

RAFAEL SORIANO

The Artist as Mystic | El artista como místico

ELIZABETH THOMPSON GOIZUETA, EDITOR
MCMULLEN MUSEUM OF ART, BOSTON COLLEGE

RAFAEL SORIANO

The Artist as Mystic | El artista como místico

RAFAEL SORIANO

The Artist as *Mystic* | El artista como místico

ELIZABETH THOMPSON GOIZUETA, EDITOR
MCMULLEN MUSEUM OF ART, BOSTON COLLEGE

This catalogue is published by the McMullen Museum of Art, Boston College in conjunction with the exhibition *Rafael Soriano: The Artist as Mystic* at the McMullen Museum of Art (January 30–June 4, 2017), the Long Beach Museum of Art (June 29–October 1, 2017), and the Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University (October 28, 2017–January 28, 2018). Organized by the McMullen Museum in collaboration with the Rafael Soriano Foundation, *The Artist as Mystic* has been curated by Elizabeth Thompson Goizueta and underwritten by Boston College and the Patrons of the McMullen Museum.

El Museo de Arte McMullen de Boston College publica este catálogo con motivo de la exposición *Rafael Soriano: El artista como místico*, que se presenta en dicho museo a partir del 30 de enero al 4 de junio de 2017; el Museo de Arte de Long Beach, del 29 de junio al 1 de octubre de 2017; y el Museo de Arte Patricia & Phillip Frost de la Universidad Internacional de la Florida, del 28 de octubre de 2017 al 28 de enero de 2018. Bajo la labor comisariada de Elizabeth Thompson Goizueta, el Museo McMullen ha organizado *El artista como místico*, en colaboración con la Fundación Rafael Soriano. Ha sido subvencionada por Boston College y los patrocinadores del Museo McMullen.



Library of Congress Control Number/Número de Control de la Biblioteca del Congreso: 2016961117

ISBN: 978-1-892850-27-0

Distributed by the University of Chicago Press/Distribuido por University of Chicago Press

Printed in the United States of America/Impreso en Estados Unidos

© 2017 The Trustees of Boston College/Los miembros del consejo de administración de Boston College

© 1941–97 Estate of Rafael Soriano/Patrimonio de Rafael Soriano

Copyeditor/Revisora: Kate Shugert

Designer/Diseñador: John McCoy

Translators/Traductores: Vicente Echerri & Ileana Fuentes

Front/En portado: *Más allá del azul (Beyond the Blue)*, 1978 (plate/ilus. 44)

Back/En contraportada: *Guarded Dream (Sueño guardado)*, 1991 (plate/ilus. 64)

CONTENTS/CONTENIDO

Preface	1
Prefacio	
ROBERTO COBAS AMATE	
Rafael Soriano: Invention and Drama	3
Rafael Soriano: invención y drama	
ELIZABETH THOMPSON GOIZUETA	
The Heart That Lights from Inside: Rafael Soriano's Struggle for His Artistic Vision	17
La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística	
CLAUDE CERNUSCHI	
Fragmented Body and Fragmented Self: The Theme of Exile in the Neo-Surrealist Works of Rafael Soriano	35
El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano	
ALEJANDRO ANREUS	
Rafael Soriano and His Generation: Exile and Transcendence	75
Rafael Soriano y su generación: exilio y trascendencia	
ROBERTO S. GOIZUETA	
"Where the Intimate and the Cosmic Converge": Art as Icon	81
"Donde lo íntimo y lo cósmico confluyen": el arte como ícono	
Contributors	87
Contribuidores	
Plates	89
Ilustraciones	

Preface

Cuban-born painter Rafael Soriano (1920–2015) was a global figure in the twentieth-century art world. He was a master of geometric abstraction in Cuba and, after his immigration to the United States in 1962, he was renowned for his luminous, biomorphic imagery. His work resonates with international artists of Latin American origin like Roberto Matta and Wifredo Lam, who formed the focus of retrospectives organized by the McMullen Museum in 2004 and 2014, respectively. Both of the previous exhibitions, like the present one, were curated by Elizabeth Thompson Goizueta, who teaches Hispanic Studies in the Department of Romance Languages and Literatures at Boston College. When Roberto Cobas Amate, curator of Cuban avant-garde art at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana suggested that Rafael Soriano's paintings might warrant examination from multiple disciplinary perspectives and more exposure throughout North America, Goizueta presented the idea for the exhibition and this accompanying book to the McMullen. We contacted Hortensia Soriano, the artist's daughter and director of the Rafael Soriano Foundation, who immediately offered to collaborate on the project. What has resulted is an unprecedented examination of the myriad influences that informed Soriano's paintings over his lifetime. The Soriano family generously offered outstanding loans, access to their archives, and assistance with research.

Goizueta then assembled a team of scholars in addition to herself to contribute essays on various aspects of Soriano's style and iconography. We are enormously grateful to Alejandro Anreus, Claude Cernuschi, Roberto Cobas Amate, and Roberto S. Goizueta for their groundbreaking contributions to this volume. We also extend special thanks to the translators of this bilingual text, Vicente Echerri and Ileana Fuentes. We appreciate the help of our colleagues in organization and planning at the exhibition's two other venues, Ronald Nelson, Sue Ann Robinson, Candice Reichardt, and Seija Rohkea at the Long Beach Museum of Art, and Jordana Pomeroy, Martha Betancourt, Debbye Kirschtel-Taylor, and Klaudio Rodriguez at the Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University.

Of course, the greatest debt of gratitude is owed to Elizabeth Thompson Goizueta for her dedication to crafting the exhibition with the very finest examples of the artist's work, for exhausting the archives relating to him in both the United States and Cuba, and for editing this catalogue. She remains the model of a collaborative curator/scholar.

Prefacio

El pintor Rafael Soriano (1920–2015), nacido en Cuba, era sin duda una figura global en el mundo del arte del siglo veinte. Fue un maestro de la abstracción geométrica en Cuba y, luego de emigrar a Estados Unidos en 1962, fue renombrado por la imaginería de la luminosidad y la representación biomórfica. Su nombre resuena con el de artistas latinoamericanos de fama internacional como Roberto Matta y Wifredo Lam, ambos maestros temas de exposiciones retrospectivas que organizó el Museo McMullen en 2004 y 2014, respectivamente. Elizabeth Thompson Goizueta fungió de comisaria de esas dos exposiciones, como así lo es para ésta. Thompson Goizueta es profesora de estudios hispánicos en el Departamento de Filología Románica y Literatura en Boston College. Cuando Roberto Cobas Amate, comisario de arte de la vanguardia del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, sugirió que la pintura de Rafael Soriano mereciera un estudio desde múltiples enfoques disciplinarios tanto como el conocerse mejor en Norteamérica, Thompson Goizueta presentó la idea de una exposición así como un catálogo escolástico al McMullen. Acto seguido, contactamos a Hortensia Soriano, hija del artista y directora de la Fundación Rafael Soriano, quien inmediatamente se ofreció a colaborar en el proyecto. El resultado es un análisis sin precedentes de las múltiples influencias que informan la obra de Soriano de toda una vida. Con gran generosidad, la familia Soriano ofreció prestar obras del maestro, acceso a sus archivos y su asistencia en el proceso de investigación.

Thompson Goizueta se dio entonces a la tarea de organizar un equipo de eruditos que junto con ella aportaran ensayos sobre diversos aspectos del estilo y la iconografía de Soriano. Les agradecemos inmensamente a Alejandro Anreus, Claude Cernuschi, Roberto Cobas Amate y Roberto S. Goizueta por los importantísimos ensayos que han escrito para este volumen. Les damos nuestras gracias en especial a los traductores de este catálogo bilingüe, Vicente Echerri e Ileana Fuentes. Queremos reconocer la ayuda de nuestros colegas en los museos que participan en este proyecto, específicamente a Ronald Nelson, Sue Ann Robinson, Candice Reichardt y Seija Rohkea en el Museo de Arte de Long Beach; a Jordana Pomeroy, Martha Betancourt, Debbye Kirschtel-Taylor y Klaudio Rodriguez en el Museo de Arte Patricia & Phillip Frost de la Universidad Internacional de la Florida.

La mayor deuda de gratitud, claro está, la debemos a Elizabeth Thompson Goizueta, por dedicarse con gran esmero a organizar esta exposición con los mejores ejemplos de la obra del artista, por investigar exhaustivamente los archivos sobre Soriano tanto en Estados Unidos como en Cuba y por editar este catálogo. Ella es, sin duda, modelo de una comisaria/erudita de colaboración.

An exhibition simply would not be possible without its lenders to whom we remain grateful: Fabian Goncalves and Adriana Ospina (Art Museum of the Americas, Organization of American States); Tanya Capriles de Brillembourg and Alexandra Gauthier-Pré (Brillembourg Capriles Collection); Susana Fontanals Collection; Eliza Gonzalez (Ella Fontanals-Cisneros Collection); Jill Deupi and Kathryn Keck (Lowe Art Museum, University of Miami); Silvia and Emilio M. Ortiz Collection; Jason and Sonia Silverman; Elizabeth Broun, Paula Binari, and Virginia Mecklenburg (Smithsonian American Art Museum); Milagros Soriano, Hortensia Soriano, and Lisa Faquin (Rafael Soriano Family Collection); Frank and Christina Veloso (Dominic and Cristian Veloso Collection); Ramón Rodríguez and Ana María Zelaya (Zelaya Rodríguez Collection); and numerous anonymous lenders.

The successful completion of the project benefited from an outstanding team at Boston College. The Museum's Assistant Director, Diana Larsen, designed the installation to highlight shifts in the artist's styles and to enhance their transcendent qualities. In designing this book and the exhibition's signage, Assistant Director John McCoy has captured the mid-century aesthetic of Soriano's work. Our Manager of Publications and Exhibitions, Kate Shugert, masterfully oversaw the production and editing of this volume in two languages, copyedited exhibition texts, and organized loans with her customary efficiency. Education Outreach Specialist Rachel Chamberlain, aided by our student ambassadors, organized a wide array of public programs to expand upon themes explored in the exhibition. Anastos Chiavaras and Rose Breen arranged insurance and Joseph Carroll, Jack Dunn, Susan Dunn, Joanne Goggins, Peter Marino, Beth McDermott, Rosanne Pellegrini, and Ginger Saariaho aided with publicity and funding.

A project such as this could not have been realized without the generosity of the administration of Boston College and the McMullen family. We remain grateful especially to Jacqueline McMullen; Boston College President William P. Leahy, SJ; Chancellor J. Donald Monan, SJ; Provost and Dean of Faculties David Quigley; Vice Provost for Faculties Billy Soo; Dean, Morrissey College of Arts and Sciences Gregory Kalscheur, SJ; and Director of the Institute for Liberal Arts Mary Crane. Major support was provided by Boston College and the Patrons of the McMullen Museum, chaired by C. Michael Daley. This volume has been underwritten in part by the publications fund in memory of our former Museum docent Peggy Simons, who, no doubt, would have been intrigued by the mystical aspects of Soriano's work. ✧

Nancy Netzer
Director and Professor of Art History

Una exposición sencillamente no sería posible sin los coleccionistas personales e institucionales que se brindan a prestar las obras del artista. Nuestras gracias a Fabian Goncalves y a Adriana Ospina (Museo de Arte de las Américas, Organización de Estados Americanos); a Tanya Capriles de Brillembourg y a Alexandra Gauthier-Pré (Colección Brillembourg Capriles); Colección de Susana Fontanals; a Eliza González (Colección de Ella Fontanals-Cisneros); a Jill Deupi y a Kathryn Keck (Museo de Arte Lowe, Universidad de Miami); Colección de Silvia y Emilio M. Ortiz; a Jason y a Sonia Silverman; a Elizabeth Broun, a Paula Binari y a Virginia Mecklenburg (Museo de Arte Americano de la Institución Smithsonian); a Milagros Soriano, a Hortensia Soriano y a Lisa Faquin (Colección de la Familia Rafael Soriano); a Frank y a Christina Veloso (Colección de Dominic y Cristian Veloso); a Ramón Rodríguez y a Ana María Zelaya (Colección Zelaya Rodríguez) y a numerosas coleccionistas anónimas.

Realizar exitosamente este proyecto se debe en parte a un equipo excelente de especialistas de Boston College. La vice directora del Museo McMullen, Diana Larsen, diseñó la instalación de forma tal que pudieran resaltar los cambios de estilo del artista y las características trascendentes de su obra. En el diseño de este libro y de los rótulos y textos de la exhibición, el vice director John McCoy captó la estética de medio siglo veinte que caracteriza la obra de Soriano. Nuestra gerente de publicaciones y exposiciones, Kate Shugert, supervisó con maestría la producción y edición de este volumen en ambos idiomas, revisó y corrigió los textos de la exposición y organizó los préstamos de obra con su conocida eficiencia. La especialista en proyectos docentes Rachel Chamberlain organizó una amplia serie de programas públicos con el fin de profundizar sobre los temas que plantea la exposición, e hizo partícipe de estos programas a nuestros alumnos-embajadores. Anastos Chiavaras y Rose Breen realizaron las gestiones de los seguros y Joseph Carroll, Jack Dunn, Susan Dunn, Joanne Goggins, Peter Marino, Beth McDermott, Rosanne Pellegrini y Ginger Saariaho colaboraron con la publicidad y la recaudación de fondos.

Un proyecto como éste no puede llevarse a cabo sin la generosidad de la dirección de Boston College y de la familia McMullen. Nuestras más expresivas gracias a Jacqueline McMullen; al presidente de Boston College William P. Leahy, SJ; a J. Donald Monan, SJ, rector; a David Quigley, preboste y decano del claustro de profesores; a Billy Soo, vice preboste del claustro de profesores; a Gregory Kalscheur, SJ, decano del Morrissey College de Artes y Ciencias y a Mary Crane, directora del Instituto de Artes Liberales. Ayuda financiera proporcionada por Boston College y los patrocinadores del Museo McMullen, dirigido por C. Michael Daley. Este volumen ha sido respaldado en parte por los fondos de publicación en memoria de nuestra antigua guía de museo Peggy Simons, quien, sin duda, hubiera sido intrigada por los aspectos místicos de la obra de Soriano. ✧

Nancy Netzer
Directora y Profesora de Historia del Arte

ROBERTO COBAS AMATE

Rafael Soriano: Invention and Drama

Rafael Soriano: invención y drama

The year 1940 was well under way and the vanguard of Cuban modernist painters consolidated its artistic aspirations around proudly nationalistic ideals. A young man, newly arrived in Havana from a province just west of the capital, applies himself with great determination to the task of mastering his craft at the national art school, the San Alejandro Academy of Fine Arts. His name was Rafael Soriano (fig. 1). Those were years of fierce activity during which Cuba's avant-garde movement began to occupy a prominent space in the realm of Latin American painting of the time. By now, the more distinguished artists have created clearly defined poetics, the first classic works have been produced, and Cuban painting has reached its first splendor. Cuba's cultural movement already revolves around a general aspiration to secure a vigorous national identity.

However, that will not be the path Rafael Soriano will choose. In the remarkable year 1943,¹ Soriano created an original painting that went mostly unnoticed to many amidst the intense emergence of modern Cuban painting. I am referring to the impressive totem *Flor a contraluz* (*Flower against the Light*) (plate 1), an exceptional oil painting that previews an emerging artist's independence from the nationalist effervescence of the moment surrounding him. This work has little to do with other contemporary works that proudly express pride for local color, "joyful color which most sharply distinguishes them [the Cubans] as a school from the Mexican painters" to quote Alfred H. Barr Jr.,² then director of the Museum of Modern Art in New York. The colors employed by Cuban painters were, in Barr's



1. Rafael Soriano in Cuba, early 1940s/Rafael Soriano en Cuba, a principios de los años cuarenta.

Transcurre el año 1940 y mientras la avanzada de los pintores modernistas cubanos se afianza en ideales orgullosamente nacionalistas, un joven llegado de provincia, Rafael Soriano, se aplica con tesón al dominio del oficio en la capitalina Academia de Bellas Artes San Alejandro (fig. 1). Eran años de febril actividad en los cuales el movimiento vanguardista de la Isla comienza a ocupar un lugar predominante en la pintura latinoamericana de la época. Ya en ese entonces los artistas más destacados han creado poéticas definitivas, se han producido los primeros clásicos y la pintura cubana ha alcanzado su primer esplendor. El movimiento cultural de la Isla se ha nucleado alrededor de las aspiraciones de consolidar una vigorosa identidad nacional.

Sin embargo ese no parece ser el camino de Rafael Soriano quien, en fecha tan significativa como 1943¹, realiza un cuadro desconcertante que, en aquel momento de auge de la pintura cubana moderna, pasó inadvertido para muchos. Se trata del óleo *Flor a contraluz* (ilus. 1), impresionante tótem, obra excepcional de un pintor bisoño y que pre-anuncia al artista como una figura independiente dentro de la efervescencia nacionalista que está ocurriendo a su alrededor. Esta obra se encuentra lejos del tópico al uso de una pintura que se enorgullecía de enarbolar su pasión por el color local, "ese color alegre libre de ataduras, el que más nítidamente los distingue como una escuela, de los pintores mexicanos" tal como afirma Alfred H. Barr Jr.,² director del Museo de Arte Moderno en aquel momento, y que él señala como la principal característica que distingue la pintura cubana entre las demás de América. Con el transcurso del tiempo *Flor a contraluz*

opinion, the principal characteristic that most distinguished Cuban painting from that of the rest of the Americas. In time, *Flor a contraluz* has gained particular importance as having been young Soriano's first expression of rebellion against fellow artists' proposals that, unlike his, were deeply rooted in the search for a genuine Cuban visual language already being dubbed "the Havana School"³ (fig. 2).

It would not be accurate to say that Soriano evaded the magnetic attraction of this new "school" that made it possible for Cuba to ascend to among the highest positions in painting in the American continent. Soriano produced works that showed affinity to the style of Víctor Manuel García, one of the Cuban avant-garde generation's principal painters. This is evidenced by such works as *Mujer (Woman)*, 1941 (see fig. 4 in Elizabeth Thompson Goizueta's essay), *Muchacha con sombrero (Girl with Hat)*, and *Joven (Youth)*, all three early works by Soriano. There are hints of creative commonalities to Jorge Arche, as seen in his painting *Bañistas (Bathers)*.⁴ However, above all considerations, what prevails in Soriano is a profound sense of creative freedom, which allows us to affirm that Rafael was a loner who slowly drifted away from the style of the Havana School. Other artists of his generation, on the contrary, were captivated by the gravitas of Cuban painting of the first half of the 1940s, and undoubtedly joined the movement. Outstanding among them are José Mijares, Mirta Cerra, and Carmelo González, who find in the city of Havana itself their principal source of inspiration.

The works created by Rafael Soriano during the forties move in different directions.⁵ Part of this painting is metaphysical, and reminds us of Giorgio de Chirico's use of classical tradition in his works. In this cycle, Soriano creates the paintings *Mano y torso en la noche (Hand and Torso at Night)* (see fig. 1 in Claude Cernuschi's essay), *La conciencia (Conscience)*, *La verdad (The Truth)*, *Primer acorde (First Chord)*, and *La canción del unicornio (Song of the Unicorn)*. This orientation leads him to make incursions into surrealism, as can be seen in his work *Desnudo (Nude)* (see fig. 4 in Claude Cernuschi's essay), where there is a clear influence of Dalí. However, Soriano's strongest point of reference during the course of these years pertains to expressionism. The artist does not search particularly along the lines of fellow painters Mariano Rodríguez and René Portocarrero, important artists in their own right. The young Soriano goes much further beyond them to explore the origins of the movement. Thus, he is nurtured by expressionism from an international dimension. He searches for an inner vision, one in which the artist confronts

ha cobrado una particular importancia por constituir la primera expresión de rebeldía del joven Soriano hacia los postulados profundamente enraizados en la búsqueda de lo cubano de lo que ya en esa época comenzaba a conocerse como La Escuela de la Habana³ (fig. 2).

Y no es que Soriano escapara al magnetismo del movimiento que llevó a Cuba a escalar uno de los lugares cimeros de la pintura del continente americano. Hay obras suyas que muestran afinidades con Víctor Manuel García, uno de los principales maestros de la vanguardia cubana, como se aprecia en *Mujer*, 1941 (véase fig. 4 en el ensayo de Elizabeth Thompson Goizueta), *Muchacha con sombrero* y *Joven*, obras tempranas del artista. También se avizora un posible contacto creativo con Jorge Arche, evidente en su obra *Bañistas*.⁴ Pero por encima de todo predomina un profundo sentido de libertad creadora, esa que nos permite aseverar que Soriano era un paseante solitario cada vez más alejado de la ejecutoria de la Escuela de La Habana. Otras figuras de su generación, sin embargo, son cautivadas por la fuerza de gravedad de la pintura cubana del primer lustro de los cuarenta y se incorporan decididamente a ese movimiento. En tal sentido sobresalen los nombres de José Mijares, Mirta Cerra y Carmelo González quienes encuentran en temas vinculados con La Habana uno de sus principales motivos de inspiración.

