la tierra de Cuba, que Peláez comenzó a apreciar a través de una nueva óptica luego de su regreso a la Isla en 1934.



# AMELIA PELÁEZ: MONUMENTALITY IN PAINTINGS, CERAMICS, AND MURALS

## AMELIA PELÁEZ: MONUMENTALIDAD EN PINTURAS, CERÁMICAS Y MURALES

In painting, Peláez displays neoclassical architectural motifs like columns along with interior scenes such as still lifes through a flattened lens. In the final movement of Cuban modernism (1950–59), her works became more abstract, retaining minimal figural references. In this section, her paintings from 1947 to 1964 are juxtaposed with ceramics from the 1950s and 1960s.

The original Taller closed in 1954 and moved to a location nearby. In the same year Amelia Peláez opened her own workshop with Luis Martínez Pedro, Wifredo Arcay, and Gertrude Lüdke in the La Víbora neighborhood of Havana. Named Cerámica Cubana, this new workshop marked a continuation of the success of the Taller de Santiago de las Vegas. Key examples of Peláez's production at Cerámica Cubana are on view here. Upstairs in the Monan Gallery are others from Cerámica Cubana by Martínez Pedro, Arcay, and José María Mijares.

Amelia Peláez's murals reflect the culmination of her ceramic and painting practices. She designed the mural in this gallery in 1956 during a decade replete with monumental projects throughout Havana. These include Peláez's 1953 Tribunal de Cuentas and 1957–58 Hotel Habana Hilton murals. In her book on Peláez, María Elena Jubrías noted: "Her pictorial work after 1950 would have been different without the rich experience that formed her foray into ceramics."

En la pintura, Peláez despliega motivos arquitectónicos como columnas neoclásicas junto a escenas interiores como naturalezas muertas, todo visto a través de un lente plano. En el momento final del modernismo cubano (1950–59), sus obras se volvieron más abstractas, reteniendo mínimas referencias figurativas. En esta sección, sus pinturas de entre 1947 y 1964 se juxtaponen con cerámicas de las décadas del cincuenta y el sesenta.

El Taller original cerró en 1954 y se mudó a un edificio cercano. En ese mismo año Amelia Peláez abrió su propio taller con Luis Martínez Pedro, Wifredo Arcay y Gertrude Lüdke en el barrio habanero de La Víbora. Con el nombre de Cerámica Cubana, este nuevo estudio marcó una continuación del éxito del Taller de Santiago de las Vegas. Algunos de los ejemplos claves de la producción de Peláez en Cerámica Cubana se exponen aquí. En el piso de arriba, en la Galería Monan aparecen otras muestras de la producción de Cerámica Cubana: Martínez Pedro, Arcay y José María Mijares.

Los murales de Amelia Peláez reflejan la culminación de sus prácticas pictóricas y cerámicas. El mural que se puede apreciar en esta galería fue creado en 1956, en una década repleta de proyectos monumentales a través de la capital. Entre estos se incluyen los murales que Peláez creó en 1953 para el Tribunal de Cuentas y en 1957–58 para el Hotel Habana Hilton. En su libro sobre Peláez, María Elena Jubrías anotó: "Su obra pictórica posterior a 1950 hubiera sido distinta sin la rica experiencia que constituyó su incursión en la cerámica".



Amelia Peláez (1896–1968)

1 *Vase with Abstract Designs | Vaso con diseños abstractos*, 1959

painted ceramic | cerámica pintada

Pan American Art Projects

Amelia Peláez (1896–1968)

2 *Set of Six Espresso Cups and Saucers |*

*Juego de seis tazas de café espresso con platos*, 1960–62

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Cernuda Arte

The ceramics displayed here were executed at Peláez's own workshop,

Cerámica Cubana. Peláez had shifted her style to a minimalized expression outlined in black, but still displaying her trademark arabesques, reflected also in her paintings in this gallery. She painted the espresso cups and saucers with her iconic female profile (see image), also found on numerous works in this exhibition.



*Women | Mujeres*, 1958

Las cerámicas expuestas aquí fueron ejecutadas en el taller de Peláez, Cerámica

Cubana. Peláez había cambiado su estilo hacia una expresión minimalista con contornos negros, pero sin dejar de mostrar sus característicos arabescos, reflejados también en sus cuadros de esta galería. Pintó las tazas y los platillos de café con su icónico perfil femenino (ver imagen) que también se encuentra en numerosas obras de esta exposición.

Amelia Peláez (1896–1968)

1 *Vase with Abstract Fish* | *Vaso con pez abstracto*, 1957  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Dr. Vicente Lago & Teresa Lago

Amelia Peláez (1896–1968)

2 *Vase with Architectural Motifs* | *Vaso con motivos arquitectónicos*, 1956  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

Amelia Peláez (1896–1968)

3 *Platter with Geometric Forms* | *Fuente con formas geométricas*, 1956  
painted ceramic | cerámica pintada  
Latin Art Core

Peláez painted these three vessels at her Cerámica Cubana workshop. Instead of throwing and firing ceramics on the premises, as was the practice at the Taller under Rodríguez de la Cruz's leadership, Cerámica Cubana utilized ready-made pieces, usually imported from the United States.

The dramatic double-headed fish, ionic column and fanlight windows (architectural elements are rarely found in her ceramics), and thick C-shapes that comprise the vessels' decorative schemes demonstrate Peláez's prowess for bold, innovative execution on numerous shapes and scales.

Peláez pintó estas tres vasijas en su taller Cerámica Cubana. En lugar de moldear y cocer la cerámica en el local, como se hacía en el Taller bajo la dirección de Rodríguez de la Cruz, Cerámica Cubana utilizaba piezas ya hechas, normalmente importadas de Estados Unidos.

Los dramáticos peces bicéfalos, las columnas jónicas y los vitrales en forma de abanico (los elementos arquitectónicos son poco frecuentes en sus cerámicas), y las gruesas formas en C que crean los esquemas decorativos de las vasijas demuestran la destreza de Peláez para una ejecución audaz e innovadora en diferentes formas y escalas.

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
1 *Spouted Vase with Geometric Motifs, Fish, and Bird* |  
*Vaso con pico, motivos geométricos, pez y pájaro*, 1952  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
2 *Vase with Abstract Creatures* | *Vaso con criaturas abstractas*, 1952  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Dr. Vicente Lago & Teresa Lago

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)  
3 *Jug with Geometric Forms* | *Jarra con formas geométricas*, 1952  
4 *Little Hen Water Jug* | *Porrón de gallinita*, 1953  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

María Elena Jubrías observed that Amelia Peláez sought a formal relationship between the ceramic vessel and its decoration. On these pieces made at the Taller de Santiago de las Vegas, Peláez showcases her preference for animal (real and imagined) and vegetal motifs, perhaps because their inherent forms more closely approximated the rounded shapes of the ceramics. Indeed, the *Little Hen Water Jug* resembles a small, squat bird in its construction.

María Elena Jubrías observó que Amelia Peláez buscaba una relación formal entre la vasija cerámica y su decoración. En estas piezas realizadas en el Taller de Santiago de las Vegas, Peláez muestra su preferencia por los motivos animales (reales e imaginarios) y vegetales, quizá porque sus formas inherentes se aproximaban más a las formas redondeadas de la cerámica. De hecho, *Porrón de gallinita* se asemeja en su construcción a un pájaro pequeño y en cuclillas.

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Jar with Conjoined Twins* | *Jarra de las siamesas*, 1950

2 *Water Jug with Self-Portrait* | *Porrón con autorretrato*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Isaac & Betty Rudman

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)  
ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

3 *Vase with Bird and Abstract Motifs* |

*Vaso con pájaro y motivos abstractos*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Justo-Álvarez

These early works of Peláez crafted by Juan Miguel Rodríguez de la Cruz demonstrate her affinity for figures in profile, both single or coupled. The *Jar with Conjoined Twins* features her familiar paired women, this time with diamond-shaped heads and flowing hair.

Although Peláez's *Water Jug with Self-Portrait* lacks fidelity

to its subject, it is an example of the artist exercising how to effectively fill the rounded form of a wide pouring vessel. On the *Vase with Bird and Abstract Motifs* the paired women are now one shape with two eyes and a single bird poised to take flight above.