Las obras realizadas en los años cuarenta por Rafael Soriano se mueven en distintas direcciones⁵: por una parte pintura metafísica, que recuerda la utilización del arte clásico en las obras de Giorgio de Chirico. Dentro de este ciclo aparecen *Mano y torso en la noche* (véase fig. 1 en el ensayo de Claude Cernuschi), *La conciencia*, *La verdad*, *Primer acorde* y *La canción del unicornio*. Esta orientación lo conduce a incursionar también en el surrealismo como se aprecia en su obra *Desnudo* (véase fig. 4 en el ensayo de Claude Cernuschi), en la cual se presiente el influjo de Dalí. Pero la referencia más poderosa de estos años es su relación con el expresionismo. Soriano no indaga en las búsquedas que en este particular

realizan artista cubanos claves en la época como Mariano Rodríguez y René Portocarrero. El joven artista va mucho más lejos, explora los orígenes del movimiento y se nutre del expresionismo internacional. Soriano va en busca de una visión interior del artista frente a la compleja realidad que lo circunda, no importa que ésta sea cultural, geográfica, política o religiosa. En este conjunto de obras se advierte la vehemencia del creador por encontrar su propio camino artístico a través de una exploración de carácter eminentemente espiritual. Este revelador conjunto está integrado por obras tan sugerentes como *Cabeza de viejo*, *Meditación*, *Ídolo* y *Figura sentada*.



2. Soriano sitting in front of *Flor a contraluz* in Matanzas, 1946/Soriano sentado frente a *Flor a contraluz* en Matanzas, año 1946.

the complex reality that surrounds him, whether it is of a cultural, geographic, political, or religious nature. What emerges is a group of paintings that are suggestive in their very titles: *Cabeza de viejo* (*Old Man's Head*), *Meditación* (*Meditation*), *Ídolo* (*Idol*), and *Figura sentada* (*Seated Figure*).

It has been recognized that there is a plausible relationship between the works of Soriano and those of Fidelio Ponce, one of the most distinguished figures from the Havana School, whose art was characterized by a mystical expressionism. In Ponce's case, however, paintings reflected the social anguish in which he lived. His work becomes cathartic for the release of his soul's inner demons. On the other hand, Soriano's exploration is different: he is searching for new dimensions of the imagination. His early study of expressionism opened his senses to an intimate and personal world. This will become the essential character of his most transcendental cycle of paintings, executed much later after he settled in the United States.

Most of these works were exhibited at the Havana Lyceum, a cultural space dedicated principally to exhibiting modern art on the island of Cuba. In this exhibition, Soriano displays all the artistic paths he has taken up until 1947. The artist himself states that this cycle of paintings constitutes "images that are alive and are the truth of our inner world, the reality of our inner psyche."⁶ This exhibition is a point of arrival for the artist who is filled with aesthetic concerns, worries, and doubts; simultaneously it is a point of departure along his quest for authenticity and originality. "His style is very personal; it is obvious that he has not been influenced by modern artists of the extreme avant-garde whose works often illustrate present-day journals."⁷

In that context, we must mention several isolated works of art that reveal Soriano's eagerness to project his early maturity.⁸ Alongside *Flor a contraluz*, a revered Soriano painting, there are two additional works, undated, but undoubtedly corresponding to the 1940s: *Presencia mística* (*Mystical Presence*) and *Entrada a lo desconocido* (*Entrance to the Unknown*). The trilogy is based on the perspective of a solid structural composition, and constitutes proof of a unique creative style that owes no visible debt to any of the Cuban master painters of the time, or Latin America's, for that matter. Nothing in these works alludes to the common descriptions used at the time—"local color," "quest for national characteristics," or "exploring the ethnic composition of the island"—tasks already achieved by modern masters whose golden age was beginning its decline in those years. Of utmost importance for Soriano, above any other loyalty, is to be true to himself as an artist, true to the freedom of expression of his creative genius, irrespective of the direction of the painting of the epoch was headed.

By the end of the 1940s, the Havana School begins to show signs of exhaustion. Its poetics, at the apex of maturity in the first half of the decade, fall into

Se ha mencionado una posible relación en la obra de Soriano con la de Fidelio Ponce, una de las figuras más destacadas de la Escuela de La Habana, cuya obra apuntaba hacia un expresionismo místico. Pero en el caso de Ponce, su pintura es un reflejo angustiante de la sociedad en que vivía, y con ella da salida a los tormentos de su alma, mientras que en Soriano la exploración es diferente, ya que va a la búsqueda de nuevas dimensiones de la imaginación. Su indagación temprana en el expresionismo lo condujo a una apertura de sus sentidos al mundo íntimo que será un rasgo esencial del trascendental ciclo de pinturas realizado posteriormente en Norteamérica.

La mayoría de estas obras son presentadas al público en el Lyceum de La Habana, espacio cultural dedicado principalmente a exhibir el arte moderno en la Isla. En esta exposición Soriano muestra todos los caminos transitados por él hasta 1947. El propio artista señala sobre este ciclo de obras que constituyen "imágenes que viven y que son la verdad de nuestro mundo interior, realidad de nuestro mundo psíquico"⁶. Esta muestra constituye un punto de llegada, al cual arriba el artista con sus preocupaciones estéticas, inquietudes y dudas y a la vez de partida en la búsqueda de una línea de desarrollo auténticamente original. "Su estilo resulta muy personal, viéndose en él que no ha sido influenciado por los artistas modernos de extrema vanguardia cuyas obras aparecen frecuentemente en las revistas ilustradas"⁷.

En ese contexto no podemos dejar de mencionar algunas obras aisladas en las que se revela la avidez de Soriano de proyectarse como un artista que marcha al encuentro de una temprana madurez⁸. Junto a la ya mencionada *Flor a contraluz*, obra de culto hoy en día, se encuentran al menos dos piezas más, no fechadas por el artista pero que sin dudas corresponden a los años cuarenta: *Presencia mística* y *Entrada a lo desconocido*. Esta trilogía está concebida a partir de una sólida estructura compositiva y constituye una muestra evidente de un estilo de creación singular, sin deudas visibles con los maestros de la pintura cubana o latinoamericana de aquel momento. Nada en estas obras alude a términos tan socorridos en la época como "color local", "indagación en lo nacional" o "exploración en la composición étnica de la Isla", tareas todas acometidas por los maestros de la modernidad, cuya edad de oro comenzaba a declinar por esos años. Para Soriano lo más importante, por encima de cualquier otra lealtad, es la que tiene consigo mismo como artista, con la libre expresión de sus creaciones más allá de los andares de la pintura cubana de la época.

Hacia finales de los años cuarenta la Escuela de La Habana comienza a dar señales de agotamiento. Sus poéticas, que alcanzan su plena madurez en el primer lustro de los cuarenta, comienzan a repetirse en un asfixiante movimiento circular. Previsoriamente, Mario Carreño, una de las figuras más respetadas del movimiento, inicia una evolución paulatina pero inexorable hacia la abstracción. Algunas de las obras que marcan este momento son realizadas en 1947, tales como *Trío* y *Pareja bailando y violinista*. Y sobre todo el sensacional *Los funerales de papá*

Rafael Soriano:
invención y
drama

a repetitive and stifling vicious circle. Thinking preventatively, Mario Carreño, one of the most respected figures of the Havana movement, launches a slow but unyielding evolution toward abstraction. Some of the outstanding works that will imprint their mark on this moment are from 1947: *Trío* and *Pareja bailando y violinista*. And the spectacular *Los funerales de papá Montero* (fig. 3), wherein Carreño borrows a theme from cultural tradition and gives it a new modern feel, thus setting the inevitable path that Cuban painting will follow in the 1950s. It should not surprise, then, that Soriano's painting *Músicos tocando un órgano* (*Musicians Playing an Organ*), 1949 (plate 2)—another classic of the epoch—may not be taken as a rare avis in the context of the moment. In *Músicos* Soriano not only pays tribute to Cuban music—the highest form of culture of all times in the island—but also retakes his model of pyramidal composition and simplifies the morphological components based on a wise use of cubism and, for such a young age, a mature handling of his palette. It is around this time that Carilda Oliver Labra, one of Cuba's most charismatic lyric poets, praises Soriano's work by affirming that the artist walks a path all his own, “without help from anyone, not Picasso or Braque, not Lam or Orozco.”⁹

The fifties begin with new winds of cosmopolitanism and innovation sweeping the cultural environment of the island. A small group of artists distance themselves from the visual imagery of the Havana School, whose principal pillars had been the art critics José Gómez Sicre, Guy Pérez Cisneros, and the eminent poet José Lezama Lima. When the prevailing mindset of national identity collapses, the artists begin to search for new forms of expression in sync with the various forms of visual language that were radiating from the most important artistic centers of the postwar period: Paris and New York. Other relevant nerve centers of culture emerge simultaneously in several cities in the southern hemisphere where a positive influence is forged in favor of abstraction in Latin America, namely Buenos Aires, Caracas, São Paulo, and Rio de Janeiro. It is in this context that the works of the young Soriano will forge ahead. Armed with iron discipline and a strong capacity for self-improvement, Soriano positions himself at the top of his moment in history and in 1950 he stages an important solo exhibition at the Ministry of Education's Caseta del Parque Central in Havana (fig. 4). His works demonstrate a full-blown process of evolution toward geometric abstraction. This new poetics has not quite materialized in his work as of yet; there are still remnants of his figurative style that is clearly becoming more linear and stylized. Undoubtedly, Soriano

Montero (fig. 3), en la cual Carreño toma un tema procedente de la tradición y le concede una nueva modernidad, que será el curso que inevitablemente seguirá la pintura cubana en los años cincuenta. No es de extrañar entonces que la obra de Soriano *Músicos tocando un órgano*, 1949 (ilus. 2) —otro clásico de la época— no sea vista ya como un cuerpo “extraño” en el contexto de la plástica de ese momento. En esta obra el artista no sólo rinde un cumplido homenaje a la música cubana —la más alta expresión de la cultura en la Isla de todos los tiempos— sino que vuelve a utilizar un sentido compositivo piramidal, simplificando los elementos morfológicos a partir de un sabio manejo del cubismo y un uso del color que se revela ya como expresión de temprana madurez. Por esa fecha Carilda Oliver Labra, una de las voces líricas más carismáticas de la poesía cubana, enaltece la

obra de Soriano al afirmar que éste transita por un camino propio “sin auxilio de nadie, sin emparejarse con Picasso o Braque, o Lam u Orozco”⁹.

Y se inicia la década de los cincuenta con nuevos aires de cosmopolitismo y novedad en el ambiente cultural de la Isla. Un pequeño grupo de artistas toman distancia del imaginario visual de La Escuela de La Habana, cuyos principales pilares habían sido los críticos de arte José Gómez Sicre, Guy Pérez-Cisneros y el eminente poeta José Lezama Lima. Al quebrarse el pensamiento identitario hasta entonces vigente, los artistas van a la búsqueda de nuevas formas de expresión que estarán en correspondencia con los lenguajes irradiados desde los más importantes centros artísticos de la posguerra: París y Nueva York. Casi paralelamente emergen otros ejes culturales de importancia en ciudades del sur que proyectan un espacio de positiva influencia de la abstracción en el área latinoamericana, como Buenos Aires, Caracas, São Paulo y Río de Janeiro. Es ese el contexto en el cual se abre espacio la

obra del joven Rafael Soriano. Con una férrea disciplina y capacidad de auto-superación, logra situarse a la altura de su momento histórico y realiza en 1950 una significativa exposición personal en la Caseta del Parque Central de La Habana en la que se evidencia un arte en pleno proceso de evolución hacia la abstracción geométrica (fig. 4). En este momento no ha cristalizado del todo la nueva poética, en sus obras aún quedan remanentes de una figuración que se va estilizando cada vez más, pero sin dudas Soriano ya está en el camino que le permitirá ser uno de los pioneros de una nueva hornada de la avanzada artística en la Isla. Marcelo Pogolotti, una de las figuras mayores de la vanguardia pictórica cubana, devenido crítico de arte, señala con agudeza sobre la obra de Soriano cómo “Los objetos se convierten en esencias a expensas de la forma física. De allí el carácter semi-abstracto de la pintura de este artista, equidistante del purismo formal y de la



3. Mario Carreño (1913–99), *Los funerales de papá Montero* (*Papa Montero's Funeral*), 1947. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, private collection/colección privada.

is on his way to becoming one of the pioneers of abstraction in the island. Marcelo Pogolotti, one of the major figures of Cuban avant-garde painting turned art critic, poignantly writes about Soriano's art, saying: "Objects become essence at the expense of physical form. Therein lies the semi-abstract character of this artist's painting, equidistant from formal purism and realistic appearance."¹⁰ Another artist, José Núñez Booth, a sculptor from Matanzas, makes an accurate statement about some of the works in the exhibition:

In the most recent works on large pieces of plywood that he [Soriano] presented in the Caseta of the Ministry of Education in Havana's Central Park—*Músicos tocando un órgano* [plate 2], oil on wood; *Entrada a lo desconocido*, oil on wood—we feel that his pictorial impulse is attempting to claim large areas, the public space...the wall; in order to create in them his great architectures of form and color.¹¹

It is not unimportant to mention that Soriano traveled to Mexico in 1947, where he had contact with Siqueiros, as it is likely that Siqueiros was a source of inspiration for the paintings that followed.

At the opening of this exhibition, several key figures of the moment were present, including Loló Soldevilla (fig. 5). In the course of the 1950s, Soldevilla would become one of the principal representatives and spokespersons of the Cuban concrete art movement. Loló had already exhibited her artwork in Paris with such notable European abstract painters as Dewasne, Vasarely, and Arp. Along with Soldevilla at the Soriano exhibition was Wifredo Lam, whose unquestionable prestige as an international artist will play a decisive role in inspiring the emerging Cuban abstract movement.

The leading concrete painters that made their mark in Cuba in the early fifties were Pedro Álvarez, Sandu Darie, Mario Carreño, Luís Martínez Pedro, and Rafael Soriano. Theirs is not merely



4. Gallery assistants in front of *Músicos tocando un órgano*, Caseta del Parque Central, Havana, 1950/Ayudantes de la galería frente a *Músicos tocando un órgano*, Caseta del Parque Central, La Habana, 1950.

apariciencia real"¹⁰. Por otra parte el escultor matancero José Núñez Booth realiza una apreciación certera sobre algunas de las obras presentadas en esta muestra cuando señala:

En sus últimos cuadros ejecutados en grandes "plywoods" presentados en la Caseta del Ministerio de Educación en el Parque Central de La Habana: *Músicos tocando un órgano*, óleo sobre madera [ilus. 2]; *Entrada a lo desconocido*, óleo sobre madera, sentimos que su impulso pictórico está reclamando los grandes espacios, el lugar público...el muro; para desarrollar en ellos sus grandes arquitecturas, de forma y color¹¹.

Rafael Soriano:
invención y
drama

No es ocioso mencionar que Soriano viajó en 1947 a México, país en el cual tuvo contacto con Siqueiros y del cual probablemente se nutrió para realizar posteriormente algunas de sus obras de caballete.

En la inauguración de esta exposición se encontraban presentes algunas de las figuras claves de ese momento: Loló Soldevilla, que llegaría a ser en el transcurso de la década de los cincuenta una de las principales representantes y animadora del movimiento concreto en Cuba (fig. 5). Loló ya había exhibido sus obras en París junto a algunas de las figuras más representativas de la abstracción europea, como Dewasne, Vasarely y Arp. También se encontraba Wifredo Lam quien, con su prestigio incuestionable de artista universal, jugará un rol decisivo como uno de los inspiradores principales del joven movimiento abstracto cubano.



Exposición de arte

EN EL ACTO de la inauguración de la exposición de óleos sobre madera, tela y papel del artista Rafael Soriano, que se encuentra abierta al público en la Caseta del Ministerio de Educación en el Parque Central, aparecen con el expositor la señora Loló Soldevilla y los pintores Wilfredo Lamas, Escobedo, Darie y Diago.—(Foto Carreño)

5. Newspaper clipping of opening of Caseta del Parque Central exhibition, Havana, 1950/Recorte de periódico de la apertura de la exposición Caseta del Parque Central, La Habana, 1950.

La avanzada de los pintores concretos a inicios de la década del cincuenta está integrada por Pedro Álvarez, Sandu Darie, Mario Carreño, Luís Martínez Pedro y Rafael Soriano. Ellos traen consigo más que una auténtica ruptura, una consecuente apertura hacia nuevas formas de concebir el arte en un discurso estético absolutamente novedoso en el ámbito cubano. La abstracción se filtra por los resquicios cada vez mayores del arte precedente. Va ocupando espacios que comparten sin exclusión ni estériles discusiones con los maestros de

a break with the past that is genuinely authentic: they spearhead a consequential opening toward new ways of conceiving art in a totally innovative aesthetic discourse within the Cuban milieu. Abstraction slips in through the ever-widening crevices left by the previous artistic expression. It begins to share space with the master painters of the historic Cuban vanguard, openly and productively. And the masters, too, modify their own styles adapting them to the new times: Mariano Rodríguez refines his roosters and fishermen, bringing them closer to geometric painting; René Portocarrero takes giant steps toward abstraction with his target-shooting images and urban scenes; and even Víctor Manuel, known as the father of modern Cuban painting, steps away momentarily from his gypsies and landscapes to cast a troubled and fleeting glance at nocturnal cities.

Other figures will join the initial group in the course of the decade, but these are undoubtedly pioneers at the progressive cutting edge of an innovative visual arts language in Cuba. In comparison to the heated controversies about the “break with the past” occurring during the same period in Mexico, the Cubans are measured in their pronouncements, without need for incendiary manifestos or pompous declarations. Three of these Cuban concrete artists—Mario Carreño, Sandu Darie, and Luís Martínez Pedro—launched the journal *Noticias de Arte*, an ideal vehicle for expressing their ideas about the avant-garde art they were creating. It has been said before: “Without an explicit manifesto, *Noticias de Arte* became the de facto program that helped diagram the new art platform and served to support theorizing the artistic discourse.”¹² The impact of this publication transcended the confines of the island, and Madí Group art professor Gyula Kosice refers to it with admiration: “a journal for all transcendental points of view, and especially for the education and guidance of young people who wish to see their time and art empowered, especially in Latin America where journals of this nature are very rare.”¹³

Cuban concrete artists attempt to legitimize a personal and unmistakable language that is, nonetheless, in sync with the aesthetic proposals of the new avant-garde of the Paris School. At the same time, they break with the didacticism and rhetoric of the Havana School, and reject traditions in favor of a modernity that they express differently.¹⁴

By now, Soriano was evolving rapidly in search of his very own poetics in the context of the emerging Cuban abstract movement. He participates in the Fifth Painting, Sculpture, and Printmaking National Salon held at the Asturian Center in 1951 with a rigorously geometric oil on wood entry titled *Construcción metafísica* (*Metaphysical Construction*). At this event, Wifredo Lam won first prize with his work titled *Contrapunto* (fig. 6), in which, without abandoning his essential expressions of Afro-Caribbean roots that nurture his personal poetics, he masterfully employs visual codes that are close to geometric abstraction. Younger artists who were timidly negotiating the visual

la vanguardia histórica, quienes también modifican sus estilos adaptándolos a los nuevos tiempos: Mariano Rodríguez estiliza sus gallos y pescadores acercándose cada vez más a la pintura geométrica; René Portocarrero da pasos agigantados hacia otras formas de la abstracción con sus tiros al blanco y ciudades; incluso Víctor Manuel, conocido como el padre de la pintura moderna cubana, se aleja momentáneamente de sus consabidas gitanas y paisajes para revelarnos una mirada fugaz e inquieta en sus vistas de ciudad nocturnas.