Amelia Peláez (photo | foto:  
Julio López Berestein)

Estas obras tempranas de Peláez, realizadas por Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, demuestran su afinidad por las figuras de perfil, tanto solas como en pareja. La *Jarra de las siamesas* presenta a sus conocidas mujeres emparejadas, esta vez con cabezas en forma de diamante y cabellos ondeantes. Aunque el *Porrón con autorretrato* de

Peléez no copia fielmente a su modelo, es un ejemplo de cómo la artista se ejercita en cómo llenar la forma redondeada de un recipiente de boca ancha. En el *Vaso con pájaro y motivos abstractos*, la pareja de mujeres es ahora una sola figura con dos ojos y un solo pájaro que se dispone a alzar el vuelo.

artist | artista **Amelia Peláez** (1896–1968)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

*Water Jug with Abstract Figures* | *Porrón con figuras abstractos*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Isaac & Betty Rudman

Dancers writhe, hair flows, and muscular bodies intertwine in Peláez's masterful water jug made at the Taller in 1951. The motif of the paired women reappears here, this time enlivened with movement. A hibiscus in flower tops the composition, extending toward the rounded handle above.

Las bailarinas se contorsionan, sus cabellos ondean y sus cuerpos musculosos se entrelazan en el magistral porrón de Peláez, realizado en el Taller en 1951. El motivo de las parejas de mujeres reaparece aquí, esta vez animado por el movimiento. Un marpacífico en flor remata la composición, extendiéndose hacia el asa redondeada arriba.

Amelia Peláez (1896–1968)

1 *Vase with Leaves and Shapes* | *Búcaro con hojas y formas*, 1958

painted ceramic | cerámica pintada

Latin Art Core

Amelia Peláez (1896–1968)

2 *Vase with Woman's Head and Aquatic Pattern* |

*Vaso con cabeza de mujer y motivo acuático*, 1958

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Isaac & Betty Rudman

The two vases here, painted by Peláez at Cerámica Cubana, feature elements of abstraction with recognizably vegetal and human shapes, in turn. The vase on the left's composition is divided by color blocks that balance the seaweed-like leaves creeping upward. The sharply incised lines of the right vase boldly illustrate a female face amid a watery atmosphere.

Pintados por Peláez en Cerámica Cubana, los dos jarrones que aquí se muestran presentan elementos de abstracción con formas que se reconocen como vegetales, en el de la izquierda, y humanas. La composición del jarrón de la izquierda está dividida por bloques de color que equilibran las hojas que semejan algas y que se enredan hacia arriba. Las marcadas incisiones del jarrón de la derecha ilustran vigorosamente un rostro femenino en medio de una atmósfera acuática.



## RENÉ MARTÍNEZ PALENZUELA (1956-)

René Martínez Palenzuela, curator and artist, is a frequent collaborator of artist, engraver, and sculptor Alfredo Sosabravo (himself a Taller artist in 1977). At the Taller de Santiago in the late 1970s and early 1980s, Martínez Palenzuela decorated plates, bowls, and platters, often with floral and marine patterns. In this exhibition, Martínez Palenzuela crafted the tiles that comprise the mural reworked by Marta Arjona in 1999 that Amelia Peláez originally designed in 1956. A graduate of the Academia San Alejandro, Martínez Palenzuela works in the conservation and restoration department of the National Museum of Fine Arts in Havana.



René Martínez Palenzuela & Alfredo Sosabravo, ca. 1980s

René Martínez Palenzuela, curator y artista, es un frecuente colaborador del pintor, grabador y escultor Alfredo Sosabravo (quien también trabajó en el Taller en 1977). En el Taller de Santiago a finales de los setenta y principios de los ochenta, Martínez Palenzuela decoró platos, fuentes y bandejas, usando con frecuencia diseños florales y marinos. En esta exposición, Martínez Palenzuela está representado por los mosaicos que forman el mural reconstruido por Marta Arjona en 1999 que Amelia Peláez diseñó originalmente en 1956. Graduado de la Academia San Alejandro, Martínez Palenzuela trabaja en el departamento de conservación y restauración del Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana.



artists | artistas **Amelia Peláez** (1896–1968) & **Marta Arjona** (1923–2006)

ceramicist | ceramista **René Martínez Palenzuela** (1956–)

*Ceramic Tiles for Salesian Rosa Pérez Velasco House*

*Mural | Azulejos de cerámica para el mural de la*

*Casa Salesiana Rosa Pérez Velasco*, 1956/1999

ceramic tiles | azulejos de cerámica

Pan American Art Projects

This ceramic mural was painted by Marta Arjona in 1999 based on Amelia Peláez's tempera painting from 1956. The mural was intended to adorn the Salesian Rosa Pérez Velasco House (see photo), but was never made. Arjona eventually became the director of the National Museum of Fine Arts in Havana as well as president of the National Board of Cultural Patrimony. In 1956, however, she was a ceramicist, colleague and friend, and a principal collaborator on Peláez's murals.



Casa Salesiana Rosa Pérez Velasco  
(Instituto Politécnico Pedro María  
Rodríguez), Santa Clara, 1956

Este mural de cerámica fue pintado por Marta Arjona en 1999 basándose en las pinturas al temple de Amelia Peláez de 1956. El mural estaba destinado a adornar la Casa Salesiana Rosa Pérez Velasco (ver foto), pero nunca llegó a realizarse. Arjona llegó a ser directora del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y presidenta de la Junta Nacional del Patrimonio Cultural. En 1956, sin embargo, era ceramista, colega y amiga de Peláez, y una de las principales colaboradoras en sus murales.

Arjona executed Peláez's design by using twelve-by-twelve inch tiles in a pattern to match the proportions of the original painting. René Martínez Valenzuela, an accomplished fabricator of ceramics, handled the firing.

In addition to this posthumous piece, Amelia Peláez created the monumental 1953 Tribunal de Cuentas and the 1957–58 Hotel Habana Hilton murals. She used remnants from the Hilton commission to produce smaller murals now at the Amelia Peláez Gallery in Lenin Park and in the laboratory of the Plant Health Institute in La Coronela, both in Havana.

Arjona ejecutó el diseño de Peláez utilizando azulejos de doce por doce pulgadas en un patrón que coincidía con las proporciones de la pintura original. René Martínez Valenzuela, un consumado ceramista, se encargó de la cocción.

Además de esta obra póstuma, Amelia Peláez creó el monumental mural del Tribunal de Cuentas de 1953 y los murales del Hotel Habana Hilton de 1957–58. Utilizó lo que le sobró del encargo del Hilton para realizar murales más pequeños que ahora se encuentran en la Galería Amelia Peláez del Parque Lenin y en el laboratorio del Instituto de Sanidad Vegetal de La Coronela, ambos en La Habana.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Fruit Bowl* | *Frutero*, 1947

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Ramón & Nercys Cernuda

The defining elements of Peláez's painting are most evident in her still lifes of which this is an outstanding example. Here she depicts an intimate interior domestic space, where the center of attention is Cuban fruit—spiky, leafy, rounded in turn and overflowing the edges of a capital-shaped bowl. The bowl rests amid a profusion of colonial architectural ornamentations; railings, lace work, and stained glass windows, to create a vibrant and harmonious composition.

Los elementos definatorios de la pintura de Peláez son más evidentes en sus bodegones, de los que éste es un ejemplo sobresaliente. Aquí representa un espacio doméstico interior, íntimo, donde el centro de atención es la fruta cubana, puntiaguda, frondosa, redondeada y rebosando los bordes de una fuente en forma de capitel. La fuente descansa en medio de una profusión de ornamentos arquitectónicos coloniales; barandillas, encajes y vitrales, que crean una composición vibrante y armoniosa.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Interior with Balcony* | *Interior con balcón*, 1947

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

From the late 1940s onward Peláez's paintings incorporate architectural elements. Here color fields, arabesques, and dancing geometric shapes merge to form a glittery, jewel-like image. A vase is visible in the red field above; a precursor of her forthcoming foray into ceramics.

A partir de finales de la década del cuarenta, los cuadros de Peláez incorporan elementos arquitectónicos. Aquí los campos de color, los arabescos y las formas geométricas danzantes se funden para formar una imagen centelleante, como una joya. En el campo rojo de arriba se ve un jarrón, precursor de su futura incursión en la cerámica.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Still Life with Fish | Naturaleza muerta con peces*, 1958

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Ramón & Nercys Cernuda

Here Peláez displays architectural motifs, columns flanking a stained glass window, perceived through a flattened lens. For

Peláez, it was natural to imbue her brand of modernity with classical forms.

Alejo Carpentier, the Cuban writer and intellectual who advanced the concept of the Latin American baroque, described her classical style thus: “The column becomes almost a tree and the fruit almost a sculpture in a visual arts world where the vegetable and the architectonic are entwined, giving the appearance of a palm tree to the Corinthian column, while the pineapple takes on the eloquence of the ship’s figurehead on a rostral pillar.”

Aquí Peláez muestra motivos arquitectónicos, columnas que flanquean un vitral, percibidos a través de una lente aplanada. Para Peláez era natural impregnar su estilo de modernidad con formas clásicas. Alejo Carpentier, escritor e intelectual cubano que promovió el concepto de barroco latinoamericano, describió así su estilo clásico: “La columna se hace casi árbol y la fruta casi escultura en un mundo plástico donde lo vegetal y lo arquitectónico se confunden, dándose empaque de palmera al capitel corintio, en tanto que la piña cobra la elocuencia del mascarón de proa en una columna rostral”.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Reclining Woman | Mujer reclinada*, 1961

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

This painting incorporates all the mature themes now synonymous with Peláez's iconography; the classical motif of the reclining woman (depicted in profile with the abstracted triangle face found in numerous paintings and ceramics in this exhibition); architectural columns and capitals; and bold primary colors all enveloped with her trademark arabesques, framing and adorning the whole.

Esta pintura incorpora todos los temas de madurez que ahora son sinónimos con la iconografía de Peláez: el motivo clásico de la mujer reclinada (representada de perfil con el rostro triangular abstracto que se encuentra en numerosas pinturas y cerámicas de esta exposición); columnas y capiteles arquitectónicos y vívidos colores primarios, todo ello envuelto en sus característicos arabescos, enmarcando y adornando el conjunto.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Untitled* | *Sin título*, 1963

gouache on board | gouache sobre cartulina

Col. Silverman Family | Familia Silverman

Peláez painted this rendition of her iconographic style just five years before her death. Her simple rendering of flowers framed by the colonial *rejas* (iron grill-work) against colored panes is an elevation of the quotidian, the well-spring of Peláez's inspiration, be it natural or domestic. Her work glorifies the essence of simplicity.

Peláez pintó esta interpretación de su estilo iconográfico sólo cinco años antes de su muerte. Su sencilla representación de flores enmarcadas por las rejas coloniales contra los cristales de colores es una elevación de lo cotidiano, la fuente de la inspiración de Peláez, ya sea natural o doméstica. Su obra glorifica la esencia de la sencillez.



Amelia Peláez (1896–1968)

*Stained Glass and Fruit Bowl | Vitral y frutero*, 1964

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Isaac & Betty Rudman

This late painting exemplifies Peláez at her artistic zenith with remarkable restraint over her thematic motifs and color palette. She uses stained glass and arched windows (*medio puntos*) to structure her compositions and she finesse colors to create an impression of light upon colored glass. As a central sculptural motif, the fruit bowl commands attention, no doubt indebted to Peláez's own ceramic experience.

Esta pintura tardía es un ejemplo del apogeo artístico de Peláez, con una notable contención de los motivos temáticos y la paleta de colores. Utiliza vitrales y ventanas en arco (*medio puntos*) para estructurar sus composiciones y suaviza los colores para crear una impresión de luz sobre vidrio coloreado. Como motivo escultórico central, el frutero acapara la atención, elemento sin duda relacionado con la propia experiencia de Peláez como ceramista.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Fish | Peces*, 1955

oil on canvas | óleo sobre lienzo

private collection | colección privada

This mid-century painting is a clear departure from Peláez's early cubist work on the same theme, *Gray Fish*, in the previous gallery. Her evolution of the subject shows an abstracted organic interpretation with bolder, brighter colors. Here the movements of the original painting are manifested in bold, black arabesques, found in both her ceramics and paintings.

Este cuadro de mediados de siglo se desvía claramente de la obra cubista temprana de Peláez sobre el mismo tema, *Pescados grises*, en la galería anterior. Su evolución del tema muestra una interpretación orgánica abstracta con colores más vivos y brillantes. Aquí, los movimientos del cuadro original se manifiestan en arabescos negros y rotundos, de los que se encuentran tanto en sus cerámicas como en sus pinturas.

Amelia Peláez (1896–1968)

*Flower Vase on a Lace Tablecloth* |

*Jarrón con flores sobre mantel de encaje*, 1960

mixed media on paper on board | técnica mixta sobre papel sobre cartón

Col. Cernuda Arte

Peláez's aesthetic expression went beyond architectural ornamentation. Her orientation was also inclined toward objects such as furniture, textiles and tableware, sewing machines, rocking chairs; domestic objects of practicality and beauty as demonstrated in this painting. She took great pride in her "decorative" works, averring in a 1960s interview that "it has been repeated plenty that my painting is decorative. I think I must take this as a compliment, because this is not a minor thing. I am not interested in keeping disagreeable objects in my house. Is there anyone that likes to collect ugly things? Let me repeat, it is no small thing to achieve a painting that is decorative."

La expresión estética de Peláez fue más allá de la ornamentación arquitectónica. También se inclinaba hacia objetos como muebles, textiles, vajillas, máquinas de coser o mecedoras; objetos domésticos llenos de utilidad y belleza, como demuestra este cuadro. Se sentía muy orgullosa de sus obras "decorativa", y en una entrevista de los años sesenta afirmó que "se ha repetido bastante que mi pintura es decorativa. Me parece que debo tomarlo como elogio, porque no es poca cosa. Ojalá sea totalmente cierto que mi pintura es decorativa. Nunca me he propuesto pintar de manera desagradable, pues no me gusta guardar en mi casa objetos desagradables. ¿Existe alguien a quien le guste coleccionar cosas feas? No es poca cosa, repito, lograr una pintura decorativa".

# EXHIBITING AT THE LYCEUM, 1959

## EXPONIENDO EN EL LYCEUM, 1959

In February and March 1959, the Lyceum, an influential women's cultural and social organization in Havana, mounted two significant exhibitions. *Art for the Oriente* highlighted paintings and sculptures by artists for the Universidad de Oriente in Santiago de Cuba, including Luis Martínez Pedro, José María Mijares, Mirta García Buch, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, René Portocarrero, Julio Herrera Zapata, and Roberto Estopiñán, all of whom are represented either in this gallery or in the Daley Family Gallery downstairs.

The other exhibition, *13 Cuban Women Artists at the Lyceum*, commemorated the thirtieth anniversary of its founding by journalist, suffragist, and feminist Berta Arocena de Martínez Márquez. It featured ceramics, paintings, and sculptures by Taller artists Rebeca Robés Massés, Mirta García Buch, Amelia Peláez, and Ofelia Sam, among others. Also included were male artists, such as Agustín Cárdenas.

This gallery aims to evoke both exhibitions with the women ceramicists' contributions to modernism prominently presented in conversation with those in two and three dimensions by their fellow artists.

En febrero y marzo de 1959, el Lyceum, una influyente institución cultural y social femenina en La Habana, montó dos exposiciones significativas. *Arte para Oriente* presentaba pinturas y esculturas de artistas ejecutadas para la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba, incluyendo a Luis Martínez Pedro, José María Mijares, Mirta García Buch, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, René Portocarrero, Julio Herrera Zapata y Roberto Estopiñán, todos los cuales están representados en esta galería o en la Galería Familia Daley en el piso de abajo.

La otra exposición, *13 Artistas cubanas en el Lyceum*, conmemoraba el trigésimo aniversario de la fundación de la institución por la periodista, sufragista y feminista Berta Arocena de Martínez Márquez. Consistía en una serie de cerámicas, pinturas y esculturas creadas por las artistas del Taller Rebeca Robés Massés, Mirta García Buch, Amelia Peláez y Ofelia Sam, entre otras. También incluía artistas hombres como Agustín Cárdenas.

Esta galería procura evocar estas dos exposiciones, con las contribuciones de las mujeres ceramistas realizadas en el diálogo con las obras en dos y tres dimensiones de los demás artistas.