Al grupo inicial se unirán otras figuras en el transcurso de la década pero ellos sin duda son los pioneros y la avanzada progresista de un lenguaje innovador para las artes visuales en Cuba. Sin la emisión de manifiestos incendiarios o declaraciones altisonantes, se encuentran distantes por la medida de sus pronunciamientos a las acaloradas controversias del fenómeno de la Ruptura tal y como tiene lugar por esa misma época en México. No obstante tres de estos artistas concretos cubanos—Mario Carreño, Sandu Darie y Luís Martínez Pedro—fundaron la revista *Noticias de Arte*, vehículo idóneo para expresar sus ideas sobre el arte de vanguardia que venían realizando. Tal como se ha dicho: “Sin un manifiesto explícito *Noticias de Arte* resultó el programa diferenciado que diagramó la nueva plataforma de artisticidad y sirvió de soporte a la teorización desde el discurso de los creadores”¹². El impacto de tal publicación trascendió las fronteras de la Isla y el maestro del arte Madí Gyula Kosice se refiere a ella con admiración al señalar: “revista de todo punto de vista trascendente, sobre todo para la formación y orientación de la gente joven ávida de ver potenciadas su época y su arte sobre todo en Latinoamérica, en que son contadas las revistas que funcionan esencialmente en ese sentido”¹³.

Los artistas concretos cubanos intentan legitimar un lenguaje personal e inconfundible que, sin embargo, se encuentra en sintonía con las propuestas estéticas de la nueva vanguardia de la Escuela de París. A su vez rompen con el didacticismo y la retórica de la Escuela de La Habana y niegan de plano las tradiciones en pos de una modernidad que en ellos se expresa diferente.¹⁴

Ya en ese momento Soriano evoluciona rápidamente en busca de asentar una poética propia en el joven movimiento del abstraccionismo cubano. Así, en el V Salón Nacional de Pintura, Escultura y Grabado que se realiza en el Centro Asturiano en 1951 Soriano participa con una obra rigurosamente geométrica, el óleo sobre madera *Construcción metafísica*. En este evento Wifredo Lam obtiene el primer premio con su obra *Contrapunto* (fig. 6), en la cual, sin abandonar sus esencias expresivas de las raíces afrocaribeñas que nutren su poética personal, se mueve, con usual maestría, utilizando códigos visuales cercanos a la abstracción geométrica. Los artistas jóvenes que estaban transitando tímidamente este camino sintieron un tremendo apoyo de una figura respetada por todos¹⁵. La investigadora Beatriz Gago señala cómo “Wifredo Lam se impondría y obtendría el gran premio con su obra *Contrapunto*. Su carrera ascendente y sus piezas estéticamente renovadoras se convierten en una referencia para los jóvenes artistas de la época”¹⁶.

language of abstractionism felt greatly validated by a respected artist the likes of Lam.¹⁵ Researcher Beatriz Gago points out how “Wifredo Lam would win over everyone to obtain the grand prize with his painting *Contrapunto*. His rising career, and his aesthetically renovating pieces became a point of reference to young artists of his epoch.”¹⁶ In addition to Lam, this Salon was history-making for Cuba’s emerging painting style with the participation of other artists and works that will revitalize the space with new works. There are several who make their debut: a shining star, Carmen Herrera, one of the first Cuban female artists to explore concrete art, with her oil painting *Entidades*; Julio Girona, already a veteran of the exclusive New York abstract art circle, with two paintings *Noche mágica* and *Formas en el subterráneo*, and Mario Carreño with his monumental canvas *Saludo al mar Caribe*, a work of maximum tension as he transits from figuration to abstraction.

At this point it is obligatory to emphasize that geometric painters constituted the true avant-garde generation with regard to the explorations undertaken by the preceding modernist movement. For political reasons,¹⁷ the role played by the Group of Eleven (*Los Once*) has been inflated. Founded in 1953,¹⁸ theirs was the definitive blow to the survival of the postulates of the Havana School as their founders had imagined it, and they were undeniably privileged that the odds were in their favor. María Elena Jubrías, one of the principal scholars of that period in Cuban art, and a witness to the events, has stated: “The polemic turned into a generational struggle when the younger artists vehemently accused the masters—not the old masters of the defunct academy, but the ones who had forged the well known Havana School—of being too comfortable and decorative, and claimed for themselves the right to define the destinies of Cuban art.”¹⁹

What is certain is that while *Los Once* were conducting their first exhibition—which in hindsight can now be described as a very timid presentation of the new linguistics of abstraction²⁰—some of Cuba’s leading concrete artists were worthily representing their country at an international event of such importance as the Second Biennial of the Museum of Modern Art in São Paulo in December 1953, among them Mario Carreño, Sandu Darie, and Luís Martínez Pedro. Although Soriano was not selected to participate in this great event, he did exhibit the following year in the privileged space at the Galería La Rampa, which had been the launching platform for *Los Once*.

In that exhibition, Rafael Soriano showed a group of works created between

Además de Lam este salón resultará histórico para la joven pintura cubana por la presencia de otros artistas y obras que revitalizan este espacio con un nuevo quehacer. Así, hace su aparición fulgurante Carmen Herrera, una de las primeras artistas cubanas en explorar el arte concreto con su óleo *Entidades*; Julio Girona quien exponía en el exclusivo círculo de los artistas abstractos neoyorquinos, con sus cuadros *Noche mágica* y *Formas en el subterráneo*, y Mario Carreño presenta su monumental lienzo *Saludo al mar Caribe*, punto de máxima tensión de su obra en el camino de la figuración a la abstracción.

Llegado a este punto es imprescindible subrayar que los pintores geométricos constituyeron la verdadera generación de vanguardia con respecto a las búsquedas emprendidas por el movimiento modernista precedente. Se ha sobredimensionado por razones políticas¹⁷ el rol jugado por el grupo Los Once, surgido en 1953¹⁸, que constituyó el aldabonazo final a cualquier intento de sobrevivencia de los postulados de la Escuela de La Habana tal y como había sido imaginada por sus fundadores, pero tuvieron como ventaja innegable que los aires soplaban a su favor. María Elena Jubrías, una de las principales estudiosas de esa época del arte cubano, y testigo presencial de estos acontecimientos, ha señalado: “La polémica devino casi lucha generacional cuando los jóvenes arremetían acusando a los maestros —no a los de la ya vencida academia, sino a los creadores de la reconocida Escuela de La Habana— de acomodados y decorativos, reclamando para sí el derecho sobre los destinos del arte cubano”¹⁹.

Lo cierto es que mientras Los Once realizan su primera exposición —la cual vista con la medida que otorga el paso del tiempo, fue una presentación bastante tímida de los nuevos lenguajes de la abstracción²⁰— algunas figuras del concretismo entre las que se encontraban Mario Carreño, Sandu Darie y Luís Martínez Pedro, representaban dignamente a Cuba en un evento internacional de gran importancia como la II Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo, en diciembre de 1953. Aunque Soriano no es escogido para este gran evento sí expuso al año siguiente en el espacio privilegiado de la Galería La Rampa, que había servido de plataforma de lanzamiento al grupo Los Once.

En esta muestra Rafael Soriano expone un conjunto de obras realizadas entre 1951–54, apreciándose una búsqueda progresiva de una pureza compositiva expresada en amplios planos de color de una limpieza absoluta. Ya en obras tempranas de 1952 se evidencia su solidez expresiva. Por tanto no sorprende a quien siga su trayectoria ascendente que ya en esta exposición se consolide entre los



6. Wifredo Lam (1902–82), *Contrapunto (Counterpoint)*, 1951. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 85.4 x 77.2", Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 07.203.

Rafael Soriano:
invención y
drama

1951 and 1954. One can appreciate his progressive search for purity of composition, expressed in these works through wide planes of color characterized by aesthetically clean lines. In early works from 1952, Soriano already shows an expressive strength. Thus, it would not surprise anyone following his rising trajectory to learn that as early as this exhibition he consolidates his standing among the best exponents of geometric art in the island. His mastery of color places him above all artists in this group. He distinguishes himself as much due to his technical excellence as for his conceptual innovation. He approximates the irradiating aesthetics of the new avant-garde from the Paris School, while at the same time creating a body of works that is completely personal that distinguishes and identifies his uniqueness.

José Gómez Sicre, then director of the visual arts department of the Pan American Union, defends passionately the originality of this renewed artistic vanguard when he writes:

In today's Cuban art there is a constant echo of universal movements, a reverberation of solutions and directions that emanate from many other areas. In the largest of the Antilles, however, this echo acquires a resonance all its own that arms itself with a very personal essence. Those of us who know well the work of each of these artists know that they do not abide by any fashion mandate or dictate from international art movements. Instead, they adapt gradually and make their aesthetic evolve within their own sensitivity, in the manner of men who respond to the cultural development of their epoch.²¹

These are the words of a visionary who knew how to discover at an early stage that emerging Cuban abstraction could fight its own battles and gain its own space among the abstract art movements of Latin America.

It is important to underscore that Soriano's prestige continues to grow rapidly inside Cuba and reaches his native Matanzas, where he co-founds the School of Fine Arts of Matanzas, and is named director from 1952 to 1955. From that position he propitiated an environment friendly to artistic research and renewal in a city, known throughout the island as "the Athens of Cuba," that counted proudly on a strong traditions in the arts.²² An example of this is found in the Salon of Religious Art, organized in the city of Matanzas and held in April 1955. Surprisingly, in this exhibition participating artists were able to transpose religious themes and biblical characters from a conventional visual narrative to the innovative language of abstraction by employing artistic treatments. Undoubtedly, one must credit Rafael Soriano's vigorous artistic personality with said accomplishment. Soriano himself submitted an impressive interpretation of the Virgin Mary titled *Virgen con niño* (fig. 7) where he borrows from the visual language of concrete art and wisely employs geometric elements—in particular, the circle—to obtain a profoundly devout spiritual

mejores exponentes del arte geométrico en la Isla. Entre sus principales virtudes se encuentra su manejo del color que lo distingue en este grupo de artistas, sobresaliendo tanto por su excelencia formal como por la novedad de los conceptos que maneja. En él encontramos una cercanía con la estética irradiadora de la nueva vanguardia de la Escuela de París pero, al mismo tiempo, una obra absolutamente personal que lo distingue e identifica.

José Gómez Sicre, director de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, por aquel entonces, defiende con pasión la originalidad de esta renovada vanguardia artística cuando señala:

En el arte cubano de ahora hay un eco constante de movimientos universales, un repercutir de soluciones y direcciones de muchas otras partes. En la isla antillana, sin embargo, el eco adquiere una nueva resonancia y se reviste de una substancialidad muy personal. Los que conocemos de cerca la obra de cada uno de estos artistas sabemos que no acogen por mandato de la moda los movimientos del arte universal con un traje prestado, sino que los adaptan gradualmente y los hacen evolucionar dentro de su sensibilidad, como hombres que responden al desarrollo cultural de su época²¹.

Estas son las palabras de un hombre visionario que supo en fecha temprana descubrir que la joven abstracción cubana podía pelear sus propias batallas ganando un espacio en el concierto de los movimientos abstractos que existían en Latinoamérica.

Es importante subrayar que el prestigio de Soriano crece cada vez más dentro de Cuba y se irradia hacia su natal Matanzas, donde fundó con otros la Escuela Provincial de Artes Plásticas y donde es nombrado director de 1952 a 1955. Desde esta posición crea un ambiente propicio para la investigación y la renovación artística en una ciudad que orgullosamente tenía una tradición por las artes y que era conocida como "la Atenas de Cuba"²². Un buen ejemplo en tal sentido es el Salón de Arte Religioso convocado en la ciudad de Matanzas y celebrado en abril de 1955 en el cual sorprende el novedoso tratamiento plástico que lograron los artistas participantes para llevar temas y personajes bíblicos de un estilo narrativo convencional a un novedoso lenguaje abstracto, mérito indudable de las enseñanzas y recia personalidad artística de Rafael Soriano. El artista exhibe en este salón una impresionante interpretación de la *Virgen con niño* (fig. 7) en el que utiliza de manera resuelta el lenguaje concreto, manejando sabiamente los elementos geométricos, en particular el círculo, de tal manera que obtiene una imagen devota profundamente espiritual más allá de las visualidades del tema trilladas por el tiempo.

En el año 1955 se afianza sólidamente en el ámbito de la plástica cubana una orientación decidida hacia la pintura abstracto-geométrica. Luís Martínez Pedro y Sandu Darie unen sus talentos para exponer juntos en lo que se conocería en

image that goes beyond any visual representation of the Virgin throughout the history of art.

In 1955, the orientation of geometric abstraction firmly grounds itself in Cuban art. Luís Martínez Pedro and Sandu Darie join their talents to hold a two-man show at the Pavilion of Social Sciences at the University of Havana, in what is recorded in Cuban art history as the first exhibition of concrete art in the island (see fig. 9 in Elizabeth Thompson Goizueta's essay). Along the same lines, another event takes place in December 1955 that will have a major impact in the visual arts of the island, a unique occurrence: Rafael Soriano, a definitive concrete artist, and Agustín Cárdenas, one of the most relevant artists of *Los Once*, who will eventually become the most universal of Cuban sculptors, come together in a two-person exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana. It is an intensely powerful moment in which both artists have reached solid and full maturity early on. If the public admired the concrete works of Soriano, they loved young Cárdenas's wood sculptures just as much, the latter influenced by Afro-Cuban culture.

Cárdenas's suggestive sculptures, markedly biomorphic, were exhibited in the gallery side by side a series of Soriano paintings, where pure geometry ruled. Two manners of understanding abstraction come together in this exhibition. In spite of their radically different conceptual perspectives, they merge in an extraordinarily harmonious visual relationship.²³

Also in 1955, Soriano's works are added to the gallery of the permanent collection at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana. From that moment on, he joins the roster of artists indispensable to Cuban visual arts.

Among the important events of that significant year 1955 we have the Wifredo Lam exhibition at the Pavilion of Social Sciences of the University of Havana. That show was a gesture of solidarity with the Cuban students opposed to Fulgencio Batista's dictatorship. Lam's ethical stance was backed by his exalted position in the aesthetic hierarchy. The exhibition had serious repercussions in the artistic community, as it strengthened the multi-faceted search of the younger generations of Cuban artists along the path of abstraction, in spite of the fact that Lam only touches abstraction tangentially without ever embracing it. María Elena Jubrías evokes the moment with emotion:

la historiografía cubana como la Primera exposición concreta en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana (véase fig. 9 en el ensayo de Elizabeth Thompson Goizueta). En esa misma dirección en diciembre de 1955 tiene lugar otro acontecimiento cultural particularmente relevante en el contexto de las artes plásticas de la Isla. Por única ocasión se unen los talentos de Rafael Soriano, artista definido dentro del arte concreto, y Agustín Cárdenas, uno de los artistas más relevantes del grupo de Los Once quien, con el paso de los años, se convertiría en el escultor cubano más universal. Acoge la exposición el flamante Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Es un momento de fulgurante

intensidad en el cual ambos talentos han llegado a una sólida, plena y temprana madurez. Si las obras concretas de Soriano despertaron la admiración del público no fueron menos las tallas en madera de influencia afrocubana que muestra el joven Cárdenas.

Las sugerentes esculturas de Cárdenas —de tendencia marcadamente biomórfica— fueron desplegadas en la sala junto a una serie de pinturas de Soriano en las cuales regía la geometría absoluta. En esta exposición se funden dos formas de entender la abstracción que, partiendo de conceptualizaciones radicalmente diferentes, confluyen en una relación visual extraordinariamente armónica²³.

En el propio año 1955 Soriano pasa a integrar la Sala Permanente de Artes Plásticas del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. A partir de ese momento forma parte de los artistas imprescindibles de las artes visuales cubanas.

Entre los acontecimientos trascendentales de un año tan significativo como 1955 se encuentra la exposición de Wifredo Lam en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana, como muestra de su solidaridad con los estudiantes cubanos que se oponen a la dictadura de Fulgencio Batista. Su posición ética queda respaldada por su alta jerarquía estética ya que la muestra tiene una amplia repercusión en el ámbito artístico, afianzando las búsquedas de los jóvenes artistas cubanos en los caminos de la abstracción aunque Lam

bordea este sendero sin llegar nunca a abrazarlo. María Elena Jubrías evoca con emoción:

Imposible olvidar cuando Lam se hacía presente en La Habana con una exposición en la Universidad. El edificio de Ciencias Sociales acogía esa muestra espectacular en que obras de gran formato, algunas desplegadas en el aire, provocaban las inquietudes más disímiles. No solo los cuadros como unidades, sino la asombrosa fuerza del conjunto nos daba entrada a un mundo contradicto-



7. Rafael Soriano, *Virgen con niño* (*Virgin with Child*), 1955. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, Episcopal See of Matanzas/Obispado de Matanzas.

Rafael Soriano:
invención y
drama

When Lam made his presence felt in Havana with an exhibition at the university it was impossible to forget. The Social Sciences building welcomed the spectacular show in which its large format works—some hanging from the ceiling—provoked the most disparate concerns. And it was not only the works of art as units in themselves, but also the amazing force of the ensemble as a whole, that gave us access to a contradictory world. The surrealist presence of a timeless calm served as a backdrop to floating abstract forms. They alternated with other elements in Lam's iconic repertoire to become protagonists of a language of signs that referred the viewer to the memory of a space beyond the artistic: the then still mysterious space of African religions. This was a powerful proposition that connected us, live, with the surrealist abstraction and the other ancestral abstraction of the exponents of Afro-Cuban culture.²⁴

In 1955, *Los Once* disbands. Several factors brought about its demise, especially the announcement of a fellowship to study awarded by the dictatorship of Fulgencio Batista to sculptor Agustín Cárdenas. Disconcerted in the face of the clear opportunistic position of one of its most talented figures, the ethical foundations of the group collapsed, and the artists go on to explore their poetics along separate ways. However, before doing so, they appeared together in June 1955 at the Galería La Rampa, for a one-day-only exhibition that would become a milestone due to the defiant words in the catalogue written by Raúl Martínez, one of the most talented figures of his generation. Martínez is categorical when he affirms:

Until very recently, one could not speak seriously about the existence of a true movement of painters and sculptors in our visual arts. A movement that would address forcefully and squarely the need for a broad and spontaneous art that could contrast what is still called new Cuban painting and which in fact is quite old. It's true that there have been notable but isolated painters and sculptors, but they never formed a true generation, as they were absorbed by the movement that preceded them. The artists who exhibit their work here today already make up a school, *the school of new Cuban painting that seeks to occupy its rightful and legitimate place.*²⁵

Concrete abstraction receives a decisive push with the definite return of Loló Soldevilla to Cuba, for she will play a determining role in strengthening and promoting the geometric movement. Due to the collection of original works of art that she brought with her from France, it was possible to organize the important exhibition *Pintura de hoy: vanguardia de la Escuela de París*, shown at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana, in 1956. This is the first time that the Cuban public and young artists see for themselves the works of renowned European and Latin American artists. There is no doubt that this exhibition serves to consolidate the road that Cuban painting would take in

rio. La surrealizante presencia de la calma intemporal servía de fondo a flotantes formas abstractas, que alternando con otros elementos del repertorio icónico de Lam, protagonizaban un lenguaje de signos que referían a la memoria de otro espacio más allá de lo artístico: el entonces misterioso de los cultos africanos. Era una proposición poderosa que nos conectaba, en vivo, con la abstracción surrealista y la otra abstracción ancestral de los exponentes de la cultura afrocubana²⁴.

Por otra parte, en 1955 ocurre la disolución de Los Once, en la cual incidieron distintos factores entre los que se puede mencionar como el principal la sorprendente aceptación de una beca de estudios otorgada al escultor Agustín Cárdenas por el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista, lo cual conmovió las bases éticas de este grupo. Desconcertados ante la clara posición oportunista de una de sus más talentosas figuras comienzan a actuar por separado. No obstante, antes de emprender la exploración de sus propias poéticas siempre cercanas a la abstracción informalista se presentaron en junio 1955 en la galería Arte Cinema La Rampa, con una muestra que duró solamente un día pero que constituiría un hito por las palabras desafiantes que escribiera para el catálogo Raúl Martínez, una de las figuras más talentosas de su generación. El artista es categórico cuando afirma:

Hasta hace muy poco no podía hablarse con propiedad de la existencia de un verdadero movimiento de pintores y escultores en nuestra plástica. Un movimiento que respondiera cabalmente y con fuerza a las necesidades de un arte amplio y espontáneo en contraste con la pintura cubana todavía llamada nueva y que cuenta ya con muchos años. Es cierto que existían figuras aisladas de pintores y escultores, pero éstos no llegaron a formar nunca una verdadera generación, siendo absorbidos por el movimiento anterior. Los que aquí hoy muestran sus trabajos forman ya una escuela, *la de la nueva pintura cubana que viene a tomar la posición que legítimamente les pertenece*²⁵.