# AGUSTÍN CÁRDENAS ALFONSO (1927-2001)

Agustín Cárdenas, celebrated sculptor, worked briefly at the Taller in about 1951 where he crafted terracotta sculptures, as well as a mural that was unfinished due to structural problems. Educated at the Academia San Alejandro, Cárdenas was a member of the Cuban Association of Engravers and of the abstract expressionist group *Los Once* (The Eleven) from 1953 to 1955.

Cárdenas settled in France in 1955 where he became a key proponent of the surrealist movement, producing a large body of work in wood, bronze, and stone. All of these media are represented in this exhibition; evident in the sculptures are Cárdenas's totemic symbolism and melding of organic and figural forms.



Cárdenas, Taller de Santiago de las Vegas, ca. 1951

Agustín Cárdenas, célebre escultor, trabajó brevemente en el Taller alrededor de 1951, donde creó esculturas de terracota, así como un mural que quedó inconcluso por problemas estructurales. Educado en la Academia San Alejandro, Cárdenas era miembro de la Asociación de Grabadores de Cuba y del grupo expresionista *Los Once* desde 1953 a 1955.

Cárdenas se estableció en Francia en 1955 y allí se convirtió en uno de los nombres clave del movimiento surrealista, produciendo una copiosa obra en madera, bronce y piedra. Todos estos materiales están

representados en esta exposición, esculturas que evidencian el simbolismo totémico y la mixtura de formas orgánicas y figurativas características de Cárdenas.



Agustín Cárdenas (1927–2001)

*Head | Cabeza | Tête*, 1970

marble | mármol

Col. Silverman Family | Familia Silverman

Although carved, likely in France, in 1970, the smooth contours of Cárdenas's *Head* recall the artist's earlier organic, biomorphic sculptures, like those he exhibited alongside Rafael Soriano's abstract paintings in 1955 in Havana (see photo). Cárdenas's participation at the Taller was brief, yet his work in ceramics helped forge his desire to craft in numerous mediums.



Aunque fue tallada, probablemente en Francia, en 1970, los suaves contornos de la *Cabeza* de Cárdenas evocan las tempranas esculturas orgánicas y biomórficas del artista, como las que expuso junto a las pinturas abstractas de Rafael Soriano en 1955 en La Habana (ver foto). La participación de Cárdenas en el Taller fue breve, pero su trabajo en cerámica contribuyó a estimular su deseo de crear en numerosos soportes.

Agustín Cárdenas (1927–2001)  
*Column 2* | *Columna 2* | *Colonne 2*, 1970  
bronze | bronze (ed. 4/6)  
Latin Art Core

The blocky shapes that constitute Cárdenas's *Column 2* terminate in a form reminiscent in profile of the artist's *Head* also displayed in this gallery. Although small in scale compared to some of his towering sculptures, this bronze features Cárdenas's recognizably totemic structures (see image) and blends both abstract and figural styles.



*Totem* | *Tótem*, 1989

Las formas en bloque que constituyen la *Columna 2* de Cárdenas terminan en una forma que nos recuerda por su perfil a la *Cabeza* del mismo artista, también expuesta en esta galería. Aunque de pequeño tamaño en comparación con algunas de sus imponentes esculturas, este bronce presenta las reconocibles estructuras totémicas de Cárdenas (ver imagen) y combina los estilos abstracto y figurativo.

Agustín Cárdenas (1927–2001)

*Untitled | Sin título*, ca. 1950

wood | madera

Latin Art Core

Cárdenas carved this sculpture with elements reminiscent of a female body just before he worked at the Taller de Santiago de las Vegas. It displays a similar focus as one of his few extant pieces made around 1951 in the Taller that depicts a woman with monumental features holding a fish (see image); even in his early sculptures Cárdenas balanced forms and voids masterfully.



Cárdenas talló esta escultura con elementos que evocan un cuerpo femenino poco antes de su paso por el Taller de Santiago de las Vegas. Su enfoque es similar al de una de sus escasas obras existentes entre las realizadas hacia 1951 en el Taller, que representa a una mujer de rasgos monumentales sosteniendo un pez (ver imagen); incluso en sus primeras esculturas Cárdenas equilibraba formas y vacíos con maestría.



## VIREDO ESPINOSA HERNÁNDEZ (1928-2012)

Viredo Espinosa was a pioneering member of *Los Once* (The Eleven), the Cuban abstract expressionist movement of the mid-1950s. A muralist who then segued into geometric abstraction with *Los Once*, Viredo was at the Taller briefly in 1953. He decorated the mug on display here for the Embassy Club, a nightclub in Havana, for which he also designed murals and stained glass windows.

Immigrating to Miami in 1969 and then settling in California, Viredo's later career brought him many exhibitions and awards in his adopted nation, although *cubanidad* (Cubanness) remained a leitmotif of his artistic expression.



Espinosa, ca. 1950

Viredo Espinosa fue uno de los miembros pioneros de Los Once, el grupo cubano de expresionistas abstractos surgido a mitad de la década del cincuenta. Viredo, un muralista que había transicionado hacia la abstracción geométrica con Los Once, estuvo en el Taller brevemente en 1953. Allí decoró para el Embassy Club, un club nocturno de La Habana, la jarra que se exhibe aquí. También diseñó murales y vitrales para este mismo sitio.

Espinosa emigró a Miami en 1969 y se estableció finalmente en California, y su carrera posterior le trajo numerosas exposiciones y premios en su patria de adopción. Sin embargo, la cubanidad siguió siendo un motivo recurrente en su expresión artística.



## JULIO HERRERA ZAPATA (1932-2001)

Julio Herrera Zapata, an artist of the abstract expressionist New York School and neo-figuration movements, worked at the Taller from 1958 to 1960. Some of his early work from 1958 is on display in this gallery.

Born in Madrid, Herrera Zapata's life and career spanned continents. Immigrating to Cuba at age seven, moving to New York in 1953, and living periodically again in Cuba (where he in 1962 was involved with the re-founding of the Taller as a national enterprise), Paris, and Chichihuixtán, Mexico,

Herrera Zapata gained renown for his paintings, lithographs, ceramics, and etchings. His steady, minimalized stroke lent itself well to ceramics; he produced many pieces at the Taller, where he frequently employed sgraffito to execute his designs typically of women, vegetation, and marine life.



Herrera Zapata, Rancho Boyeros, Cuba, 1951

Julio Herrera Zapata, vinculado al expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York y al movimiento neofigurativo, trabajó en el Taller de 1958 a 1960. Algunas de sus obras tempranas de 1958 se exponen en esta galería.

Nacido en Madrid, la vida y la carrera de Herrera Zapata se extendieron por varios continentes. Emigró a Cuba a los siete años de edad, se mudó a Nueva York en 1953, vivió periódicamente en Cuba (donde estuvo involucrado en 1962 en la refundación del Taller como una empresa nacional) y residió también en París y en Chichihuixtán,

México. Herrera Zapata ganó renombre por sus pinturas, litografías, cerámicas y grabados. Su trazo seguro y minimalista se prestaba bien para la cerámica. Produjo muchas piezas en el Taller, donde muchas veces esgrafiaba sus diseños, que solían incluir figuras femeninas, vegetación y criaturas marinas.



artist | artista **Viredo Espinosa** (1928–2012)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Embassy Club Beer Mug | Jarra de cerveza Embassy Club*, 1953

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artist | artista **Julio Herrera Zapata** (1932–2001)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

2 *Beer Mug with Flowers | Jarra de cerveza con flores*, ca. 1958

3 *Plate with Sgraffito Head on Sienna Background |*

*Plato con cabeza esgrafiada sobre fondo sienna*, ca. 1958

4 *Plate with Seated Woman | Plato con mujer sentada*, 1958

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Viredo Espinosa's beer mug here is the only extant piece of the *Los Once* member's production at the Taller de Santiago de las Vegas in 1953.

Bands of brown and yellow are cut through by vertical lines terminating in geometric symbols. The stained glass windows commissioned by the Embassy Club from Viredo (known eponymously) in concert with ceramics to be used at the nightclub may have featured similar designs.

A mug and plate by Herrera Zapata highlight his trademark sgraffito decorations that cut through black glaze, revealing a dramatic contrast to the warm red of the clay. The hair and dress of the seated woman on the plate at right are also defined by lines, here rendered with glaze. That Herrera Zapata was able to achieve a diaphanous effect in the clothing speaks to the skill in ceramics that he honed at the Taller.