La abstracción concreta recibe un impulso decisivo con el regreso definitivo a Cuba de Loló Soldevilla, pues jugará un rol decisivo en el fortalecimiento y promoción del movimiento geométrico. Gracias al acervo de obras originales que trae consigo de Francia, se realiza la trascendental exposición *Pintura de hoy: vanguardia de la Escuela de París*, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en 1956. Por primera vez el público cubano y los jóvenes artistas se enfrentan a obras de reconocidos creadores europeos y latinoamericanos. Sin duda esta muestra consolida el camino de la pintura cubana hacia una sintonía con la plástica universal y causa un fuerte impacto por su novedad en el medio artístico de la Isla.

En medio de la efervescencia creadora del momento Rafael Soriano se mantiene trabajando en una pintura de la más alta calidad pero aislado de las tensiones que existen entre los diferentes grupos y artistas, incluso del adverso contexto social que lo rodea. Soriano no pierde el tiempo, mantiene plena concentración partiendo de una auténtica convicción en el lenguaje de la abstracción y, sobre

harmony with the international visual arts world. Its innovativeness intensely impacted the island's artistic world.

Amidst the creative commotion of the moment, Rafael Soriano continues to create work of the highest level of excellence, isolated from tensions that exist between the different groups and artists and even from the negative social context that surrounds him. Soriano wastes no time. He remains totally concentrated on his work, and maintains a genuine conviction in the language of abstraction and, above all, in the freedom it represents.

As for Loló Soldevilla, she demonstrates her capacity to unite the concrete artists, and after her return from Venezuela in 1957, establishes Color-Luz Gallery, soon to become the hub of all artists who pursued various geometric tendencies. The gallery was inaugurated on October 31 with an exhibition titled *Pintura y escultura cubana 1957*, which brought together figurative as well as abstract artists, with a greater presence of the latter as opposed to the former.

Loló's charismatic presence and the emergence of Color-Luz Gallery amidst the visual arts of the time constituted a solid foundation for the creation of the Ten Concrete Painters group. Rafael Soriano joins the Group of Ten (*Los Diez*) in 1958. There is no doubt that the work produced by the geometric painters as an ensemble consolidated this movement in the island. Cuba ceases to be an isolated mention within the concert of the abstract art groups that have garnered prestige in the Latin America of the fifties, although international recognition would not be forthcoming until many decades later.²⁶

In the period between 1958 and 1960, Soriano's concrete painting reaches full maturity. The artist will evolve toward more controlled compositions, in a display of balance, with a geometric morphology that is of an extraordinary technical purity, as evidenced by the oil painting *Sin título (Untitled)*, 1959 (plate 21) and *Composición*, 1960, a work in the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana.

However, at this time of splendor for concrete art in Cuba disturbances appear that will take on more definite forms at the start of the next decade. The controversial essay "Conversación con nuestros pintores abstractos" is published for the first time in 1958, authored by Juan Marinello, an influential intellectual and politician, who for many years served as a militant of leftist orthodoxy. Without mentioning local artists by name, Marinello questions the merits of international abstract painting, and calls on Cuban artists to reflect on this particular issue. This intransigent cultural postulate acquires greater exposure once the Cuban Revolution triumphs on January 1, 1959, and his book is published again in 1961. A process of support for figurative art commences in a subtle manner; figurative painting is more in keeping with the new ideological contents of the socio-political order underway on the island.

todo, en la libertad que ella representa.

Por su parte Loló Soldevilla hace gala de su capacidad de unir a los artistas concretos y a su retorno de Venezuela, en 1957, funda la galería Color-Luz, que se convirtió en el espacio de aglutinamiento de aquellos creadores que practicaban las diferentes tendencias geométricas. El 31 de octubre se inaugura la galería con la muestra *Pintura y escultura cubana 1957* en la que participaron artistas tanto figurativos como abstractos, pero como tendencia predominaban los pintores y escultores abstractos.

La carismática presencia de Loló y la aparición de la galería Color-Luz en el contexto de la plástica del momento constituyeron un sólido basamento para la creación del grupo Diez Pintores Concretos. Rafael Soriano ingresa en 1958 y ciertamente el trabajo conjunto de los pintores geométricos como grupo consolidó el movimiento en la Isla. Cuba deja de ser una mención aislada en el concierto de los grupos abstractos que han consolidado su prestigio en la Latinoamérica de los años cincuenta aunque su reconocimiento internacional como tal demoraría décadas en ocurrir²⁶.

En este período que se extiende entre 1958 y 1960 la pintura concreta de Soriano llega a su plena madurez. El artista irá a un planteamiento más controlado de la composición, jugando, en un alarde de equilibrio, con una morfología geométrica de una pureza formal extraordinaria como se observa en el óleo *Sin título*, 1959 (ilus. 21) y en *Composición*, 1960, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Sin embargo, en este momento de esplendor del arte concreto en Cuba también aparecen perturbaciones que tomarán formas más definidas a inicios de la próxima década. En 1958 se publica por primera vez el polémico ensayo "Conversación con nuestros pintores abstractos", del político e influyente intelectual Juan Marinello, quien militaba desde hacía años en una izquierda ortodoxa. Sin mencionar por su nombre a los artistas del patio Marinello cuestiona los méritos de la pintura abstracta internacional y llama a reflexionar sobre este particular a los creadores cubanos. Este pensamiento cultural intransigente adquiere un relieve mayor una vez que ha triunfado la Revolución cubana el 1.º de enero de 1959, y el libro es nuevamente reeditado en 1961. De manera sutil empieza un proceso de apoyo a la pintura figurativa, más acorde a los nuevos contenidos ideológicos del proceso político-social en marcha en la Isla aunque los pintores abstractos dieron la batalla hasta las últimas consecuencias²⁷. En 1961 la galería Color-Luz cierra sus puertas y el grupo de pintores concretos se dispersa aunque aún emprenden algunas acciones plásticas posteriores por separado.

Para Soriano, quien había encontrado siempre a través de la liberación de las formas y del color la auténtica libertad, los acontecimientos que tenían lugar en la Isla eran profundamente desconcertantes. En ese momento crucial toma la decisión

Rafael Soriano:
invención y
drama

It must be said that abstract painters fought valiantly to survive, whatever the consequences of their actions.²⁷ In 1961, Color-Luz Gallery closed its doors, and the group of concrete painters is dispersed, although they managed to stage several art events afterward, separately.

For Soriano, who had always found through the liberation of forms and color what he considered authentic freedom, the events taking place in the island were deeply troubling. At that crucial moment, he decides to start his life over in the United States with his beloved wife and daughter. To put down roots in a totally new cultural context was extremely difficult for him both on the level of artist as well as human being, but Soriano once again knew how to search for *his other worlds within*.²⁸ Far from abandoning himself to an exile's frustration, the artist concentrates all his energies and retakes with new impetus his artistic labor. That is the start of his American years, so masterfully prolific. Those are years that transpire in the quietness of his modest home, during which his *œuvre* takes a surprising course. Soriano creates a new visual vocabulary that corresponds to the impact of diverse cultural surroundings. From here forward, he will commence a series of imaginary journeys in his painting which are directly related to his refined spirituality. Soriano does not recreate himself—like other Cuban artists in exile—by returning to a past that he hopes will not determine his existence. He prefers to soar to the highest reaches of heaven and have us share his cosmic journeys where any and all reality is possible. Forging a cultural bridge between our two shores—which today we feel as a tangible reality—constitutes the best tribute one can pay to this universal, exceptional, and profoundly Cuban artist who, without a doubt, is Rafael Soriano. ✨

- 1 The year 1943 saw the creation of some of the most outstanding icons of the Havana School, among them, the sensational group of paintings by Wifredo Lam, *La jungla*, *La silla*, *Omi Obini*, and *La mañana verde*; the spectacular lacquer paintings *Cortadores de caña*, *Danza afrocubana*, and *Fuego en el batey*, by Mario Carreño. In addition to those, we have the decisive contributions of Carlos Enríquez's *Bandolero criollo*; *Interior del Cerro*, by René Portocarrero; Mariano Rodríguez's *Paisaje con figuras*; Cundo Bermúdez's *Romeo y Julieta*, among others.
- 2 Alfred H. Barr Jr., "Modern Cuban Painters," *Bulletin of the Museum of Modern Art* 11, no. 5 (1944): 5.
- 3 Architect and art critic José M. Bens Arrate is perhaps the first to mention the existence of "a new school of Cuban painting" in one of his texts for the *Exposición de Arte Moderno* held at the Salón del Centro de Dependientes (Asturian Center Gallery) in Havana, in 1937.
- 4 We are grateful to the estate of Rafael Soriano for allowing the author to research valuable information about works completed by the artist in the 1940s.
- 5 I am grateful to Hortensia Soriano for her decisive contribution to my research

de recomenzar su vida en los Estados Unidos junto a su esposa e hija amadas. Insertarse en un nuevo contexto cultural fue muy duro tanto para el artista como para el hombre pero Soriano, una vez más, supo escudriñar *los otros mundos dentro de sí*.²⁸ Lejos de abandonarse a la frustración el pintor concentra todas sus energías y retoma con nuevo ímpetu su labor artística. Es entonces que se inician sus años norteamericanos, tan fecundos en maestría. Años de trabajo que transcurren en el silencio de su modesto hogar, en los cuales su obra asume un curso sorprendente. Soriano crea un nuevo vocabulario visual que se corresponde al impacto de un entorno cultural diferente. Es a partir de ese momento que realiza una serie de viajes imaginarios en su pintura en relación directa con su fina espiritualidad. Soriano no se recrea —como otros artistas cubanos en el exilio— en una vuelta a un pasado al cual no desea condicionar su existencia. Prefiere remontar su vuelo y hacernos partícipes de sus viajes cósmicos en los cuales toda realidad es posible. La creación de un puente cultural entre las dos orillas —que hoy sentimos como una realidad tangible— constituye el mejor tributo para un artista excepcional, profundamente cubano y de raigambre universal, como sin dudas es Rafael Soriano. ✨

- 1 En el año 1943 se realizan algunos de los iconos más relevantes de la Escuela de pintura de La Habana, entre ellos el sensacional conjunto integrado por *La jungla*, *La silla*, *Omi Obini* y *La mañana verde*, todas de Wifredo Lam, a las que se unen los espectaculares ducos *Cortadores de caña*, *Danza afrocubana* y *Fuego en el batey*, de Mario Carreño. A ellas se integran, en un aporte decisivo, *Bandolero criollo*, de Carlos Enríquez, *Interior del Cerro*, de René Portocarrero; *Paisaje con figuras*, de Mariano Rodríguez; *Romeo y Julieta*, de Cundo Bermúdez, entre otras.
- 2 Alfred H. Barr Jr., "Modern Cuban Painters," *Bulletin of the Museum of Modern Art* 11, no. 5 (1944): 5.
- 3 El arquitecto y crítico de arte José M. Bens Arrate en uno de los textos para la *Exposición de Arte Moderno* celebrada en el Salón del Centro de Dependientes de La Habana en 1937, señala, quizás por primera vez, la existencia de "la nueva escuela de pintura cubana".
- 4 Agradecemos al patrimonio Rafael Soriano la consulta de valiosa información sobre las obras realizadas en los años cuarenta por el artista.
- 5 Doy las gracias a Hortensia Soriano por su decisivo aporte a la investigación de la obra de su padre en los años cuarenta.
- 6 Palabras del artista publicadas en el catálogo de la primera exposición de Rafael Soriano realizada en el Colegio de Abogados de Matanzas, del 18 al 25 de enero de 1947. Posteriormente este mismo conjunto de obras fue presentado en el Lyceum de La Habana.
- 7 Anton Cobian Lirio, "Rafael Soriano," *Diario de la Marina*, 13 abr. 1947.
- 8 Este hacer propio ha resultado desconcertante dado la identidad de Soriano en su época temprana con la abstracción geométrica hasta fecha reciente, cuando apareció la obra de *Flor a contraluz* en la Subasta Habana del 2006. Muchos creyeron que era un error de atribución de autor hasta que se verificó como una obra temprana de Soriano de 1940.
- 9 Carilda Oliver Labra en *Realidades*, 1 ene. 1951 (recorte de prensa, Archivo Soriano).

regarding her father's work during the 1940s.

- 6 Artist's statement, published in the catalogue for the first exhibition of works by Rafael Soriano at the Matanzas Law School, January 18–25, 1947. Later, the same group of paintings was presented at the Havana Lyceum.
- 7 Anton Cobian Lirio, "Rafael Soriano," *Diario de la Marina*, Apr. 13, 1947.
- 8 This precocious maturity of Soriano has confused scholars, given his early association with geometric abstraction, until recently, when *Flor a contraluz* was put up for auction in Havana in 2006. Many believed it an error of attribution until it was verified that it was a Soriano work from the 1940s.
- 9 Carilda Oliver Labra in *Realidades*, Jan. 1, 1951 (press clipping from the Soriano Archive).
- 10 Marcelo Pogolotti, "Soriano en la Caseta," *El Mundo*, Nov. 14, 1950 (clipping from the Soriano Archive).
- 11 José Núñez Booth, "Notas sobre un pintor," *El imparcial*, Nov. 24, 1950 (clipping from the Soriano Archive).
- 12 Luz Merino Acosta, "Presentación," in *La razón de la poesía: diez pintores concretos cubanos*, exh. cat. (Havana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2002).
- 13 Undated letter from Gyula Kosice to Sandu Darie. Quoted in Osbel Suárez, "La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934–1973): viajes de ida y vuelta," in *América fría: la abstracción geométrica (1934–1973)*, exh. cat. (Madrid: Fundación Juan March, 2011).
- 14 One of the members of this movement, the painter Pedro de Oraá, wrote years later an interesting comment about geometric abstraction in Cuba during the fifties: "An insular version of concrete art was nonetheless created [in Cuba]." In Pedro de Oraá, *Los diez pintores concretos*, exh. cat. (Havana: n.p., 2000).
- 15 Something similar happens with the great master Rufino Tamayo, around whom a group of emerging artists also revolved who would renew the discourse of Mexican painting in the fifties.
- 16 Beatriz Gago, "El espacio cualificado: mapa para una isla concreta," in *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015), 36.
- 17 *Los Once* were radically opposed to any type of collaboration with the dictatorship of Fulgencio Batista. They were also against participating in the Second Hispanic American Art Biennial that was to take place in the recently inaugurated venue of the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana to celebrate the centennial of José Martí, Cuba's "founding father of independence," a celebration they considered an unforgivable affront. They did, however, participate enthusiastically in the *Exposición plástica cubana contemporánea: homenaje a José Martí* that took place at the Havana Lyceum. That exhibition opened on January 28, 1954, and is known historically as the Anti-Biennial. After traveling to several cities across the island, it ended at the First University Festival of Cuban Contemporary Art organized by Havana's Undergraduate Student Federation, May 20 to June 4, 1954. In his introductory notes to the catalogue, José Antonio Portuondo, a prestigious intellectual at the time, wrote very enlightening comments about the current trends of thought: "This First University Festival of Cuban Contemporary Art expresses a double insurgency. It is insurgent in aesthetic terms because it manifests a

- 10 Marcelo Pogolotti, "Soriano en la Caseta", *El Mundo*, 14 nov. 1950 (recorte de prensa, Archivo Soriano).
- 11 José Núñez Booth, "Notas sobre un pintor", *El imparcial*, 24 nov. 1950 (recorte de prensa, Archivo Soriano).
- 12 Luz Merino Acosta, "Presentación", en *La razón de la poesía: diez pintores concretos cubanos*, cat. de exp. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2002).
- 13 Carta sin fechar dirigida por Gyula Kosice a Sandu Darie. Citada en Osbel Suárez, "La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934–1973): viajes de ida y vuelta", en *América fría: la abstracción geométrica (1934–1973)*, cat. de exp. (Madrid: Fundación Juan March, 2011).
- 14 Uno de los integrantes de este movimiento, el pintor Pedro de Oraá, escribió años después, un comentario interesante refiriéndose a la abstracción geométrica realizada en la Cuba de los años cincuenta: "Del arte concreto se hizo, de todos modos, su versión insular". En Pedro de Oraá, *Los diez pintores concretos*, cat. de exp. (La Habana: sin casa editora, 2000).
- 15 Un caso similar ocurre con el gran maestro Rufino Tamayo, a cuyo alrededor se nucleó un grupo de jóvenes artistas renovadores del discurso de la pintura mexicana en los años cincuenta.
- 16 Beatriz Gago, "El espacio cualificado: mapa para una isla concreta", en *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015), 36.
- 17 Los Once estuvieron radicalmente opuestos a cualquier tipo de colaboración que tuviera relación con el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista. Asimismo se opusieron a participar en la II Bienal Hispanoamericana de Arte que se iba a celebrar en el recién inaugurado edificio del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en saludo al Centenario del natalicio de José Martí, Apóstol de la independencia de Cuba, lo cual consideraron era una afrenta imperdonable. De esta manera participaron con entusiasmo en la *Exposición plástica cubana contemporánea: homenaje a José Martí*, efectuada en el Lyceum de La Habana e inaugurada el 28 de enero de 1954, más conocida históricamente como la Antibienal. La muestra culminó, después de su itinerancia por algunas ciudades del país, en el Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, organizado por la Federación Estudiantil Universitaria de La Habana, del 20 de mayo al 4 de junio de año 1954. Las reflexiones hechas para el catálogo por el prestigioso intelectual José Antonio Portuondo son esclarecedoras sobre las corrientes de pensamiento latentes en la época cuando señala: "Este primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo expresa una doble insurgencia. Es insurgente en el terreno estético porque manifiesta la inconformidad y la rebeldía de un puñado de artistas frente a modos insuficientes o vetustos de contemplar y revelar la realidad. Insurgente también en el aspecto ético porque se produce como unánime protesta de los hombres de sensibilidad y pensamiento ante el ultraje que se pretende inferir a nuestra Patria con la celebración en el Museo Nacional que lleva el nombre de José Martí, de la Segunda Exposición Bienal franquista". Y más adelante señala: "Tenemos que entender, frente a las obras de nuestros jóvenes artistas, lo que ellas expresan de inconformidad, de insurgencia, frente a la realidad presente, lo que aportan como hallazgo en el planteamiento de nuevas fórmulas estéticas, lo que en ellas se da como coincidencia de las diversas y personales 'voluntades de estilo' con una más amplia y universal 'voluntad de forma' contemporánea".
- 18 La primera exposición *Once Pintores y Escultores* del grupo Los Once fue en la Galería La Rampa, Centro Comercial, La Habana, del 18 al 28 de abril de 1953.
- 19 María Elena Jubrías, "Presentación", en *Uno, dos, tres... ¡11!*, cat. de exp. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003).

Rafael Soriano:
invención y
drama

- 16 lack of conformity and a defiant attitude on the part of a group of artists in the presence of inadequate or ancient forms of observing and revealing reality. It is insurgent, also, in ethical terms, because it is organized as a unanimous protest on the part of sensitive and ethical [persons] in the face of the violation being perpetrated on our country by celebrating the Second Biennial Exhibition, which is fascist-franquista to the core, at the Museo Nacional that bears Jose Martí's name." Portuondo goes on: "We must understand when facing the works of our young artists, the dissatisfaction and rebelliousness they express in light of our present reality, what they contribute in formulating new aesthetic equations, what manifests itself in them as a coincidence of diverse and personal 'wills of style' with a wider and more universal contemporary 'will of form.'"
- Rafael Soriano: Invention and Drama
- 18 The first exhibition of the Group of Eleven, *Once Pintores y Escultores*, was held at the Galería La Rampa, Havana, from April 18 to 28, 1953.
- 19 María Elena Jubrías, "Presentación," in *Uno, dos, tres... 11!*, exh. cat. (Havana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003).
- 20 In his words in the catalogue of the *Once Pintores y Escultores* exhibition, Joaquín Texidor, one of the principal art critics of the time, praises the group for their aesthetic boldness, but states honestly: "Perhaps it is not totally unnecessary to say that not everything here is as one should wish it to be. These paintings and sculptures have something of outline, of intent, they lack maturity." And he concludes: "We would be remiss if we do not say that they lack technical proficiency and reveal conceptual weakness."
- 21 José Gómez Sicre, "La plástica cubana actual," *Noticias de Arte* 1, no. 11 (1953): 2.
- 22 See Elizabeth Thompson Goizueta, "The Heart That Lights from Inside: Rafael Soriano's Struggle for His Artistic Vision," in this volume.
- 23 Gago, "El espacio cualificado," 56. See fig. 10 in Goizueta, "The Heart That Lights from Inside" for a photograph of the exhibition.
- 24 Jubrías, "Presentación," 1.
- 25 Italics added by author.
- 26 Curator Osbel Suarez incorporates in a significant way Cuba's contributions to concrete painting during the fifties in his anthological exhibition *América fría* (2011).
- 27 The last important exhibition organized on abstraction in the sixties was titled *Expresionismo Abstracto* 1963 and took place at Galería de La Habana from January 11 to February 3. Without a doubt, it was a memorable exhibition. Painter Hugo Consuegra gives the best definition of its true reach when he states in his autobiography: "we were pleased with the exhibition and understood its importance within the historic context that it occurred. But we were also aware that it marked 'the end.'" Hugo Consuegra, *Elapso Tempore* (Miami: Ediciones Universal, 2001), 288.
- 28 This is the title curator Jesús Rosado gave the acclaimed retrospective exhibition of Soriano that he organized at the Lowe Art Museum of the University of Miami, and which was on view between January 29 and March 27, 2011.
- 20 Joaquín Texidor, uno de los principales críticos de arte de la época, en sus palabras al catálogo de la exposición *Once Pintores y Escultores* elogia al grupo por su atrevimiento estético pero señala con honestidad: "Quizá no es del todo innecesario decir que no todo aquí está como debe desearse. Que esta pintura y esta escultura, tienen algo de esbozo, de proyecto, que le falta madurez". Para más adelante concluir: "Porque no vamos a dejar de apuntar que hay en algunos impericias técnicas, debilidades conceptuales".
- 21 José Gómez Sicre, "La plástica cubana actual", *Noticias de Arte* 1, no. 11 (1953): 2.
- 22 Ver Elizabeth Thompson Goizueta, "La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística", en este volumen.
- 23 Gago, "El espacio cualificado", 56. Ver fig. 10 en Goizueta, "La luz que en el corazón ardía" para una fotografía de la exposición.
- 24 Jubrías, "Presentación", 1.
- 25 La bastardilla es del autor.
- 26 El curador Osbel Suárez incorpora de manera significativa el aporte de Cuba a la pintura concreta en los años cincuenta en su antológica exposición *América fría* (2011).
- 27 La última exposición de gran importancia realizada sobre la abstracción en los años sesenta se tituló *Expresionismo Abstracto 1963* y tuvo lugar en la Galería de La Habana del 11 de enero al 3 de febrero. Fue una muestra memorable sin dudas, el pintor Hugo Consuegra da la mejor definición de su alcance real cuando señala en su autobiografía: "nos sentimos complacidos con la muestra y entendíamos su importancia en el tiempo histórico cuando sucedió. Pero también teníamos conciencia de que marcaba 'el final'". Hugo Consuegra, *Elapso Tempore* (Miami: Ediciones Universal, 2001), 288.
- 28 Este es el título que el curador Jesús Rosado le dio a la magnífica retrospectiva realizada al artista en el Museo de Arte Lowe de la Universidad de Miami, entre el 29 de al 27 de marzo del 2011.

ELIZABETH THOMPSON GOIZUETA

The Heart That Lights from Inside: Rafael Soriano's Struggle for His Artistic Vision

*And in the luck of night
In secret places where no other spied
I went without my sight
Without a light to guide
Except the heart that lit me from inside.¹*

St. John of the Cross

Cuban-born Rafael Soriano (1920–2015) was a world-renowned figure in twentieth-century art whose imagination resonated with international artists of Latin American origin such as Roberto Matta, Rufino Tamayo, and Wifredo Lam. Soriano's paintings have often been described poetically as characterized by an "oneiric luminosity"² evoking the mystical and the ethereal. Sublimely executed, his paintings often harbor a darkness that contrasts with a marked luminosity, revealing a vastness and intensity from within. Heralding worlds unknown, his oeuvre reveals glimpses of a still-undisclosed future or of a distant past. Art historian and scholar Alejandro Anreus eloquently captures the essence of Soriano's painting thus: "His diaphanous color, always shifting and fluid, has the ability to emotionally suggest a universe of struggle and victory, rescue and salvation."³ This fluidity, in addition to evoking an emotional reaction, invites the viewer to discern complex meanings. Through his use of oneiric luminosity, Soriano suggests multiple influences, both a rootedness in Latin America and a striving for universality.

Soriano's experiences in Cuba, Mexico, and the Americas contributed to his two distinct styles, his early geometric abstraction and his later surrealist, organic, and biomorphic artistic expressions. The early style of geometric abstraction was influenced by discussions on abstraction taking place in

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía
ni yo miraba cisa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía¹.*

San Juan de la Cruz

El cubano Rafael Soriano (1920–2015) fue una notable figura del arte del siglo XX, en cuya imaginación encuentran resonancia artistas latinoamericanos como Roberto Matta, Rufino Tamayo y Wifredo Lam. Los cuadros de Soriano con frecuencia se han descrito, poéticamente, como caracterizados por una "luminosidad onírica"². Magistralmente ejecutados, sus cuadros a menudo esconden una oscuridad que contrasta con una marcada luminosidad, que revela una vastedad y una intensidad interiores. Anunciando mundos desconocidos, su obra revela atisbos de un futuro aún ignoto o de un pasado distante. Alejandro Anreus, estudioso e historiador del arte, capta elocuentemente la esencia de la pintura de Soriano al decir: "Su color diáfano, siempre fluido y cambiante, tiene la capacidad de sugerir emocionalmente un universo de conflicto y victoria, de rescate y de salvación"³. Esta fluidez, además de suscitar una reacción emocional, invita al espectador a discernir significados complejos. Mediante este uso de la luminosidad onírica, Soriano sugiere múltiples influencias, tanto una raigambre en América Latina como un empeño de universalidad.

La experiencia de Soriano en Cuba, México y América Latina contribuyó a dos estilos distintos, su temprana abstracción geométrica y sus posteriores expresiones surrealistas, orgánicas y biomórficas. El primer estilo de abstracción geométrica se vio influido por los debates sobre la abstracción que tenían lugar en Europa, Estados Unidos y América Latina. Esas discusiones serán exploradas con mayor profundidad

Europe, United States, and Latin America. Those discussions will be explored in greater depth in this paper. Soriano's later style, beginning with the transitional paintings in the 1970s such as *Jardín idílico* (*Idyllic Garden*), 1977 (plate 41) or *Las alas del viento* (*The Wings of the Wind*), 1976 (plate 40), is reminiscent of Chilean Roberto Matta's works from the 1930s and 1940s known as "inscapes" and "psychological morphologies," such as *Morphology of Desire*, 1938 (fig. 1). Metaphors for a new kind of "inner landscape," Matta's works provided visual imagery to represent the artistic psyche.⁴ So, too, does Soriano explore his psyche in this period, morphing his geometrics into a psychological landscape or a landscape evocative of a mystical or spiritual dimension. Shared also in these later works is an ontological approach to surrealism, one that includes the existence of faith and transcendental impulses, the very essence of "lo real maravilloso" or magic realism as put forth in preeminent Cuban writer and intellect Alejo Carpentier's prologue to his novel *El reino de este mundo* (1949).⁵ Regardless of Soriano's styles, seemingly diametrically opposed in their visual language, his works share a cultural and artistic aesthetic reflective of a cosmology particular to Latin America.

Cuba undoubtedly exerted the greatest influence and any close examination of Soriano's artistic production absent a contextual analysis of Cuban historical and political considerations would be insufficient. The decade of the 1950s was book-ended by the 1952 military coup led by Fulgencio Batista and the 1959 Cuban Revolution commandeered by Fidel Castro. Despite, or perhaps because of, this tumultuous political and social backdrop, Soriano joined with several in his artistic circle to form a third generation movement of Cuban mid-century geometric abstract painters, *Diez Pintores Concretos* (Ten Concrete Painters) in 1959.⁶ This group exposed Soriano to profound discussions on identity and transnational aesthetic novelties in Europe and Latin America, particularly in Argentina, Uruguay, and Venezuela. Nonetheless, scholars and art historians frequently frame Soriano exclusively as a Cuban artist or, even more restrictively, as a Cuban-exile artist. While not eschewing those categorizations, this essay will propose an expansion of such parameters by examining Soriano's relationships with the artists and artistic movements to which he and others belonged inside and outside of Cuba, Mexico, and the Americas.

To that end, the essay will mine the depths of his time in Mexico, where he was sent by the Cuban Ministry of Education and Culture in 1947 (fig. 2).⁷ While

en este ensayo. El posterior estilo de Soriano, a partir de los cuadros transicionales de los años 70, tales como *Jardín idílico*, 1977 (ilus. 41) o *Las alas del viento*, 1976 (ilus. 40), es evocador de las obras del chileno Roberto Matta de los años 30 y 40 que se conocen como "fuero interno" y "morfologías psicológicas", como *Morfología del deseo*, 1938 (fig. 1). Las obras de Matta, metáforas para una nueva clase de "paisaje interior", proporcionan una imaginaria visual para representar la psique artística⁴. Del mismo modo, Soriano explora también su psique en este período, transformando lo geométrico en un paisaje psicológico o en un paisaje evocativo de una dimensión mística o espiritual. Común además en estas obras posteriores es un acercamiento ontológico al surrealismo, el que incluye la existencia de la fe y los impulsos trascendentales, la esencia misma de "lo real maravilloso" o del realismo mágico como lo define el escritor e intelectual Alejo Carpentier en el notable prólogo

a su novela *El reino de este mundo* (1949)⁵. Independientemente de los estilos de Soriano, al parecer diametralmente opuestos en su lenguaje visual, sus obras comparten una estética artística reflejo de una cosmología peculiar de América Latina.

Cuba indudablemente ejerció una enorme influencia y cualquier examen detallado de la producción artística de Soriano que no tenga en cuenta un análisis contextual de los elementos históricos y políticos cubanos resultaría insuficiente. La década de los años 50, quedó enmarcada entre el golpe militar de 1952 encabezado por Fulgencio Batista y la Revolución cubana de 1959 comandada por Fidel Castro. A pesar de o acaso debido a este tumultuoso trasfondo político y social, Soriano se asocia con varias individuos de su círculo artístico para formar un movimiento de tercera generación de pintores cubanos abstractos y geométricos de mediados de siglo, *Diez Pintores Concretos* en 1959⁶. Este grupo expuso a Soriano a profundos debates sobre la identidad y las novedades estéticas

transnacionales en Europa y América Latina, particularmente en Argentina, Uruguay y Venezuela. Sin embargo, los estudiosos y los historiadores del arte con frecuencia enmarcan a Soriano exclusivamente como un artista cubano o, más restringidamente aún, como un artista cubano exiliado. Sin rehuir esas caracterizaciones, este ensayo se propone una expansión de tales parámetros al examinar las relaciones de Soriano con los artistas y los movimientos artísticos a los cuales él y otros pertenecieron dentro y fuera de Cuba, en México y en el continente americano.

A ese fin, el ensayo explorará las honduras de su etapa en México, donde fue enviado por el Ministerio de Educación y Cultura en 1947 (fig. 2)⁷. Mientras estuvo en México, Soriano se conectó tanto con el mundo preino que se expresaba a través del arte de Rufino Tamayo como con los muralistas mexicanos Diego Rivera, José



1. Roberto Matta (1912–2002), *Morphology of Desire* (*Morfología del deseo*), 1938. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28.8 x 36.3", Judith and Abraham Amar Foundation/Fundación Judith y Abraham Amar.

in Mexico, Soriano connected with both the pre-Columbian world expressed through the art of Rufino Tamayo and the Mexican muralists Diego Rivera, José Clemente Orozco, and, his favorite among them, David Alfaro Siqueiros. The essay will examine Soriano's close affinity for Siqueiros's work. Equally influential on Soriano's work was the vibrant surrealist community, experiencing a rebirth in the New World in both literature and the arts after the Second World War.⁸ The capital of this intellectual-aesthetic hub was Mexico City, the epicenter of surrealist activity. Further, I will attempt to draw a connection between Soriano's experiences in Mexico, heretofore unexplored in existing Soriano scholarship, and his geometric and mature styles. Without a doubt, Mexico played an extensive role in shaping the ideas of the second generation Cuban modernists, who were in direct dialogue with Soriano, a member of the third generation. Perhaps also, Mexico served as the seedbed for Soriano's mature surrealist style, one rich in cosmic and mystic imagery, similar at times to the imagery of Mexican painter Rufino Tamayo.

Finally, a key to his later abstract style might be found in his exposure to aesthetic and political currents upon his arrival in the United States as a geometric abstract artist in 1962. These were the heady days of the New York school of abstract expressionism and, more broadly, the nascent space age and its attendant fascination with the future. Latin Americans regarded the marvelous and fearsome achievements of the space age and reinterpreted them through their own utopian lens. The artistic and the political converged with the development of inter-American relations during the post-war period in the hopes of uniting North and South America against the spread of communism.⁹ However, by May 1961, when John F. Kennedy revealed the United States' lofty goal of sending a man to the moon by the end of the decade, those halcyon days had already expired in Cuba with the Bay of Pigs fiasco and mounting antagonism from the Soviet Union and its allies.¹⁰ As the Revolution redefined its ideology and embraced communism in the early 1960s, the artistic precepts dictated by the regime no longer permitted unfettered artistic production. Some artists stayed, choosing to accept the revolutionary transformations imposed upon their production. Many, such as Soriano, chose to leave in search of artistic freedom. This diaspora continued artistic explorations in exile, incorporating that transformational exilic experience into their aesthetic process.

In the wake of the Revolution and his subsequent exile to the United States, where he would remain until his death in 2015, Soriano found himself turning inward for spiritual sustenance and artistic inspiration. This interior exploration would draw deeply on his early years in Cuba, when early twentieth-cen-

Clemente Orozco y, su favorito entre ellos, David Alfaro Siqueiros. El ensayo examina la estrecha afinidad de Soriano por la obra de Siqueiros. Igualmente influyente en la obra de Soriano fue la dinámica comunidad surrealista, que experimentó un renacimiento en el Nuevo Mundo, lo mismo en la literatura como en las artes, después de la Segunda Guerra Mundial⁸. La capital de este núcleo intelectual-estético era la Ciudad de México, el epicentro de la actividad surrealista. Más adelante, intentaré establecer una conexión entre las experiencias de Soriano en México, hasta ahora inexploradas en la erudición existente sobre él y su obra, y sus estilos geométrico y maduro. Sin duda, México desempeñó un amplio papel en la conformación de las ideas de la segunda generación de los modernistas cubanos, que mantenían un diálogo directo con Soriano, miembro de la tercera generación. Acaso también, México sirvió como la sementera del estilo surrealista maduro de Soriano, sobrado de imaginería cósmica y mística, semejante a veces a la imaginería del pintor mexicano Rufino Tamayo.



2. Soriano at the Palacio de Bellas Artes, Mexico City, July 1947/Soriano en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, julio de 1947.

por el régimen ya no permitían producciones artísticas libres. Algunos artistas se quedaron, eligiendo aceptar las transformaciones revolucionarias impuestas a su producción. Muchos, como Soriano, decidieron irse en busca de la libertad artística. Esta diáspora continuó las exploraciones artísticas en el exilio, incorporando esa experiencia transformadora del exilio en su proceso estético.

A raíz de la Revolución y de su subsecuente exilio en Estados Unidos, donde permanecería hasta su muerte en 2015, Soriano se volvió hacia sí mismo en busca de sostén e inspiración artística. Esta exploración interior lo acercaría profundamente a sus primeros años en Cuba, cuando los movimientos artísticos cubanos a principios del siglo XX infundieron por primera vez su arte. Al igual que tantos otros artistas, su

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

ture Cuban artistic movements had first nurtured his art. Like that of so many artists, his more mature art was in some ways a critical retrieval of earlier insights, though now sifted through decades of struggle and growth. Over many years, Soriano's artistic development would thus reflect that universal human journey so unforgettably described in T. S. Eliot's "Little Gidding": "We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time."¹¹

Cuba: Three Generations of Cuban Avant-Garde Modernism

The rich artistic Cuban movements of the twentieth century spanned three generations of Cuban avant-garde modernism.¹² Whereas the nineteenth and the first decades of the twentieth centuries witnessed Cuban artists traveling principally to Spain and Italy for advanced training in academic art, these artists of the first generation of modernism (1927–38) migrated instead to Paris, the epicenter of European modernism in both literature and the arts. Indeed, stressing their intention of breaking with the past, the pioneers of the revitalization of the arts in Cuba first used the terms "new art"—*vanguardia* or *vanguardismo*—and then, shortly after the movement was launched, "modern art."¹³

Emerging Cuban painters of the second generation (Generation 1938–mid-twentieth century) preferred Mexico to Europe. This new generation of 1940s Cuban modernists, after an initial convergence with Mexican art, branched out in various directions, substantively distancing themselves from the movement that characterized Cuban art of the 1930s. However, by the 1950s the dialectic between modernism and the exploration of what was essentially Cuban was replaced by other trends adopted by a new generation. Repudiating the nationalist motivations of preceding generations, these artists directed their attention to what was happening outside of Cuba. Nationalism gave way to transnationalism and abstraction was the latest aesthetic novelty.

Both abstract expressionism from the United States and the latest forms of concrete art from the avant-garde in Paris took hold in Cuba. The mid-century formations of Cuban concrete art are succinctly laid out by Latin American and Caribbean art critic Edward Sullivan:

In the early 1950s the art world in Cuba, like other nations in the Americas and the Caribbean, felt a serious desire to evolve in directions similar to those paths taken by artists in Europe and North America. There was, on the part of some of the more experimental younger painters and sculptors, an anxiety to become more international or universal (to use the terminology often employed at the time). This meant looking beyond what were judged to be the confines of the national references in the art of the second generation of *vanguardia* painters to consider

producción más madura fue, en alguna manera, un rescate crítico de percepciones anteriores, aunque tamizadas ahora por décadas de conflicto y desarrollo. A lo largo de muchos años, el desarrollo artístico de Soriano reflejaría por tanto esa trayectoria universal humana ineludablemente descrita por T. S. Eliot en "Little Gidding": "No cesaremos en la exploración / Y el fin de todas nuestras búsquedas / Será llegar adonde comenzamos / Conocer el lugar por vez primera"¹¹.

Cuba: tres generaciones de modernismo de vanguardia

Los valiosos movimientos artísticos cubanos del siglo XX abarcan tres generaciones del modernismo de vanguardia¹². Mientras los artistas cubanos del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX viajaban principalmente a España e Italia para perfeccionar su preparación en el arte académico, estos artistas de la primera generación del modernismo (1927–38) emigraron más bien a París, el epicentro del modernismo europeo tanto en la literatura como en las artes. Ciertamente, al afirmar su intención de romper con el pasado, los pioneros de la revitalización de las artes en Cuba usaron primero el término "arte nuevo" (*art nouveau*)—vanguardia y vanguardismo—y luego, poco después de que el movimiento se estrenara, "arte moderno"¹³.

Los pintores cubanos emergentes de la segunda generación (de 1938 a mediados del siglo XX) prefirieron México a Europa. Esta nueva generación de los modernistas cubanos de los años 40, luego de una convergencia inicial con el arte mexicano, se ramificaron en varias direcciones, distanciándose sustantivamente del movimiento que había caracterizado el arte cubano de los años 30. Sin embargo, para la década del 50, la dialéctica entre el modernismo y la exploración de lo que era esencialmente cubano fue reemplazada por otras tendencias adoptadas por una nueva generación. Al repudiar las motivaciones nacionalistas de las generaciones precedentes, estos artistas dirigían su atención a lo que estaba sucediendo fuera de Cuba. El nacionalismo dio paso al transnacionalismo y la abstracción se convirtió en la última novedad estética.