La jarra de cerveza de Viredo Espinosa es la única pieza que se conserva de la producción de este miembro de Los Once en el Taller de Santiago de las Vegas en 1953. Bandas de color café y amarillo son cortadas por líneas verticales que terminan en símbolos geométricos. Es posible que los vitrales que el Embassy Club encargó a Viredo (quien es generalmente conocido por su apellido) junto con la cerámica que se utilizaría en el club nocturno tuvieran diseños similares.

Una jarra de cerveza y un plato de Herrera Zapata destacan sus características decoraciones esgrafiadas que atraviesan el esmalte negro, revelando un dramático contraste con el cálido rojo de la arcilla. El pelo y el vestido de la mujer sentada en el plato de la derecha también están definidos por líneas, aquí trazadas con esmalte. El hecho de que Herrera Zapata fuera capaz de lograr un efecto tan bien conseguido en la ropa de su figura femenina habla de su destreza en cerámica, que perfeccionó en el Taller.

# JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ (1921-2005)

José Miguel González was a principal artist at the Taller from 1956 until the mid-1980s. He completed studies at the Colón School of Arts and Crafts where he excelled in carpentry, painting, and plaster casting and at the Universidad de La Habana, from which he graduated with a degree in architecture in 1950. González's architectural imprint was significant; he was a professor, designed hotels, banks, and houses throughout Cuba, drafted city plans, and was awarded the National Architecture Prize. At the Taller, his works often featured dazzling zoomorphic motifs of native flora and fauna; Cuban colonial architecture also appears in many of his designs. Expressing *cubanidad* (Cubanness) was at the core of his practice. González donated much of his work to a gallery that bears his name in his hometown of Colón.



González, ca. 1985

José Miguel González fue uno de los principales artistas del Taller desde 1956 hasta mediados de los años ochenta. Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Colón, donde destacó en carpintería, pintura y vaciado en yeso, y en la Universidad de La Habana, donde se licenció en arquitectura en 1950. La impronta arquitectónica de González fue significativa: fue profesor, diseñó hoteles, bancos y casas por toda Cuba, redactó planos urbanos y recibió el Premio Nacional de Arquitectura. En el Taller, sus obras presentaban a menudo deslumbrantes motivos zoomórficos de flora y fauna autóctonas, y la arquitectura colonial cubana también aparece en muchos de sus diseños. Expresar la cubanidad constituía el elemento central de su práctica. González donó gran parte de su obra a la galería que lleva su nombre en Colón, su ciudad natal.



artist | artista José Miguel González (1921–2005)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
1 *Zoomorphic Water Jug | Porrón zoomorfa*, 1963  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Isaac & Betty Rudman

artist | artista Mirta García Buch (1919–96)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
2 *Plate with Inscribed Geometric Motifs |*  
*Plato con motivos geométricos inscritos*, 1985  
painted ceramic | cerámica pintada  
Col. Dr. Vicente Lago & Teresa Lago

José Miguel González decorated this water jug when he was one of the head ceramicists at the Taller. His oeuvre often featured zoomorphic motifs that echo vessels' shapes (see image) and evoke both pre-Columbian and Cuban designs. Both González and Mirta García Buch were among the Taller's most prolific and dedicated practitioners, working for decades alongside Rodríguez de la Cruz in the midst of their own careers.



Blue Water Jug with Fish |  
Porrón azul con peces, 1981

García Buch and Rodríguez de la Cruz executed the *Plate with Inscribed Geometric Motifs* in 1985 toward the end of the Taller's period of artistic production. Its geometric designs are sharply incised through dark swathes of glaze. The abstract arrows, trees, and circles (possibly eyes) reflect the influence of the work of seminal modernist Wifredo Lam, some of whose ceramics and paintings are on view downstairs.

José Miguel González decoró este porrón cuando era uno de los ceramistas principales del Taller. Su obra presenta a menudo motivos zoomórficos que se hacen eco de las formas de las vasijas (ver la imagen) y evocan diseños tanto precolombinos como cubanos. González y Mirta García Buch estuvieron entre los más prolíficos y dedicados profesionales del Taller, trabajando por décadas junto a Rodríguez de la Cruz mientras desarrollaban sus propias carreras.

García Buch y Rodríguez de la Cruz ejecutaron el *Plato con motivos geométricos inscritos* en 1985, hacia el final del periodo de producción artística del Taller. Sus diseños geométricos están nítidamente trazados a través de oscuras franjas de esmalte. Las flechas, árboles y círculos abstractos (posiblemente ojos) reflejan la influencia de la obra del seminal modernista Wifredo Lam, algunas de cuyas cerámicas y pinturas se exponen en la planta baja.

Mariano Rodríguez (1912–90)

*Fishermen | Pescadores*, 1950

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Silvia & Emilio M. Ortiz

Here Mariano interprets one of his favorite subjects using the geometric abstract language he began incorporating in 1950. With his trademark use of color, he juxtaposes to dramatic effect the angular forms of sails and nets with the curved ones of the fishermen and their prey. A similar fisherman is visible on a casserole dish Mariano painted on view downstairs.

Aquí Mariano interpreta uno de sus temas favoritos utilizando el lenguaje de la abstracción geométrica que empezó a incorporar en 1950. Con su característico uso del color, yuxtapone con efecto dramático las formas angulosas de velas y redes con las curvas de los pescadores y sus presas. Un pescador similar aparece en una cazuela que Mariano pintó, exhibida en la planta baja.



artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Vase with Mask | Vaso de la máscara*, 1957

2 *Vase with Fish Motifs in Green, Yellow, and Brown | Vaso con motivos de peces verde, amarillo y marrón*, 1957

3 *Green Plate with Bird | Plato verde del pájaro*, 1956

4 *Vase with Semi-Abstract Zoomorphic Motifs | Vaso semi abstracto con motivos zoomorfos*, 1956

painting ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

artist | artista **Mirta García Buch** (1919–96)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

5 *Little Vase with Mask | Jarrón pequeño con máscara*, ca. 1957

painting ceramic | cerámica pintada

Col. Mari & Vince Lago

The works in this case were shown together at the *13 Cuban Women Artists at the Lyceum* exhibition in 1959. Mirta García Buch's vases and plates were featured alongside sculptural vessels by her Taller compatriot Rebeca Robés Massés (see photo). García Buch's vases on the left and right are decorated with masks, also seen in several of her pieces on view downstairs

in the Daley Family Gallery. The other works highlight García Buch's abstractions to varying degrees of zoomorphic motifs. All display the artist's keen eye for color application, a skill for which she was much lauded.

Las obras de esta vitrina se expusieron juntas en la muestra *13 Artistas cubanas en el Lyceum* en 1959. Los jarrones y platos de Mirta García Buch se mostraron junto a las vasijas escultóricas de su compatriota del Taller Rebeca Robés Massés (ver foto). Los jarrones de García Buch de la izquierda y la derecha están decorados con máscaras, que también se ven en varias de sus obras expuestas

abajo en la Galería Familia Daley. Las demás obras ponen de relieve la manera en que García Buch convertía en abstractos, en mayor o menor medida, los motivos zoomórficos. Todas muestran el agudo ojo de la artista para la aplicación del color, una habilidad por la que fue muy elogiada.



Works by García Buch (l; including those in this display case) and Robés Massés (r) | Obras de García Buch (izq; incluidas las de esta vitrina) y de Robés Massés (d)

## LUIS DARÍO MARTÍNEZ PEDRO (1910-89)

Luis Martínez Pedro was educated at the Faculty of Architecture at the Universidad de La Habana, where he honed his skills in draftsmanship and sketching. Further studies in Lakeland, Florida, and New Orleans ended with his return to Havana in 1933. Following stints in public relations and graphic design, Martínez Pedro concentrated on drawing, branching into painting by the end of the 1940s.

With his wife, Gertrude Lüdke, Amelia Peláez, and Wifredo Arcay, he opened the Cerámica Cubana workshop in Havana in 1954. His ceramic practice, constrained by palette and design requirements, transformed his two-dimensional practice; he became a proponent of the *Los Diez Pintores Concretos* (Ten Concrete Painters) group in the late 1950s and was lauded for his minimalist yet luminous compositions of the 1960s and 1970s.



Martínez Pedro, 1962

Luis Martínez Pedro se graduó de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana, donde perfeccionó sus habilidades como dibujante y delineador. Continuó su educación en Lakeland, Florida, y en Nueva Orleans antes de regresar a La Habana en 1933. Después de trabajar por un tiempo en relaciones públicas y como diseñador gráfico, Martínez Pedro se concentró en el dibujo, y a finales de la década del cuarenta comenzó a incursionar en la pintura.

Martínez Pedro, su esposa Gertrude Lüdke, Amelia Peláez y Wifredo Arcay abrieron el estudio Cerámica Cubana en La Habana en 1954. Su experiencia con la cerámica, con sus limitaciones de colores y diseño, transformó su obra bidimensional también; se unió al grupo Los Diez Pintores Concretos a finales de la década del cincuenta y fue reconocido por sus composiciones minimalistas pero luminosas de las dos décadas siguientes.



artist | artista **Luis Martínez Pedro** (1910–89)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Medium Blue Plate with Three Fish I* |

*Plato mediano en azul de tres peces I*, 1951

2 *Medium Blue Plate with Fish* | *Plato mediano en azul de pez*, 1951

3 *Medium Blue Plate with Three Fish II* |

*Plato mediano en azul de tres peces II*, 1951

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

**Luis Martínez Pedro** (1910–89)

4 *Water Jug with Geometric Shapes* |

*Porrón con formas geométricas*, 1955

painted ceramic | cerámica pintada

Col. Justo-Álvarez

artist | artista **Marta Arjona** (1923–2006)

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

5 *Medium Friendship Plate* | *Plato mediano amistad*, 1953

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Luis Martínez Pedro executed the three geometric plates on the left and the water jug in this case. Their minimized lines display his training in both architecture and graphic design. In the plates, fish are reduced to triangles, diamonds, and rounded shapes against a blue and yellow background. The water jug's design reflects increased abstraction with a black-lined angled pattern paired with blue geometrics against a pure white background.

Marta Arjona's plate here is one of her most elegant compositions made at the Taller. Two precisely drawn abstract hands meet in greeting before a blue lunette. Bearing similarity to the plates by Luis Martínez Pedro to the left, the elegance of Arjona's work lies in its simplicity and ability to convey emotion in just two lines.

Luis Martínez Pedro ejecutó los tres platos geométricos de la izquierda y el porrón en esta vitrina. Sus líneas minimizadas muestran su formación tanto en arquitectura como en diseño gráfico. En los platos, los peces se reducen a triángulos, rombos y formas redondeadas sobre un fondo azul y amarillo. El diseño del porrón refleja una mayor abstracción, con un motivo de líneas negras en ángulo que se combina con formas geométricas azules sobre un fondo blanco puro.

El plato de Marta Arjona es una de las composiciones más elegantes que realizó en el Taller. Dos manos abstractas dibujadas con precisión se saludan ante una luneta azul. A semejanza de los platos de Luis Martínez Pedro, a la izquierda, la elegancia de la obra de Arjona reside en su sencillez y en su capacidad para transmitir emoción en sólo dos líneas.

# MAXIMILIANO GONZÁLEZ OLAZÁBAL

(1926-2020)

Maximiliano González Olazábal decorated two tall beer mugs in soft, abstract patterns at the Taller in about 1950. González had studied with painter

Diego Rivera in Mexico.

He associated with Pablo Picasso the following year (to whom he was introduced by Rivera), Wifredo Lam, and Spanish artist and author Antonio Saura during European sojourns before arriving in Sancti Spíritus, Cuba, in the early 1960s.

With Raimundo Martín Valdés, González was one

of the first artists to break with the academic school associated with the city. He immigrated to Spain in the 1960s, where he continued his practice well into his nineties, exhibiting widely in the Americas and Europe.

Maximiliano González Olazábal decoró dos jarras altas de cerveza con suaves diseños abstractos en el Taller, alrededor de 1950. González había estudiado con el pintor Diego Rivera en México.

Estuvo asociado a Pablo Picasso al año siguiente (a quien fue presentado por Rivera), Wifredo Lam y el artista y autor español Antonio Saura durante sus estancias europeas antes de llegar a Sancti Spíritus, Cuba, a principios de la década de 1960. Junto a Raimundo Martín Valdés, González fue uno de los

primeros artistas en romper con la escuela académica por la que es conocida esta ciudad. González emigró a España durante los sesenta, donde continuó produciendo hasta el final de su larga vida, y exponiendo extensamente en las Américas y en Europa.



González, ca. 1970s



artist | artista Maximiliano González Olazábal (1926–2020)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
1, 2 *Tall Beer Mug I, II | Jarra de cerveza alta I, II*, ca. 1950  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

artist | artista Luis Martínez Pedro (1910–89)  
ceramicist | ceramista Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (1902–90)  
3, 4 *Plate Cover with Abstraction II, I | Tapa-plato abstracción II, I*, 1951  
painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

Maximiliano González Olazábal worked briefly at the Taller around 1950; the two beer mugs here are the only known pieces from his time at the workshop. They are both painted in abstract designs, the artist applying the glaze almost as if it were watercolor. González painted the ceramic tile mural presently in a Sancti Spíritus collection in 1958 (see image), just before his time in residence in the city. Its hybrid avian motif is disquieting and reflects the influences of Diego Rivera and Wifredo Lam.



Maximiliano González Olazábal trabajó brevemente en el Taller hacia 1950; las dos jarras de cerveza que aquí se muestran son las únicas piezas conocidas que nos quedan de su tiempo allí. Ambas están pintadas con diseños abstractos y el artista aplica el esmalte casi como si fuera acuarela. González pintó en 1958 el mural de lozas de cerámica que está actualmente en una colección de Sancti Spíritus (ver imagen), justo antes de regresar por un tiempo a la ciudad. Su motivo aviar híbrido es perturbador y refleja las influencias de Diego Rivera y Wifredo Lam.

Luis Martínez Pedro entered the Taller in 1950, where he came to produce a substantial body of work characterized by minimalist and geometric forms. These two plate covers are the first items on which the artist experimented.



*Territorial Waters*  
No. 14 | *Aguas territoriales* No. 14, 1964

Much like Picasso's found objects, the discarded covers display his initial attempts in ceramic design. Martínez Pedro develops his line motif into an abstract swirling shape, presaging his *Territorial Waters* paintings (see image).

Luis Martínez Pedro ingresó en el Taller en 1950, y llegó a producir allí una obra considerable, caracterizada por las formas minimalistas y geométricas. Estos dos tapa-plateos son los primeros objetos con los que el artista experimentó. Como ocurre con los objetos encontrados de Picasso, estas tapas desechadas muestran los primeros intentos de Martínez Pedro en el diseño de cerámica. Martínez Pedro desarrolla su motivo lineal en una forma espiral abstracta que presagia sus pinturas de *Aguas territoriales* (ver imagen).



Luis Martínez Pedro (1910–89)

*Plate with Geometric Figures* | *Plato con figuras geométricas*, 1956

painted ceramic | cerámica pintada  
private collection | colección privada

The geometric motif in the center of this plate demonstrates an evolution from earlier line drawings and ceramics and nods to Luis Martínez Pedro's full embrace of 1950s abstraction. The plate plays with the juxtaposition of the square within the circle, a geometric symmetry Martínez Pedro explored in his mid-century paintings as well (see image).

Martínez Pedro and Romanian emigré artist Sandu Darie exhibited together at the Universidad de La Habana in 1955, a presentation that was recognized at the time for its audacious display of paintings without frames and touchable elements that could be positioned arbitrarily by visitors. Stylistically, the Cuban *vanguardia* turned away from the organic toward *concreto* (concrete), or geometric, abstraction. Also in 1955 Martínez Pedro, along with Amelia Peláez, Wifredo Arcay, and Gertrude Lüdke (Martínez Pedro's wife), promoted the acceptance of ceramics as a validated art form through the work of the recently founded Cerámica Cubana.

El motivo geométrico en el centro de este plato demuestra la evolución desde sus dibujos lineales y cerámicas tempranas y apunta a la plena adopción de la abstracción de los años 50 por parte de Luis Martínez Pedro. El plato juega con la yuxtaposición del cuadrado dentro del círculo, una simetría geométrica que Martínez Pedro exploró también en sus pinturas de mediados de siglo (ver imagen).