Tanto el expresionismo abstracto de Estados Unidos como las últimas formas de arte concreto de la vanguardia de París prendieron en Cuba. Las formaciones de arte concreto cubano de mediados de siglo se ven sucintamente expuestas por Edward Sullivan, crítico de arte latinoamericano y caribeño:

A principios de los años 50, el mundo del arte en Cuba, como en otras naciones de América y del Caribe, sentía un auténtico deseo de evolucionar en direcciones semejantes a las sendas tomadas por los artistas en Europa y Norteamérica. Había, por parte de algunos de los jóvenes pintores y escultores más experimentados, una ansiedad de llegar a ser más internacionales o universales (para usar la terminología con frecuencia empleada en la época). Esto significó mirar más allá de lo que se consideraban los confines de las referencias nacionales en el arte de la segunda generación de los pintores de vanguardia para considerar las consecuencias de las variedades de abstracciones internacionales, desde

the consequences of the varieties of international abstractions, from the boldness of the New York School of Abstract Expressionists to the more subtle applications of non-objectivity of the Informalists in Paris, Madrid or Barcelona.¹⁴

As the political revolution drew on utopian ideologies, so too did the corollary aesthetic revolution. In the 1950s, the development of abstraction and two groups of artists (painters and sculptors), *Los Once* (The Eleven), 1953¹⁵ and *Diez Pintores Concretos*, 1959¹⁶ gained a secure foothold. “The hard-edged, geometric abstract works executed by Los Diez were decidedly more cerebral than the overtly political aesthetic tactics deployed by preceding abstract expressionist painters in Havana during this decade. Los Diez sought a universal, utopian aesthetic that, in its purported political circumspection offered a new form of political and social engagement. Though they employed a purely non-representational idiom, they did not consider their work to follow the dictates of abstract art, which they presumed to derive from forms found in nature. Rather, their non-referential compositions were based exclusively on intellectually formulated constructs using plastic elements, which they reduced to simple planes and colors.”¹⁷

Soriano joined with other artists to form the group *Los Diez* along with founding leaders Loló Soldevilla and Pedro Oraá, both of whom had been exposed to a more ideological, utopian philosophy through intellectual discussions in France, Venezuela, and Argentina. Indeed, Cuban art historian Beatriz Gago, while mapping out the history of the Concrete painters on the island, recognizes Soriano for his singular ability to absorb the precepts of abstraction despite his limited exposure to abstraction in international capital cities:

Soriano is a relevant case especially with respect to his capacity for self-realization and originality. Without having lived in the world of abstract art, in those permissive laboratories of ideas from the Paris School or cosmopolitan New York, and only supported by the scarce information that came to Cuba as well as his own intuition, Soriano would find a sure way to geometric art in his crossings between Havana and Matanzas.¹⁸

Havana and Matanzas

This “intuitive” identification with concrete abstraction, as innate as it may have been, must also be credited to Soriano’s artistic training in Havana and Matanzas; the latter considered the Athens of Cuba for its cultural and intellectual renown. Both cities were protagonists in his life. Soriano was born in Cidra, a province of Matanzas, Cuba in 1920 and moved to Matanzas when he was nine years old. Drawing and painting from an early age, Soriano credited the Bay of Matanzas and its changing colors and moods as the lifelong

la audacia de la escuela de expresionistas abstractos de Nueva York hasta las aplicaciones más sutiles de la no objetividad de los informalistas en París, Madrid o Barcelona¹⁴.

Así como la revolución política se basaba en ideologías utópicas, así también el corolario de la revolución estética. En los años 50, el desarrollo de la abstracción y de dos grupos de artistas (pintores y escultores), *Los Once*, 1953¹⁵ y *Diez Pintores Concretos*, 1959¹⁶ adquirieron una posición asegurada. “Las contundentes obras geométricas abstractas realizadas por Los Diez eran decididamente más cerebrales que las tácticas estéticas abiertamente políticas mostradas por los pintores expresionistas abstractos que los precedieron en La Habana durante esta década. Los Diez buscaban una estética universal, utópica, que, en su presunta circunspección política, ofrecía una nueva forma de participación política y social. Aunque se valían de un idioma puramente no representativo, no consideraban que siguiera los dictados del arte abstracto, el cual para ellos derivaba de formas que se encontraban en la naturaleza. Más bien, sus composiciones no referenciales se basaban exclusivamente en constructos intelectualmente formulados que usaban elementos plásticos, los cuales reducían a simples planos y colores”¹⁷.

Soriano se unió con otros artistas para formar el grupo de Los Diez junto con los líderes fundadores Loló Soldevilla y Pedro Oraá, los cuales se habían visto expuestos a una filosofía más ideológica y utópica a través de los debates intelectuales en Francia, Venezuela y Argentina. En verdad, la historiadora del arte cubano Beatriz Gago, mientras esboza la historia de los pintores concretos en la isla, reconoce a Soriano por su singular capacidad de absorber los preceptos de la abstracción, pese a su limitada exposición a la abstracción en ciudades capitales internacionales:

Soriano es un caso relevante en cuanto a su capacidad de autosuperación y originalidad, pues sin haber tenido vivencias de intercambio con el mundo del arte abstracto en aquellos permisivos laboratorios de ideas que constituían la Escuela de París o la cosmopolita Nueva York, y solo apoyado en la escasa información que llegaba a Cuba y en su propia intuición, hallaría una ruta segura hacia el arte geométrico en sus tránsitos entre La Habana y Matanzas¹⁸.

La Habana y Matanzas

Esta identificación “intuitiva” con la abstracción concreta, tan innata como puede haber sido, debe también acreditarse a la preparación artística de Soriano en La Habana y Matanzas; esta última tenida por la Atenas de Cuba por su fama intelectual y cultural. Ambas ciudades fueron protagonistas de su vida. Soriano nació en Cidra, un pueblo de la provincia de Matanzas, Cuba, en 1920, y se mudó a la ciudad de Matanzas cuando tenía nueve años de edad. Dibujando y pintando desde una tierna edad, Soriano reconocía a la bahía de Matanzas y sus cambiantes colores y estados de ánimo como la inspiración permanente de sus cuadros¹⁹. A la joven edad de quince años, ya él estaba asistiendo a la primera academia de arte de

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

inspiration for his paintings.¹⁹ By the young age of fifteen, he was already attending the premier art academy that trained Cuba's renowned artists in the nineteenth and twentieth centuries, the San Alejandro Academy of Fine Arts. Founded in 1818 as the first art school in Havana and later renamed the Academy of San Alejandro, Soriano was trained by many of the great academics that formed the *cambio de siglo* or "turn-of-the-century" period.²⁰

In San Alejandro, he was also exposed to the art and artists of the first and second generations of modernists. Soriano's particular affinity for the works of Cuban artists Víctor Manuel García (fig. 3) and Fidelio Ponce de León of the first generation, including their connection to the European modernist tradition, can be seen in his early work *Mujer*, 1941 (fig. 4). So, too, does his early period from the 1940s, rich in the muralist and surrealist influences, evidence the strong influence of members of the second generation modernists, such as Mario Carreño (*Estudio* or *Desnudo*, 1937; *Pareja*, 1936). Analogous Mexican influences are found in Soriano's drawing *Desenfreno* (*Abandon*), 1940s (plate 83), one of the few drawings from the Cuban period still in Soriano's family's possession.²¹

The younger painters and sculptors from this second generation also began to offer new interpretations of lesser-known or more hidden aspects of Cuban life. There was a rejection of the over-decorated domestic scenes of white Cuban society, far removed from any hint of the picturesque, in favor of iconography focused on Afro-Cuban culture. A baroque style, rich in hybridization and an accumulation of elements, was adopted and reconfigured to fit a new Latin American artistic vision. This hybridization is exemplified in the work of Wifredo Lam and clear references to the Latin American baroque²² can be seen in Soriano's work, such as *Flor a contraluz* (*Flower against the Light*), 1943²³ (plate 1), with its vegetal and human motifs.²⁴

Soriano graduated from the Academy of San Alejandro with a degree in sculpture and drawing in 1939 and in painting and drawing in 1941, thus reflecting his equally adept renderings of two and three dimensional forms.²⁵ He returned to Matanzas where he and other San Alejandro graduates Roberto Diago, Rodolfo Tardo, and José Nuñez Booth formed the School of Fine Arts of Matanzas in 1941.²⁶

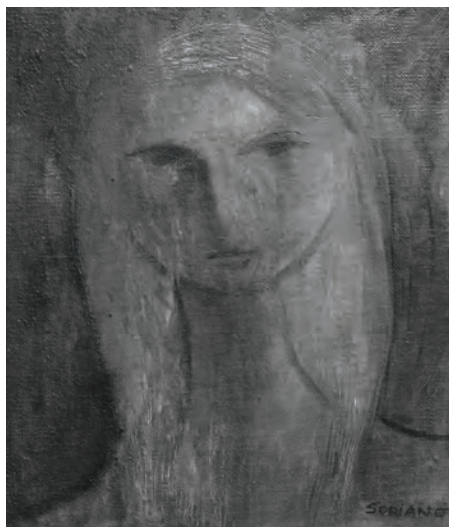


3. Víctor Manuel García (1897–1969), *La gitana tropical (Tropical Gypsy)*, 1929. Oil on wood/óleo sobre madera, 18.3 x 15", Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 07.181.

Los jóvenes pintores y escultores de esta segunda generación también comenzaron a ofrecer nuevas interpretaciones de aspectos menos conocidos o más ocultos de la vida cubana. Hubo un rechazo de las recargadas escenas domésticas de la sociedad

donde habían salido notables artistas de Cuba en los siglos XIX y XX, la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Fundada en 1818 como la primera escuela de artes de La Habana y rebautizada posteriormente como la Academia de San Alejandro, a Soriano lo prepararon algunos de los grandes académicos que conformaron el período del cambio de siglo²⁰.

En San Alejandro, se encontró expuesto al arte y a artistas de la primera y segunda generación de modernistas. La afinidad particular de Soriano por las obras de los artistas cubanos Víctor Manuel García (fig. 3) y Fidelio Ponce de León de la primera generación, incluida su conexión con la tradición modernista europea, puede verse en su temprana obra *Mujer*, 1941 (fig. 4). Así también su primer período de los años 40, rico en influencias muralistas y surrealistas, muestra la profunda influencia de los miembros de los modernistas de la segunda generación, tales como Mario Carreño (*Estudio* o *Desnudo*, 1937; *Pareja*, 1936). Análogas influencias mexicanas se encuentran en el dibujo de Soriano *Desenfreno* (de los años 40) (ilus. 83), uno de los pocos dibujos del período cubano que seguía en poder de la familia de Soriano²¹.



4. Rafael Soriano, *Mujer (Woman)*, 1941. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 12 x 10", Lowe Art Museum, University of Miami, 99.0009.025.

blanca cubana, completamente ajenas de cualquier amago de pintoresco, a favor de iconografía centrada en la cultura afrocubana. Se adoptó y reconfiguró un estilo barroco, rico en hibridación y acumulación de elementos, para ajustarse a una nueva visión artística latinoamericana. Esta hibridación, que se ejemplifica en la obra de Wifredo Lam y en claras referencias al barroco latinoamericano²² puede verse en la obra de Soriano, tal como *Flor a contraluz*, 1943²³ (ilus. 1), con sus motivos vegetales y humanos²⁴.

Soriano se graduó de la Academia de San Alejandro con un diploma en escultura y dibujo en 1939 y en pintura y dibujo en 1941, lo cual refleja sus hábiles representaciones de formas bi o tridimensionales²⁵. Regresó a Matanzas donde él y otros graduados de San Alejandro, Roberto Diago, Rodolfo Tardo y José Nuñez Booth crearon la Escuela de Bellas Artes de Matanzas en 1941²⁶. Rompiendo con lo que consideraban la rigidez que caracterizaba la tradición académica de San Alejandro, Soriano y sus colegas llevaron al aula las novedosas conversaciones estéticas sobre el modernismo, influyendo en la produc-

Breaking with what they considered the rigidity that characterized the academic tradition of San Alejandro, Soriano and his colleagues brought to the classroom the novel aesthetic conversations on modernism, influencing the intellectual and artistic output of the next generation such as the Matancero sculptor Agustín Drake.²⁷

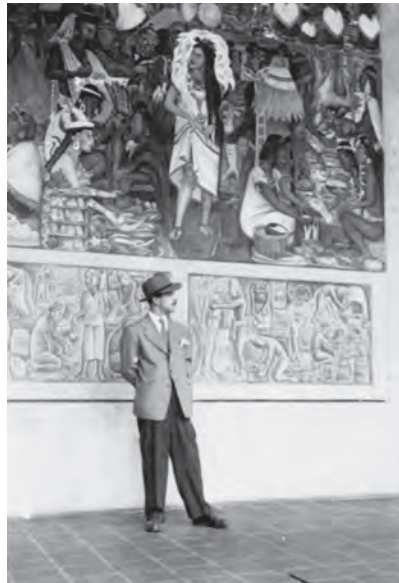
Soriano's one-man show in 1943 in the Galería La Rampa, Havana, presaged the abstract direction he would follow in the 1950s, a signal that he had shaken off previous influences to emerge confidently with his own. According to Cuban art scholar Beatriz Gago his paintings:

...announced themselves as pertaining to the domains of concrete art, showing a marked conceptual intentionality through their titles. We found his aerial visions there, *N 1, 2, 3; Movimiento concreto; Ritmos lineal; and Plenilunio*²⁸ [Full Moon, plate 12].

Mexico: Cosmic Landscapes

The Cuban Ministry of Education and Culture sent Soriano to Mexico during the summer months of 1947 (fig. 5). In the 1940s, Mexico was a hotbed of artistic, literary, and political fervor. The fourth *Exposición Internacional Surrealista* took place in Mexico City in 1940 and Soriano's work from the 1940s could also be considered surrealist, e.g., *Flor a contraluz*, 1943 and *Músicos tocando un órgano* (*Musicians Playing an Organ*), 1949 (plates 1–2).

Soriano's close ties to the second generation modernists and their convergence around Mexican art could have offered additional incentive for travel, since mural painting served as an initial point of departure for many of these painters. So too for Soriano. Indeed, he executed a large mural in the late 1940s, after his trip to Mexico in the *Adelante* newspaper offices of Matanzas (fig. 6). The mural, no longer surviving, depicted a woman on the left holding aloft a light in one hand and a newspaper in the other, dangling by her side. Across from her a man whose wrists are enchained has managed to break one hand free, the fist lowered while the other clenched fist is raised defiantly, chained to a wall. Behind him are scenes of workers toiling in direct opposition to machine-like imagery. All figures were brilliantly and harmoniously executed in geometrics, all reduced to a minimalist construct, yet they



5. Soriano in front of a Diego Rivera mural, Palacio Nacional, Mexico City, July 1947/Soriano delante de un mural de Diego Rivera, Palacio Nacional, Ciudad de México, julio de 1947.



6. Soriano mural, *Adelante* newspaper offices, Matanzas, 1948–49/Mural de Soriano, oficinas del periódico *Adelante*, Matanzas, 1948–49.

ción intelectual y artística de la próxima generación, tales como el escultor matancero Agustín Drake²⁷.

La exposición individual de Soriano en la Galería La Rampa, en La Habana, en 1943, presagiaba el rumbo abstracto que él habría de seguir en los años 50, una señal de que él se había sacudido de todas las experiencias previas para emerger confiadamente con su propio estilo. Según la estudiosa del arte cubano Beatriz Gago, sus cuadros:

...se anunciaban como pertenecientes a los dominios del arte concreto, mostrando una marcada intencionalidad conceptual a través de sus títulos. Allí encontramos sus visiones aéreas, *N 1, 2, 3; Movimiento concreto, Ritmo lineal y Plenilunio*²⁸ [ilus. 12].

México: paisajes cósmicos

El Ministerio de Educación y Cultura de Cuba envió a Soriano a México durante los meses de verano de 1947 (fig. 5). En los años 40, México era un hervidero de fervor artístico, literario y político. La cuarta *Exposición Internacional Surrealista* tuvo lugar en la Ciudad de México en 1940 y las obras de Soriano de los años 40 también podrían considerarse surrealistas, por ej. *Flor a contraluz*, 1943 y *Músicos tocando un órgano*, 1949 (ilus. 1–2).

Los estrechos lazos de Soriano con la segunda generación de modernistas y su convergencia en torno al arte mexicano podrían ofrecer un incentivo adicional para viajar, puesto que la pintura muralista servía como un inicial punto de partida para muchos de estos pintores. Y así también para Soriano. Ciertamente, él pintó un gran mural a fines de los años 40, luego de su viaje a México, en las oficinas del periódico *Adelante* en Matanzas (fig. 6). El mural, que ya no existe, mostraba a una mujer a la izquierda que sostenía en alto una luz en una mano y un periódico en la otra, colgando de su lado. Frente a ella un hombre con las muñecas encadenadas ha logrado liberarse una mano que aparece en posición abatida, mientras el otro puño cerrado se alza desafiante, encadenado a la pared. Detrás de él hay escenas de obreros que trabajan en oposición directa a la imaginería maquinista. Todas las figuras estaban brillante y armoniosamente realizadas en líneas geométricas, todas reducidas a un constructo minimalista, mientras conservaba la huella de la pintura muralista. Más allá del obvio mensaje sociopolítico de liberación del yugo, las figuras recordaban una primitiva conceptualización del papel universal de los géneros y de la humanidad.

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

still bore the imprint of muralist painting. Beyond the obvious sociopolitical message of liberation from subjugation, the figures hark back to a primitive conceptualization of universal depictions of genders and mankind.

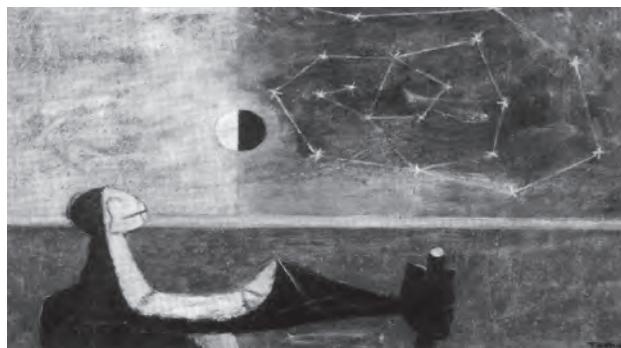
The Mexican muralists, in addition to promoting social and political themes, turned to their indigenous cultures, upholding them as intrinsic to their identity. Those cultures, among them the Aztecs, Maya, and Inca, regarded their existence as integrated within the whole of the universe; the cosmos affecting quotidian ebbs and flows. Moreover, the indigenous peoples saw their destiny directly linked to the heavens. Specifically, two Mexican artists, Rufino Tamayo and David Alfaro Siqueiros, reflect this universal relationship in their works. Art historian Miguel Ángel Fernández Delgado cites Tamayo and his link to the cosmos as the wellspring of astronomical imagery that appeared in his painting for over forty years, as evidenced in the work *El hombre ante el infinito*, 1950 (fig. 7). According to Fernández Delgado, "Tamayo came to know the heavens like few other artists, as revealed by the proliferation of countless starry skies, eclipses, nebulae, satellites and constellations outlined in geometric form in his unmistakable and imaginative artistic creations."²⁹

Unmistakably, Soriano's works reveal a similar penchant for the cosmos, specifically those from the 1960s and the 1970s, seen in works such as *El collar mágico* (*The Magic Necklace*), 1970 (plate 29); *Galaxia* (*Galaxy*), 1974 (plate 34); *Nave flotante* (*Floating Ship*), circa 1979 (plate 48). His work from this period harbors a vestige of the geometric abstraction with which he was so clearly associated in the 1950s. A more radical shift in the 1980s and 1990s reveals a stronger abstraction, biomorphic and organic in form, seemingly stretching the limits of two-dimensional painting, as in *El hechizo de la noche* (*Night's Enchantment*), 1991 (plate 60); *Añoranza idealizada* (*Idealized Longing*), 1992 (plate 68); and *Preludio de un eclipse* (*Prelude to an Eclipse*), 1997 (plate 82). Soriano seems to be reaching out to space for a new landscape, a new dimension of painting, made up of sculptural and unearthly forms. Similarly, David Alfaro Siqueiros's renderings of the heavens and the earth are reflected in his statement:

I think that in the age of the airplane, man can no longer hum the same tune or cling to the same romanticism about landscape as before the dominance of space exploration. This need for a cosmic landscape is part of man's new nature.³⁰

A critical ambivalence toward space exploration and humanity's relation to this new world is evident in Siqueiros's works such as *Aeronave atómica*, 1956

Los muralistas mexicanos, además de promover los temas sociales y políticos, se volvieron hacia sus culturas indígenas, defendiéndolas como intrínsecas a su identidad. Esas culturas, la azteca, la maya y la inca entre ellas, consideraban su existencia como integrada a la totalidad del universo; el cosmos que afectaba los flujos y reflujos cotidianos. Además, los pueblos indígenas veían su destino vinculado directamente con los cielos. Dos artistas mexicanos en particular, Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros, reflejan esta relación universal en sus obras. El historiador del arte Miguel Ángel Fernández Delgado cita a Tamayo y su vínculo con el cosmos como la fuente de la imaginería astronómica que aparece en su pintura durante más de cuarenta años, tal como se muestra en el cuadro *El hombre ante el infinito*, 1950 (fig. 7). Según Fernández Delgado, "Tamayo llegó a conocer los cielos como pocos artistas, según lo revela la proliferación de incontables cielos de estrellas, eclipses, nebulosas, satélites y constelaciones delineadas en formas geométricas que se hallan en sus inconfundibles e imaginativas creaciones artísticas"²⁹.