*Untitled (Abstract Composition)*  
| *Sin título (Composición abstracta)*, 1954

Martínez Pedro and the Romanian emigrant artist Sandu Darie exhibited together at the Universidad de La Habana in 1955, a presentation that was recognized in its moment for its audacious display of paintings without frames and touchable elements that could be positioned arbitrarily by visitors. Stylistically, the Cuban *vanguardia* turned away from the organic and decanted for the concrete or geometric abstraction. Also in 1955 Martínez Pedro, along with Amelia Peláez, Wifredo Arcay, and Gertrude Lüdke (wife of Martínez Pedro), promoted the acceptance of ceramics as a validated art form through the work of the recently founded Cerámica Cubana.

## Luis Martínez Pedro (1910–89)

### *Figure | Figura*, 1948

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Col. Cernuda Arte

Before Luis Martínez Pedro's foray into ceramics in 1950, he painted exuberantly in color and style as evidenced in this 1948 painting, which bears traces of cubism and geometric abstraction. As a second-generation *vanguardista* coming of age under the influence of Mexican muralism, Martínez Pedro's early works of the decade demonstrate an adherence to draftsmanship within three-dimensional renderings, characteristics of the Mexican School (see image). Both line and form came to fruition in Martínez Pedro's ceramics, where his expertise in rendering volume would prove essential.



*Portrait of a Woman in  
the Cuban Countryside*  
| *Retrato de mujer con  
paisaje cubano*, 1941

Antes de su incursión en la cerámica en 1950, Luis Martínez Pedro pintaba con color y estilo exuberantes, como se aprecia en este cuadro de 1948, que contiene rasgos cubistas y de abstracción geométrica. Como vanguardista de la segunda generación, que alcanzó la mayoría de edad bajo la influencia del muralismo mexicano, las primeras obras de Martínez Pedro en esa década demuestran su adhesión al dibujo dentro de las representaciones tridimensionales, característica de la Escuela Mexicana (ver imagen). Tanto la línea como la forma fructificaron en la cerámica de Martínez Pedro, donde su pericia en la representación del volumen resultaría esencial.

Luis Martínez Pedro (1910–89)

*Untitled* | *Sin título*, ca. 1959

oil on canvas | óleo sobre lienzo

private collection | colección privada

This abstract painting and accompanying poster featuring a similar work

demonstrate Luis Martínez Pedro's evolving interest in the square and the circle, a repeated motif from his 1956 ceramic plate nearby. Here Martínez Pedro is able to play with more nuanced gradations of color, in a reduced palette of black, white, and gray. His style is reminiscent of Cuban modernist Carmen Herrera's abstracted angles from the middle of the twentieth century (see image).



Carmen Herrera (1915–2022), *Green and Orange* | *Verde y naranja*, 1958

Esta pintura abstracta y el cartel que la acompaña, que presenta una obra similar, demuestran la evolución del interés de Luis Martínez Pedro por el cuadrado y el círculo, un motivo que se repite desde su plato de cerámica de 1956 que podemos ver en esta sala. Aquí Martínez Pedro es capaz de jugar con gradaciones de color más matizadas, en una paleta reducida a negro, blanco y gris. Su estilo recuerda los ángulos abstractos de mediados del siglo XX (ver imagen) de la modernista cubana Carmen Herrera.

*Luis Martínez Pedro: Recent  
Paintings; Barone Gallery, 1959*  
silkscreen poster | cartel de serigrafía  
private collection | colección privada

# OFELIA SAM

(DATES UNKNOWN | FECHAS DESCONOCIDAS)

Ofelia Sam, of Chinese descent, was from Santiago de las Vegas and worked at the Taller as an *aficionado* (amateur artist) from 1956 to 1959. Although not formally trained, Sam was an accomplished potter. She threw her own designs on the wheel and painted those created by Rodríguez de la Cruz, who sought inspiration from Chinese ceramics. Sam often signed her works in Chinese characters. Her wares are recognizable

for their delicate renderings of birds and flowers and demonstrate the artist's keen eye for symmetry on the vessels' bodies.



*Deep Bowl with Flowers and Swallows | Fuente honda con flores y golondrinas, ca. 1956*

Ofelia Sam, de origen chino, era oriunda de Santiago de las Vegas y trabajó en el Taller como aficionada desde 1956 hasta 1959. Aunque no tenía entrenamiento formal como artista, Sam era una alfarera consumada. Moldeaba sus propios diseños en el torno y pintaba las piezas creadas por Rodríguez de la Cruz, quien buscaba inspiración en la cerámica china. Sam muchas veces firmaba sus obras con caracteres chinos. Sus piezas se

reconocen por los delicados dibujos de pájaros y flores y demuestran su entrenado ojo para la simetría en los cuerpos de las vasijas.



artist | artista **Ofelia Sam**

ceramicist | ceramista **Juan Miguel Rodríguez de la Cruz** (1902–90)

1 *Vase with Swallows* | *Vaso de las golondrinas*, 1956

2 *Globular Vase with White and Yellow Flowers* |

*Vaso globular con flores blancas y amarillas*, 1958

painted ceramic | cerámica pintada

private collection | colección privada

Although Ofelia Sam's production at the Taller de Santiago de las Vegas was not prodigious, her extant vessels show a marked delicacy (see image). The swooping swallows that fly elegantly around the body of the vase at right and the blossoming vegetation on the left vase both demonstrate what ceramics scholar María Elena Jubrías noted as possessing "great sensitivity present in every facet."

Like Sam, many students, architects and other professionals, and visiting foreigners participated as *aficionados* at the Taller, leaving behind a vast output of varying quality. The only requirement of the unpaid workers was that they leave for the Taller 50 percent of what they decorated. Because raw materials were inexpensive and kilns needed to be fired at full capacity, the *aficionados'* labor and ceramics were a welcome boon to production.



*Plate with Flowers |  
Plato de flores, ca. 1956*

Aunque la producción de Ofelia Sam en el Taller de Santiago de las Vegas no fue abundante, las vasijas que se conservan muestran una marcada delicadeza (ver imagen). Las golondrinas que vuelan elegantemente en torno al cuerpo del vaso de la derecha y la vegetación en flor del vaso de la izquierda demuestran lo que la estudiosa de la cerámica María Elena Jubrías señaló como "la gran sensibilidad que mostró en todos los aspectos".

Al igual que Sam, muchos estudiantes, arquitectos y otros profesionales, así como visitantes extranjeros, participaron como *aficionados* en el Taller, dejando tras de sí una vasta producción de calidad variable. El único requisito para los trabajadores no remunerados era que dejaran para el Taller el 50% de lo que decoraban. Como las materias primas eran baratas y los hornos debían funcionar a plena capacidad, la mano de obra y la cerámica de los *aficionados* eran una inyección positiva para la producción.

## WIFREDO ARCAY OCHANDARENA (1925-97)

Wifredo Arcay, known primarily as a painter, printmaker, and muralist, was also an accomplished ceramicist.

Educated at the Academia San Alejandro, in 1954 Arcay opened Cerámica Cubana with fellow artists Amelia Peláez, Luis Martínez Pedro, and Gertrude Lüdke in the Víbora neighborhood of Havana.

From 1949 Arcay spent much of his time in France, where he was associated with the School of Paris and post-war abstraction

as well as with the constructivist *Groupe Espace* (Space Group) and the abstract Cuban collective *Los Diez Pintores Concretos* (Ten Concrete Painters), formed in 1958.

Wifredo Arcay, conocido primariamente como pintor, grabador y muralista, fue también un experto ceramista.

Educado en la Academia San Alejandro, en 1954 Arcay abrió Cerámica Cubana con sus colegas Amelia Peláez, Luis Martínez Pedro y Gertrude Lüdke en el barrio habanero de La Víbora.

Desde 1949 Arcay pasó la mayor parte del tiempo en Francia, donde se asoció a la Escuela de París y al abstraccionismo de

posguerra, así como al constructivismo del *Groupe Espace* (Grupo Espacio) y al colectivo abstracto cubano Los Diez Pintores Concretos, formado en 1958.



Arcay, 1953





Wifredo Arcay (1925–97)

*Vase with Geometric Shapes* | *Vaso con formas geométricas*, 1956

painted ceramic | cerámica pintada

Latin Art Core

Wifredo Arcay did not work at the Taller de Santiago de las Vegas alongside the majority of artists in this exhibition, but he was a proponent of *vanguardia* ceramics having co-founded Cerámica Cubana. From the work pictured here it is clear that Arcay translated elements of his pictorial practice to ceramics. Leading French avant-garde artist Jean Arp (1886–1966) called Arcay “the perfection of Cuban cubists.”