7. Rufino Tamayo (1899–1991), *El hombre ante el infinito* (*Man before Infinity*), 1950. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28.1 x 41.7", Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, 6561.

nueva dimensión de la pintura, compuesta de formas esculturales y sobrenaturales. Del mismo modo, la representación de los cielos y la tierra de David Alfaro Siqueiros se reflejan en este enunciado:

Creo que el hombre de la época del avión no puede tener, respecto del paisaje, la misma lírica, el mismo romanticismo que tuvieron los hombres de las épocas en que aún no dominaba el espacio. Esta necesidad de paisaje cósmico es parte de su nueva naturaleza³⁰.

Una ambivalencia crítica hacia la exploración espacial y hacia la relación de la humanidad con este nuevo mundo es evidente en las obras de Siqueiros tales como *Aeronave atómica*, 1956 (fig. 8), que son aterradoras, imponentes y con frecuencia apocalípticas. Aunque igualmente evocadora de fuerzas cósmicas, las interpretaciones visuales de Soriano son más oníricas, luminosas y espirituales, como en sus obras *La soledad*, 1975 (ilus. 39), *La fragua*, 1976 y *El descanso de héroe*, 1982 (ilus. 69). Los artistas convergieron en intereses y no obstante divergieron en la interpreta-

(fig. 8), which are fearsome, powerful, and often apocalyptic. Though equally redolent of cosmic forces, Soriano's visual interpretations are more oneiric, luminous, and spiritual, such as in his works *La soledad* (*Solitude*), 1975 (plate 39), *La fragua* (*The Forge*), 1976, and *El descanso de héroe* (*The Hero's Repose*), 1982 (plate 69). The artists converged in interest yet diverged in interpretation. Likewise, their temperaments; Siqueiros was as political as Soriano was apolitical. However, in the turbulent years of the nascent Cuban Revolution, Soriano joined a group of artists in an exhibition aimed at protesting the incarceration of Siqueiros in 1960 due to his outspoken critiques of Mexican president Adolfo López Mateos. In October of the same year, the Cuban artists and writers, including Soriano, published a declaration demanding the freedom of Siqueiros along with other political prisoners to "safeguard the prestige of the progressive and democratic country that encouraged Benito Juárez's heroic struggle and that has continuously respected the rights to free expression of thought and individual freedoms."³¹

Ironically, Cuba's own commitment to free expression and individual freedom would soon be tested. Abstract expressionism and the arrival of *Los Diez* on the Cuban scene accelerated the dialogue of utopian visions and their corollary artistic expressions. The artistic abstract movements in Cuba, Venezuela, Uruguay, and Argentina were clear manifestos of the revolutionary ideas that were shaking the Americas in the 1950s and 1960s.

Los Diez and Utopian Visions

The 1950s would see a flourishing of Soriano's work in Cuba, where he exhibited widely to great acclaim in both Havana and Matanzas. Soriano's dedication to the School of Fine Arts of Matanzas was recognized and he was named director of the school by presidential decree by the Minister of Education, taking the post on September 30, 1952.³² Teaching and exhibiting became a symbiotic endeavor and the conversations Soriano brought to the classroom inspired faculty and students alike. Under his leadership, the school encouraged a free exchange of ideas and a less hierarchical approach to pedagogy. To that end, he encouraged students and faculty alike to exhibit together and supported student exhibitions in both Matanzas and Havana. August 1952 also marked the month of his marriage to Milagros Tundidor. Soriano's personal and professional lives were in ascent.

To understand Cuban art in the 1950s and Soriano's role, one must appreciate the interactions of the abstract movement in Cuba in relation to greater

ción. Así también en sus temperamentos. Siqueiros fue tan político como Soriano fue apolítico. Sin embargo, en los turbulentos años de la naciente revolución cubana, Soriano se incorporó a un grupo de artistas en una exposición que tenía por objeto protestar por el encarcelamiento de Siqueiros en 1960 debido a sus abiertas críticas al presidente mexicano Adolfo López Mateos. En octubre del mismo año, los artistas y escritores cubanos, Soriano entre ellos, publicaron una declaración exigiendo la libertad de Siqueiros junto con otros presos políticos "para salvaguarda del prestigio del país democrático y progresista que alentó la lucha heroica de Benito Juárez y que ha continuado respetando el derecho a la libre emisión del pensamiento y las libertades individuales"³¹.

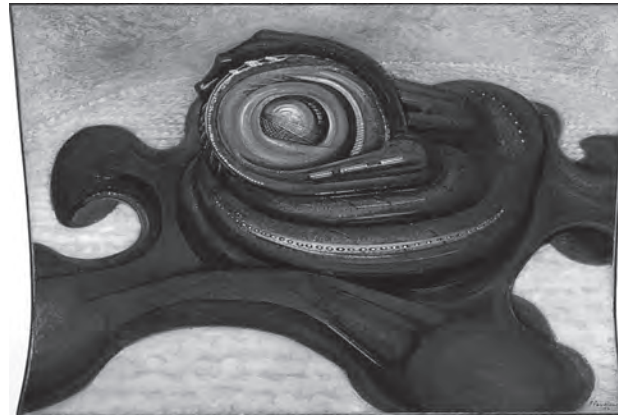
Irónicamente, el propio compromiso de Cuba con la libre expresión y la libertad individual no tardaría en ser puesto a prueba. El expresionismo abstracto y la llegada de Los Diez a la escena cubana aceleró el diálogo de visiones utópicas y sus consecuentes expresiones artísticas. Los movimientos del expresionismo abstracto en Cuba, Venezuela, Uruguay y Argentina fueron claros manifestos de las ideas revolucionarias que estaban sacudiendo el continente americano en los años 50 y 60.

Los Diez y las visiones utópicas

Los años 50 verían un florecimiento de la obra de Soriano en Cuba, donde él expuso ampliamente suscitando grandes elogios en La Habana y Matanzas. La dedicación de Soriano a la Escuela de Bellas Artes de Matanzas se le reconoció y fue nombrado director de la escuela por decreto presidencial por el ministro de Educación, asumiendo el cargo el 30 de septiembre de 1952³². Enseñar y exponer se hicieron un empeño simbiótico y las conversaciones que Soriano llevó al aula inspiraron a profesores y alumnos por igual. Bajo su liderazgo, la escuela alentó el libre intercambio de

ideas y un enfoque pedagógico menos jerárquico. A ese fin, él alentó a estudiantes y profesores a exponer juntos y apoyó las exposiciones de estudiantes tanto en Matanzas como en La Habana. Agosto de 1952 fue el mes de su matrimonio con Milagros Tundidor. La vida personal y profesional de Soriano iba en ascenso.

Para entender el arte cubano de los años 50 y el papel de Soriano, uno debe valorar las interacciones del movimiento abstracto en Cuba en relación con los más grandes movimientos abstractos mundiales tanto en América Latina como en Europa. Dos exposiciones fundamentales ayudaron a configurar este diálogo y ambas tuvieron lugar en La Habana en 1955. La primera abrió el 23 de mayo en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana y exhibía las obras radicales del artista rumano exiliado Sandu Darie y del cubano Luís Martínez Pedro. En esta expo-



8. David Alfaro Siqueiros (1896–1974), *Aeronave atómica* (*Atomic Aircraft*), 1956. Pyroxylin on fiberboard/piroxilina sobre madera comprimida, 38.5 x 48.7 x 7.9", Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

global abstract movements in both Latin America and Europe. Two pivotal exhibitions helped to shape this dialogue and both occurred in Havana in 1955. The first opened on May 23 in the University of Havana's Pavilion of Social Sciences and displayed the radical works of the Romanian-born exile artist Sandu Darie and Cuban Luis Martínez Pedro. In this pioneering exhibit, Martínez's works considered the question of the relational balance between the surface and the pictorial references in the paintings. Conversely, Darie's works were perceived as beyond the surface and often in transmutable forms (fig. 9). The compositions spilled out onto the walls, uncontained by frames or mats. The creator fragmented the pictorial plane with a central axis of numerous linked elements which could then be reconfigured into an infinite number of variations. The autonomy of the works were considered objectively and meant to take precedence over any discursive will of their creator.³³

This exhibition garnered the attention of the Argentinian Madí Group, and of its undisputed intellectual leader, Hungarian-born Gyula Kosice. He, along with the Uruguayans Rhod Rothfuss and Carmelo Arden Quin, both former disciples of the celebrated master of "universal constructivism," Joaquín Torres-García,³⁴ would go on to form the Madí in 1946. Publishing a Madí Manifesto, whose aesthetic paradigm consisted of liberating the artistic creation of all external links that might restrict the works of art,³⁵ Chilean art critic Nelly Perazzo refers to the Madí movement as combining "fantasy, inventiveness and creative play."³⁶ Multidisciplinary in nature, it sought to not only revolutionize the visual language but also to change artistic practice in various media, including painting, sculpture, dance, literature, music, theater, and architecture.³⁷

It was Kosice who reached out with great enthusiasm to Sandu Darie to laud this exhibition achievement and to extend his personal support from the Madí movement as well. Thus, a long correspondence, begun in the 1940s, would intensify and continue to influence Darie and his artistic philosophy for years to come. It would be Sandu Darie who would in 1959 help form *Los Diez*, the abstract group to which Rafael Soriano would eventually subscribe.

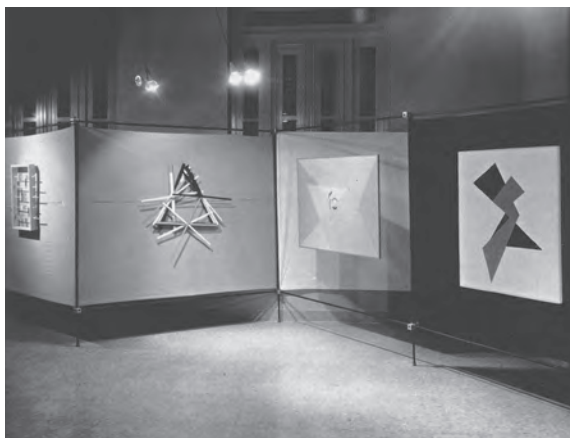
The second groundbreaking exhibition was in December 1955. Together with Cuban sculptor Agustín Cárdenas, a member of *Los Once*, Rafael Soriano exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes, Havana (fig. 10). *Los Once* was the first abstract group formed in that decade and it strictly adhered to a non-figurative approach. At this moment in Cuba when abstraction

sición pionera, las obras de Martínez contemplaban la cuestión del equilibrio relacional entre la superficie y las referencias pictóricas en los cuadros. Contrariamente, las obras de Darie eran percibidas como trascendiendo la superficie y con frecuencia en formas transmutables (fig. 9). Las composiciones, esparcidas por las paredes, no estaban contenidas por marcos o paspartús. El creador fragmentaba el plano pictórico con un eje central de numerosos elementos vinculados que luego podían reconfigurarse en un número infinito de variaciones. La autonomía de las obras se consideraba objetivamente y suponía tener precedencia sobre cualquier voluntad discursiva de su creador³³.

Esta exposición se granjeó la atención del grupo argentino Madí y de su indiscutido líder intelectual, el húngaro Gyula Kosice. Él, junto con los uruguayos Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin, ex discípulos ambos del célebre maestro del "constructivismo universal" Joaquín Torres-García³⁴ procedería a formar el Grupo Madí en 1946. La publicación del Manifiesto Madí, cuyo paradigma estético consistía en liberar la creación artística de todos los vínculos externos que pudieran restringir las obras de arte³⁵, la crítica de arte chilena Nelly Perazzo se refiere al movimiento Madí como la combinación de "la fantasía, la inventiva y el juego creativo"³⁶. Multidisciplinario por naturaleza, buscaba no sólo revolucionar el lenguaje visual sino también cambiar la práctica artística en varios medios, entre ellos pintura, la escultura, la danza, la literatura, la música, el teatro y la arquitectura³⁷.

Fue Kosice quien se acercó con gran entusiasmo a Sandu Darie para elogiar el logro de esta exposición y extender su apoyo personal tanto como el del movimiento Madí. Por consiguiente, comenzó una larga correspondencia en los años 40, que se intensificaría y continuaría para influir a Darie y su filosofía artística durante muchos años. Sería precisamente Sandu Darie quien ayudaría a formar *Los Diez* en 1959, el grupo abstracto al que Soriano finalmente se suscribiría.

La segunda exposición innovadora fue en diciembre de 1955. Junto con el escultor cubano Agustín Cárdenas, miembro de *Los Once*, Rafael Soriano participó en una exposición conjunta en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (fig. 10). *Los Once* fue el primer grupo de pintores abstractos que se formó en esa década y que se adhería estrictamente a un enfoque no figurativo. En este momento en Cuba, cuando la abstracción estaba ganando terreno a paso acelerado, ambos artistas decidieron mezclar sus interpretaciones de la abstracción en este empeño conjunto. Las esculturas de Cárdenas reflejaban un enfoque biomórfico orgánico, mientras las pinturas de Soriano reflejaban una alianza exclusiva con lo geométrico. Esta convergencia de interpretaciones abstractas crearon un diálogo que continuaría influyendo



9. Two Sandu Darie (left) and Martínez Pedro (right) works at the May 1955 exhibition, University of Havana, Pavilion of Social Sciences/Dos obras de Sandu Darie (a la izquierda) y Martínez Pedro (derecha) en la exposición de mayo de 1955, Universidad de La Habana, Pabellón de Ciencias Sociales.

was gaining ground at an accelerated pace, both artists decided to merge their interpretations of abstraction in this joint endeavor. Cárdenas's sculptures reflected an organic, biomorphic approach while Soriano's paintings reflected an exclusive allegiance to geometrics. This convergence of abstract interpretations created a dialogue that would continue to influence both artists during their lifetime as well as the current formulation of the essence of Cuban abstraction.

Pivotal in that discourse, and the most influential individual responsible for the eventual formation of the group *Los Diez*, would be a woman, Loló Soldevilla. Acting as the Cuban cultural attaché in Paris since 1949, Loló ended her post and returned to Cuba, organizing at the Museo Nacional de Bellas Artes, Havana an exhibition in 1956 on European abstraction, *Pintura de hoy: vanguardia de la Escuela de París*, sponsored by the National Institute of Culture.³⁸ Included in this exhibition, together with a long list of European abstract artists of the day such as Jean Arp, Jacobsen, Sonia Delaunay, Mortensen, Vasarely, Magnely, etc.,³⁹ were several Venezuelans and two Cuban artists also located in Paris; Loló Soldevilla and Wilfredo Arcay, who had studied with Loló in Paris.⁴⁰

Due to her long absence from Cuba, Loló was unaware of the abstract dialectic that had developed on the island in the 1950s, especially among the exhibiting artists Sandu Darie, Rafael Soriano, and Luís Martínez Pedro, all future members of *Los Diez*. The polemics surrounding the public response was charged. Loló joined with Sandu Darie, perhaps the most active and influential of that group,⁴¹ to debate what would now become a universal conversation on abstraction. Undoubtedly, in this conversation, abstraction gained a stronger foothold throughout the rest of the Americas. Only in Cuba did its influence dissipate with the advent of the Revolution: 1961 would be the last year in which *Los Diez* formally exhibited together as a group. Many artists chose to leave Cuba in pursuit of their own artistic freedoms. Soriano joined the exodus.

Leaning toward Infinity

Like many who left Cuba, Soriano yearned for a return, a return to his beloved native land. When that return remained first elusive then impossible, the ensuing shock left Soriano artistically depleted. He did not paint for two years. In that time, Soriano struggled for a response that could express his emotions and the artistic vision he sought even at the height of his success with abstrac-

a ambos artistas por el resto de sus vidas, así como a la actual formulación de la esencia de la abstracción cubana.

Crucial en ese discurso, y el individuo más influyente y responsable de la definitiva formación del grupo de Los Diez, sería una mujer, Loló Soldevilla. Desempeñándose como agregada cultural de Cuba en París desde 1949, Loló, al cesar en su puesto y regresar a Cuba, organizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana, una exposición sobre abstracción europea en 1956, *Pintura de hoy: vanguardia de la Escuela de París*, auspiciada por el Instituto Nacional de Cultura³⁸. Incluidos en esa exposición, junto con una larga lista de artistas abstractos europeos del momento, tales como Jean Arp, Jacobsen, Sonia Delaunay, Mortensen, Vasarely, Magnely, etc.³⁹, estaban varios venezolanos y dos artistas cubanos radicados también en París: Loló Soldevilla y Wilfredo Arcay, que había estudiado con Loló en París⁴⁰.



10. Rafael Soriano and Agustín Cárdenas exhibition, Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, December 1955/
Exposición de Rafael Soriano y Agustín Cárdenas, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, diciembre de 1955.

Debido a su larga ausencia de Cuba, Loló no estaba al tanto de la dialéctica abstracta que se había desarrollado en la isla en los años 50, especialmente entre los artistas que ya exponían, Sandu Darie, Rafael Soriano y Luís Martínez Pedro, todos ellos futuros miembros del grupo de Los Diez. La polémica que suscitó la respuesta del público fue bastante cargada. Loló se reunió con Sandu Darie, acaso el más activo e influyente de ese grupo⁴¹ para debatir lo que llegaría a convertirse en una conversación universal sobre la abstracción. Indudablemente, en esta conversación, la abstracción ganó un punto de apoyo más fuerte en el resto del continente. Sólo en Cuba su influencia se disipó con la llegada de la Revolución: 1961 sería el último año en que Los Diez expusieron formalmente como grupo. Muchos artistas optaron por irse de Cuba en busca de sus propias libertades artísticas. Soriano se unió al éxodo.

Asomarse al infinito

Al igual que muchos que se fueron de Cuba, Soriano anhelaba regresar, regresar a su querida patria. Cuando ese regreso se tornó primero evasivo y luego imposible, el consiguiente shock dejó a Soriano artísticamente exhausto. No pudo expresar sus emociones ni la visión artística que había buscado aun cuando estaba a la altura de su éxito con la abstracción⁴². En el exilio, él emprendió una búsqueda estética que lo retrotrajo al rescate de colores, figuras y formas bien que eran transformadas a través de la experiencia de un dolor y un sufrimiento profundos. En una tierra extraña, despojado de su identidad y profesiones, él comenzó de nuevo su vida, consiguiendo un trabajo profesional de día en Miami como diseñador gráfico para la Editorial América, que editaba revistas en español tales como *Cosmopolitan*, *Vanidades* y, en inglés, *Popular Mechanics*, llegando a convertirse en director artístico de esta última. Maestro siempre, Soriano primero enseñó arte en la Oficina Católica de Bienestar

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

tion.⁴² In exile, he embarked on an aesthetic quest that brought him back to the retrieval of colors, shapes, and forms albeit converted through the experience of deep pain and suffering. In a foreign land with his identity and professions stripped bare, he began his life over, securing professional work by day in Miami as a graphic designer for Editorial America, publisher for magazines in Spanish such as *Cosmopolitan*, *Vanidades* and, in English, *Popular Mechanics*, eventually becoming art director for the latter. Ever the teacher, Soriano first taught art at the Catholic Welfare Bureau from 1963 to 1965 and later became professor of design and composition of the Cuban Culture Program at the University of Miami from 1967 to 1970.⁴³ By night, he painted. And there, in the peace and solace of the night he found his light, his muse. There, in the deep of night, in the struggle, Soriano finally found his vision. Indeed, the words of St. John of the Cross's "The Dark Night of the Soul," described a light which would have resonated in Soriano's soul:

It guided me and shone
Surer than noonday sunlight over me,
And led me to the one
Whom only I could see
Deep in a place where only we could be.⁴⁴

From these nocturnal reflections a singular style emerged full of strange imagery, otherworldly and fantastical, embryonic forms pushing through space or floating through the universe. Heads in anguish, heads exposed, heads bewitched. Torsos. Angels. Shapes that hark back to geometrics but that come alive, twisting and turning around the crevices of Soriano's brain. This style represents a retrieval of his early work, a return to the beginning, a "volver a empezar." Only now, in the wake of his struggles, they have taken on a new form. The geometrics are extended, malleable, and viewed from within instead of from without. They are, in the words of St. John of the Cross, works that manifest a heart that lights from inside. Independent of their artistic expressions, these paintings radiate luminosity, compelling and fascinating in equal measure. The human expression, portrayed in full with the power to express infinity, perhaps the ultimate vastness centered on the questions of the meaning of life and death and the sublime measure of that intersection.