*Untitled* | *Sin título*, n.d. | s.f.

Wifredo Arcay no trabajó en el Taller de Santiago de las Vegas junto a la mayoría de los artistas de esta exposición, pero fue un promotor de la cerámica de vanguardia al ser cofundador de Cerámica Cubana. De la obra que se muestra aquí se desprende claramente que Arcay trasplantó elementos de su práctica pictórica a la cerámica. El destacado artista vanguardista francés Jean Arp (1886–1966) llamó a Arcay “la perfección de los cubistas cubanos”.

# JOSÉ MARÍA MIJARES FERNÁNDEZ

(1921-2004)

José María Mijares was educated at the Academia San Alejandro and influenced by *vanguardistas* including Fidelio Ponce de León, Cundo Bermúdez, and René Portocarrero. He became a member of the *concreto* movement with *Los Diez Pintores Concretos* (Ten Concrete Painters) following early successes in figuration.

His vase in this exhibition, decorated at the Cerámica Cubana workshop of his contemporaries Peláez, Arcay, and Martínez Pedro, showcases a harlequin motif, one of his trademarks.

Mijares left Havana (and a professorship at San Alejandro) for Miami in 1968 where he continued a prolific painting practice until his death. Mijares's style became more decorative and fluid following his immigration, evident in his *Head* (1970) on display here, in yet another transformation of his artistic expression.



Mijares, ca. 1950

José María Mijares estudió en la Academia San Alejandro y fue influenciado por artistas de vanguardia como Fidelio Ponce de León, Cundo Bermúdez y René Portocarrero. Se convirtió en miembro del movimiento concretista con Los Diez Pintores Concretos después de sus tempranos éxitos usando lenguaje figurativo.

El búcaro que presentamos en esta exposición, producido en el estudio Cerámica Cubana de sus contemporáneos Peláez, Arcay y Martínez Pedro, está decorado con un arlequín, uno de sus motivos característicos.

Mijares dejó La Habana (y su cátedra de profesor en San Alejandro) y se marchó a Miami en 1968, donde continuó pintando prolíficamente hasta su muerte. Su estilo se volvió más decorativo y fluido después de emigrar, como evidencia su *Cabeza* (1970) que se expone aquí, muestra de otra transformación de su expresión artística.



José María Mijares (1921–2004)  
*Vase with Abstracted Harlequin Figure* |  
*Búcaro con figura arlequinada abstracta*, ca. 1955–60  
painted ceramic | cerámica pintada  
Latin Art Core

Strikingly painted with an abstracted harlequin, José Mijares decorated this vase at the Cerámica Cubana workshop of his *vanguardist* compatriots. The artist's association with *Los Diez Pintores Concretos* (Ten Concrete Painters) solidified his style, which centered on geometric abstraction with a twist. Mijares's practice often veered toward whimsy; figures are elongated, boldly colored, and quirkily adorned (see image).



*Under the Moon and the Sun* |  
*Bajo la luna y el sol*, 1971

Con un llamativo diseño de arlequín abstracto, José Mijares decoró este búcaro en el taller de Cerámica Cubana de sus colegas vanguardistas. La asociación del artista con Los Diez Pintores Concretos consolidó su estilo, que se centraba en la abstracción geométrica pero con un toque personal. La práctica de Mijares a menudo se desviaba hacia el extravagante; las figuras son alargadas, de colores atrevidos y adornadas de forma estafalaria (ver imagen).

José María Mijares (1921–2004)

*Head | Cabeza*, 1970

oil on canvas | óleo sobre lienzo

Latin Art Core

Mijares's *Head* is reflective of his mature paintings; it blends both elements of his early figuration and his later more abstract pieces. Here narrow, blocky shoulders and neck support a head overflowing with shapes filled with pulsating color; indiscernible are facial features or expressions, yet the painting imparts a melancholy mood.

Esta *Cabeza* de Mijares es un reflejo de su madurez pictórica; mezcla elementos de su figuración temprana y de sus piezas posteriores más abstractas. Aquí los hombros y el cuello, estrechos y en bloque, sostienen una cabeza saturada de formas llenas de vibrante color; aunque no se distinguen los rasgos faciales ni las expresiones, el cuadro irradia un estado de ánimo melancólico.

# ROBERTO GABRIEL ESTOPIÑÁN (1921-2015)

Roberto Estopiñán was a sculptor, draftsman, and printmaker who, with Agustín Cárdenas, Juan José Sicre, and Alfredo Lozano, is considered a pioneer of modernist sculpture in Latin America. Educated at the Academia San Alejandro, his sculptures from the 1950s (executed on native Cuban wood) were abstract in form. Travels to Mexico and Europe to study with sculptors Francisco Zúñiga, Henry Moore, and Marino Marini helped inform his practice; Estopiñán delved into figuration with his sculptures in wood or welded nails of political prisoners, crucifixions, and warriors in the 1960s. His oeuvre shifted to bronzes with a concentration on female torsos in the 1980s.

In 1961 Estopiñán immigrated to New York City where he worked prodigiously until 2002 when he retired to Miami.



Estopiñán, 1952

Roberto Estopiñán fue un escultor, dibujante y grabador que junto a Agustín Cárdenas, Juan José Sicre y Alfredo Lozano es considerado como uno de los pioneros de la escultura modernista en América Latina. Educado en la Academia San Alejandro, durante la década del cincuenta produjo esculturas abstractas, ejecutadas en maderas nativas de Cuba. Los viajes a México y Europa para estudiar con los escultores Francisco Zúñiga, Henry Moore y Marino Marini contribuyeron a transformar sus prácticas: en la década del sesenta, Estopiñán profundizó en la figuración con sus esculturas de presos políticos, crucifixiones y guerreros, realizadas en madera o con clavos soldados. Durante la década del ochenta produjo principalmente torsos femeninos en bronce.

En 1961 Estopiñán emigró a Nueva York, donde trabajó febrilmente hasta el 2002, fecha en que se retiró en Miami.



Roberto Estopiñán (1921–2015)  
*Maternity | Maternidad*, c. 2013  
bronze | bronze

McMullen Museum of Art, Boston College, Gift of Carmina Benguría in memory of Roberto Estopiñán | Donación de Carmina Benguría en memoria de Roberto Estopiñán

Roberto Estopiñán's masterful *Maternity* is a late bronze of the artist whose imprint was deep on the sculptural landscape both of his native Cuba and the United States.

The elongated female torso featured strongly in his oeuvre, just as it did in that of English sculptor Henry Moore (1898–1986). Estopiñán was also known for his sculptures featuring political prisoners, a subject that resonated with him due to his experiences as a dissident under Cuba's Batista and Castro regimes.



*Untitled (Torso) | Sin título (Torso)*, ca. 2006

The McMullen also holds an impressive collection of Estopiñán's works on paper from the 1960s to 2010s (see image).

Esta magistral *Maternidad* de Roberto Estopiñán es un bronce tardío de un artista que dejó una profunda huella en el paisaje escultórico tanto de su Cuba natal como de Estados Unidos. Como en el caso del escultor inglés Henry Moore (1898–1986), el torso femenino alargado ocupó un lugar destacado en su obra. Estopiñán también era conocido por sus esculturas de presos políticos, un tema que le afectaba debido a sus experiencias como disidente bajo los regímenes cubanos de Batista y Castro.

El McMullen también alberga una impresionante colección de obras sobre papel de Estopiñán de los años 1960 a 2010 (ver imagen).

The photographs, newspaper clippings, publications, and personal effects displayed here are from the personal archives of Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, now administered by his grandson, Enrique Rodríguez Pérez.

Rodríguez de la Cruz's scrupulous records have allowed for the resurrection of the Taller de Santiago de las Vegas's narrative in this exhibition. They chronicle his pivotal role at the workshop and that of the Taller's numerous participating artists over decades.

Las fotografías, recortes de prensa, publicaciones y efectos personales que aquí se exponen proceden del archivo personal de Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, hoy administrado por su nieto, Enrique Rodríguez Pérez.

Los escrupulosos registros de Rodríguez de la Cruz han permitido resucitar la narrativa del Taller de Santiago de las Vegas en esta exposición. Son la crónica de su papel central en el Taller y de los numerosos artistas que participaron en él durante décadas.