Soriano's paintings in turn became the inspiration for many a poet, some in Cuba and some exiled themselves. In Matanzas his work inspired Agustín Acosta y Bello (1886–1979), José Zacarías Tallet (1883–1989), and Cuban National Award winner Carilda Oliver Labra (1924–); in exile, Ana Rosa Núñez (1926–99) and Juana Rosa Pita (1939–).⁴⁵ The latter, considered one of the most important contemporary Latin American poets, lauded by Cuban writer Reinaldo Arenas and Nicaraguan Pablo Antonio Cuadra, has written eloquently on Soriano and his work. Indeed, it is in this poem, dedicated to him, that she perhaps captures the fullest expression of his essence. Juana Rosa Pita,

Social, de 1963 a 1965 y más tarde se convirtió en profesor de diseño y composición del Programa de Cultura Cubana en la Universidad de Miami de 1967 a 1970⁴³. De noche, pintaba. Y allí, en la paz y solaz de la noche él encontraba su luz, su musa. Allí, en lo profundo de la noche, en el conflicto, Soriano finalmente encontró su visión. Ciertamente, las palabras de San Juan de la Cruz en "La noche oscura del alma" describen una luz que se reflejaba en el alma de Soriano:

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía⁴⁴.

A partir de estas reflexiones nocturnas, surgió un estilo singular lleno de una extraña imaginería, formas embrionarias, sobrenaturales, que pugnan en el espacio o flotan a través del universo. Cabezas angustiadas, cabezas expuestas, cabezas embrujadas. Torsos. Ángeles. Formas que se remontan a lo geométrico pero que llegan vivas, retorciéndose y girando en los intersticios del cerebro de Soriano. Este estilo representa un rescate de su obra primera, un regreso a los orígenes, un "volver a empezar". Sólo ahora, a raíz de sus conflictos, ellos han cobrado nueva forma. Lo geométrico se ha extendido, maleable, y es visto desde dentro y no desde fuera. Estas son obras, en palabras de San Juan de la Cruz, que manifiestan lo que en el corazón ardía. Independiente de sus expresiones artísticas, estos cuadros irradian luminosidad, convencen y fascinan por igual. La expresión humana, retratada a plenitud con el poder de expresar el infinito, acaso la última vastedad centrada en las preguntas sobre el significado de la vida y de la muerte y la sublime medida en ese punto donde ambas se encuentran.

Los cuadros de Soriano, a su vez, se convirtieron en inspiración de poetas, algunos en Cuba tanto como en el exilio. En Matanzas su obra inspiró a Agustín Acosta y Bello (1886–1979), a José Zacarías Tallet (1883–1989) y a la Premio Nacional de Poesía Carilda Oliver Labra (1924–); en el exilio, a Ana Rosa Núñez (1926–99) y a Juana Rosa Pita (1939–).⁴⁵ Esta última, considerada como una de las más importantes poetisas contemporáneas latinoamericanas, elogiada por el escritor cubano Reinaldo Arenas y por el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, ha escrito elocuentemente sobre Soriano y su obra. Ciertamente, es en este poema, dedicado a él, que ella tal vez capte la más plena expresión de su esencia. Juana Rosa Pita, en su libro *El ángel sonriente/L'angelo sorridente*, declara las últimas palabras sobre Rafael Soriano:

Retrato de Rafael Soriano

Príncipe de los pintores cubanos
en palabras de Enrique Labrador,
natural de bahía, Cidra y nébula
se asoma al infinito; cuenta

from her book *El angel sonriente/L'angelo sorridente*, imparts the last words on Rafael Soriano:

Portrait of Rafael Soriano

Prince among Cuban painters
in the words of Enrique Labrador Ruiz,
native of bay, Cidra and nebula
he leans toward infinity: with sheer
brush strokes, in glazings
of eloquent color (*La soledad*), he tells us
what among lights, chromaticism and shadows
he dreams his thoughts encounter.

He traveled on the soles of the Trinity...
There's a music encrypted in his paintings
elusive and difficult to name.
I fell into temptation and baptized them:
Naturaleza onírica his world,
Trilogía submarina (stellar wine)
treasures *La rosa de los sueños*,
Santuario de armonía contemplates me.

Summoned by Milagros called Rafle
and creator of the subtle *Manto de ternura*,
the silk-canvas painter
reaches his nineties with one foot
in existence and the other in a dimension
in which he already looms without torment
bequeathing us (Hortensia) traces of his being:
masters angels of company.⁴⁶ ↵

I would like to thank all those who have helped me in writing this essay, especially Roberto S. Goizueta for his insightful recommendations and invaluable editorial suggestions. I am very appreciative of Alejandro Anreus's and Juana Rosa Pita's conversations on Rafael Soriano with respect to art and poetry in the Cuban and Latin American milieu.

I am also deeply grateful to the McMullen staff: to Nancy Netzer for her unwavering support of Latin American art and her immediate enthusiasm for this exhibition; to Diana Larsen for her continually inspirational installations; to John McCoy for his creativity and implementation of all design elements; to Kate Shugert for her persistence in organizing loans and for her keen editorial skills in English and Spanish; and to Rachel Chamberlain for her enthusiastic assistance in organizing public programming; to the departments in which I teach for a suspension of

a pura pincelada, en veladuras
de elocuente color (*La soledad*),
lo que entre luces, cromatismo y sombras
sueña que encuentra el pensamiento.

Viajó en las plantas de la Trinidad...
Hay cifrada una música en sus telas
de título huidizo o innombrable.
Caí en la tentación de bautizarlas:
Naturaleza onírica su mundo,
Trilogía submarina (vino astral)
guarda *La rosa de los sueños*,
Santuario de armonía me contempla.

Llamado por Milagros Rafle
y autor de un sutil *Manto de ternura*,
el pintor de lienzos de seda
llega a nonagenario con un pie
en la existencia y otro en la dimensión
a la que ya se asoma sin tormento
legándonos (Hortensia) huellas de su ser:
maestros ángeles de compañía⁴⁶. ↵

Querría agradecerles a todos los que me han ayudado a escribir este ensayo, especialmente a Roberto S. Goizueta por sus lúcidas recomendaciones e inapreciables sugerencias en la redacción. Aprecio mucho las conversaciones de Alejandro Anreus y Juana Rosa Pita sobre Rafael Soriano con respecto al arte y la poesía en el ámbito cubano y latinoamericano.

Estoy también profundamente agradecida al personal de McMullen: a Nancy Netzer, por su decisivo apoyo al arte latinoamericano y su inmediato entusiasmo por esta exposición; a Diana Larsen, por sus instalaciones siempre inspiradoras; a John McCoy, por su creatividad y la aplicación de todos los elementos del diseño; a Kate Shugert por su persistencia en organizar préstamos y por su gran talento editorial tanto en inglés como español y a Rachel Chamberlain por su asistencia entusiasta en la organización del programa público; a los departamentos en los cuales enseñé por haberme aliviado de mis deberes docentes en la primavera de 2016 para acompañar a mi esposo en su descanso sabático en Roma; fue allí que pude organizar la exposición.

Querría agradecerles también a Moraima Clavijo Colom y a Ana Cristina Perera, ex directoras, a Jorge Fernández, actual director y a Roberto Cobas Amate, comisario de arte cubano de vanguardia, en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, por su constante apoyo al proyecto a lo largo de los años. Querría también agradecerles por haber proporcionado el acceso a las obras de Rafael Soriano de su colección permanente y al personal de conservación del museo. Muchas gracias también a la conservadora de arte Daymis Hernández, por su valiosa experiencia en los cuadros de Soriano en Cuba y en Estados Unidos. Le agradezco igualmente a Lisa Faquin por su incansable acompañamiento y su dedicación al proyecto, documentando con videos y fotos tres viajes a Cuba, de 2014 a 2016.

La luz que en
el corazón
ardía: la lucha
de Rafael
Soriano por su
visión artística

teaching duties in spring 2016 to accompany my husband on sabbatical in Rome: it was there that I was able to organize the exhibition.

I would also like to thank Moraima Clavijo Colom and Ana Cristina Perera, former directors, Jorge Fernández, current director, and Roberto Cobas Amate, curator of Cuban avant-garde art, at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana, for their steadfast support of the project over the years. I would also like to thank them for providing access to Rafael Soriano's works in their permanent collection and to their conservation staff at the museum. Many thanks also to art conservator Daymis Hernández for her valuable expertise on the Soriano paintings in Cuba and the United States. Equally, I thank Lisa Faquin for her tireless accompaniment and dedication to the project, documenting through video and photos three trips to Cuba, 2014–16.

My greatest debt is to Milagros Soriano, wife of Rafael Soriano, and to their daughter, Hortensia Soriano, who so generously shared with me Rafael Soriano's recollections and impressions of his lifelong work. Their willingness to introduce me to family in Cuba, most especially, Rafael Soriano's sister Juana Rosa Soriano and nephew Armando Fernández Soriano, along with providing unfettered access to paintings and ephemera helped me to construct a fuller vision of the man and the artist. Finally, I am indebted to all those interviewed in Cuba, especially Carilda Oliver Labra, Agustín Drake, and Leonor Jorge-Vergara Averhoff, without whose efforts important documentation might be lost to the vagaries of exile.

Finally, I would like to dedicate this essay to my Cuban family: my husband, Roberto S. Goizueta, for his constant and unfailing support of my work and our lives together and to our children, Cristina, Roberto, and Gabriela. My hope is that they will one day, as Soriano has done through his painting, freely return to Cuba.

- 1 Perhaps the best translation I have found of "The Dark Night of the Soul" by sixteenth-century Spanish mystic writer St. John of the Cross is this eloquent translation by A. Z. Foreman, "Saint John of the Cross: The Dark Night of the Soul (From Spanish)," *Poems Found in Translation* (blog), <http://poemsintranslation.blogspot.it/2009/09/saint-john-of-cross-dark-night-of-soul.html>. Unless otherwise noted all translations are my own.
- 2 Ricardo Pau-Llosa, *Rafael Soriano and the Poetics of Light* (Coral Gables: Ediciones Habana Vieja, 1998), 11.
- 3 Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: A Painter's Painter," in *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, exh. cat. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 14. Considering the sheer pictorial force of his work, art scholar Alejandro Anreus has compared Rafael Soriano to the great painters within the Western tradition; among his contemporaries, Paul Klee and Mark Rothko, and reaching back, to Titian, Rembrandt, and Velázquez. Indeed, a reproduction of *Las Meninas*, 1656, by Diego Velázquez, hung on Soriano's bedroom wall in exile.
- 4 Elizabeth T. Goizueta, "The Artist as Poet: Symbiosis between Narrative and Art in the Work of Matta," in *Matta: Making the Invisible Visible*, exh. cat. (Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2004), 15–28.
- 5 For more information on Alejo Carpentier's ontological approach to surrealism versus Franz Roh's phenomenological approach, see my "Wifredo Lam's Poetic

Mi mayor deuda de gratitud es con Milagros Soriano, esposa de Rafael Soriano, y a Hortensia Soriano, la hija de ambos, quienes tan generosamente compartieron conmigo los recuerdos de Rafael Soriano e impresiones sobre su trabajo de una vida entera. Su disposición a presentarme a la familia en Cuba, muy especialmente a Juana Rosa Soriano, hermana de Rafael, y a su sobrino Armando Fernández Soriano, al tiempo de proporcionarme irrestricto acceso a cuadros y recuerdos me ayudaron a construir una visión más plena del hombre y del artista. Finalmente, me siento en deuda con todas las personas que entrevisté en Cuba, especialmente con Carilda Oliver Labra, Agustín Drake y Leonor Jorge-Vergara Averhoff, sin cuyos esfuerzos alguna documentación importante podría haberse perdido en los azares del exilio.

Finalmente, querría dedicar este ensayo a mi familia cubana: a mi esposo, Roberto S. Goizueta, por su constante e constante apoyo, y a nuestras vidas juntas, y a nuestros hijos, Cristina, Roberto y Gabriela. Mi esperanza es que ellos puedan, como Soriano ha hecho mediante su pintura, regresar libremente a Cuba.

- 1 San Juan de la Cruz, "Canciones del Alma", en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Lucinio del SS. Sacramento (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946), 763–64.
- 2 Ricardo Pau-Llosa, "Rafael Soriano y la poética de la luz", *Encuentro de la cultura cubana* 28/29 (primavera/verano de 2003): 311–12.
- 3 Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: pintor de pintores", en *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, cat. de exp. (Coral Gables: Lowe Art Museum: University of Miami, 2011), 98. Considerando la pura fuerza pictórica de su obra, Anreus ha comparado a Rafael Soriano con los grandes pintores de la tradición occidental; entre sus contemporáneos, con Paul Klee y Mark Rothko, y, retrocediendo en el tiempo, con Ticiano, Rembrandt y Velázquez. Ciertamente, una reproducción de *Las meninas*, 1656 de Diego Velázquez, colgaba de la pared del dormitorio de Soriano en el exilio.
- 4 Elizabeth T. Goizueta, "The Artist as Poet: Symbiosis between Narrative and Art in the Work of Matta", en *Matta: Making the Invisible Visible*, cat. de exp. (Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2004), 15–28.
- 5 Para más información sobre el acercamiento ontológico de Alejo Carpentier al surrealismo versus el acercamiento fenomenológico de Franz Roh, véase mi ensayo "La imaginación poética de Wifredo Lam y el barroco español", en *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2016), 14–15.
- 6 Abigail McEwen, *Revolutionary Horizons: Art and Polemics in 1950s Cuba* (New Haven: Yale University Press, 2016). Este grupo se fundó en noviembre de 1959 y representaba el ala de la abstracción geométrica del arte cubano (informalmente comenzó en 1958). Sus miembros eran Loló Soldevilla, Pedro de Oraá, Salvador Corratgé, Luís Martínez Pedro, Sandu Darie, José Mijares, José Rosabal, Wilfredo Arcay, Rafael Soriano, Alberto Menocal y Pedro Álvarez.
- 7 Entrevista con la viuda de Rafael Soriano, Milagros Soriano, mayo de 2015. Soriano trajo al exilio numerosas fotos de su época de México, donde se le ve visitando pirámides y monumentos destacados del mundo antiguo. Según Milagros Soriano, la experiencia influyó en su obra posterior, al igual que en su pedagogía.
- 8 Goizueta, "Artist as Poet", 20–21. Notablemente, Roberto Matta y Rafael Soriano han estado en México el mismo año de 1947. Si llegaron o no a conocerse es secundaria a la observación de que tanto México como el surrealismo posterior a la Segunda Guerra Mundial ejercieron gran influencia sobre ambos.
- 9 Sarah J. Montross, "Cosmic Orbits: Observing Postwar Art of the Americas from Outer Space",

- Imagination and the Spanish Baroque,” in *Wifredo Lam: Imagining New Worlds*, exh. cat. (Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2014), 4.
- 6 Abigail McEwen, *Revolutionary Horizons: Art and Polemics in 1950s Cuba* (New Haven: Yale University Press, 2016). This group was founded in November 1959 and represented the geometric abstraction wing of Cuban art (it informally began in 1958). Its members included Loló Soldevilla, Pedro de Oraá, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Sandu Darie, José Mijares, José Rosabal, Wilfredo Arcay, Rafael Soriano, Alberto Menocal, and Pedro Álvarez.
 - 7 Interview with widow of Rafael Soriano, Milagros Soriano, May 2015. Soriano brought into exile extensive photos of his time in Mexico where he is seen visiting pyramids and outposts of the ancient world. According to Milagros Soriano, the experience influenced his later work as well as his pedagogy.
 - 8 Goizueta, “Artist as Poet,” 20–21. Interestingly, Roberto Matta and Rafael Soriano were in Mexico in the same year, 1947. Whether or not they met each other is incidental to the observation that Mexico and post-Second World War surrealism exercised a great influence on them both.
 - 9 Sarah J. Montross, “Cosmic Orbits: Observing Postwar Art of the Americas from Outer Space,” in *Past Futures: Science Fiction, Space Travel, and Postwar Art of the Americas*, exh. cat. (Brunswick: Bowdoin College Museum of Art, 2015), 16.
 - 10 Ibid., 17.
 - 11 T. S. Eliot, “Little Gidding,” in *Collected Poems, 1909–1962* (London: Faber and Faber, 1963), 222.
 - 12 For a complete review of these twentieth-century Cuban movements, see Roberto Cobas Amate’s insightful essay on Cuban avant-garde modernism in this catalogue.
 - 13 Ramón Vázquez Díaz, “The School of Havana: Between Tradition and Modernity,” in *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, ed. Nathalie Bondil, exh. cat. (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2008), 114.
 - 14 Edward J. Sullivan, “Enigmatic Signs: Guido Llinas,” *Estate of Guido Llinas Official Website*, http://guidollinas.com/about_the_artist.htm.
 - 15 This group was active between 1953 and 1955 and basically represented the abstract expressionist current of Cuban art. The group originally included the following artists: Antonio Vidal, Guido Llinás, Fayad Jamís, Hugo Consuegra, René Ávila, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Tomás Oliva, Viredo Espinosa, and José Ignacio Bermúdez. Bermúdez introduced Raúl Martínez to the group a little later.
 - 16 See note 6 for a complete list of artists in this group.
 - 17 “Exhibition of Paintings and Sculptures by the Cuban Group Los Diez Pintores Opens at David Zwirner,” *Artdaily*, Jan. 9, 2016, <http://artdaily.com/news/84209/Exhibition-of-paintings-and-sculptures-by-the-Cuban-group-Los-Diez-Pintores-opens-at-David-Zwirner#.WDWu3pMrLSd>.
 - 18 Beatriz Gago, “El espacio cualificado: mapa para una isla concreta,” in *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015), 37. Also, interviews with Milagros and Hortensia Soriano, May 2015.
 - 19 Interview with Hortensia Soriano, May 2015.

- en *Past Futures: Science Fiction, Space Travel, and Postwar Art of the Americas*, cat. de exp. 31 (Brunswick: Bowdoin College Museum of Art, 2015), 16.
- 10 Ibid., 17.
 - 11 T. S. Eliot, “Little Gidding,” en *Cuatro cuartetos*, trad. José Emilio Pacheco (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 49.
 - 12 Para una reseña completa de estos movimientos cubanos del siglo XX, véase el lúcido ensayo de Roberto Cobas Amate sobre el modernismo vanguardista cubano en este catálogo.
 - 13 Ramón Vázquez Díaz, “The School of Havana: Between Tradition and Modernity,” en *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, ed. Nathalie Bondil, cat. de exp. (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2008), 114.
 - 14 Edward J. Sullivan, “Enigmatic Signs: Guido Llinas,” *Estate of Guido Llinas Official Website*, http://guidollinas.com/about_the_artist.htm.
 - 15 Este grupo estuvo activo entre 1953 y 1955 y básicamente representaba el expresionismo abstracto actual del arte cubano. El grupo incluía originalmente a los siguientes artistas: Antonio Vidal, Guido Llinás, Fayad Jamís, Hugo Consuegra, René Ávila, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Tomás Oliva, Viredo Espinosa y José Ignacio Bermúdez. Bermúdez introdujo a Raúl Martínez en el grupo un poco más tarde.
 - 16 Véase la nota 6 para una lista completa de los artistas de este grupo.
 - 17 “Exhibition of Paintings and Sculptures by the Cuban Group Los Diez Pintores Opens at David Zwirner,” *Artdaily*, 9 ene. 2016, <http://artdaily.com/news/84209/Exhibition-of-paintings-and-sculptures-by-the-Cuban-group-Los-Diez-Pintores-opens-at-David-Zwirner#.WDWu3pMrLSd>.
 - 18 Beatriz Gago, “El espacio cualificado: mapa para una isla concreta,” en *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015), 37. También, entrevistas con Milagros y Hortensia Soriano, mayo de 2015.
 - 19 Entrevista con Hortensia Soriano, mayo de 2015.
 - 20 Ernesto Cardet Villegas, “Descubrimiento del paisaje cubano”, en Bondil, *Cuba*, 52. El período duró aproximadamente de 1894 a 1927, cuando la *Exposición del Arte Nuevo* inauguró el arte moderno en Cuba.
 - 21 Fotos del album de recortes de Cuba de Rafael Soriano revelan varios dibujos suyos realizados a los estilos muralista y surrealista.
 - 22 Para una detallada descripción del barroco latinoamericano, véase Goizueta, “La imaginación poética de Wifredo Lam”, 14–15.
 - 23 Aunque este cuadro se ha atribuido en el pasado a 1940, hay información convincente que sugiere que esta fecha fuera incorrecta. Miembros de la familia, el historiador del arte cubano Roberto Cobas Amate y el ex alumno Agustín Drake se sienten más cómodos en adscribir el cuadro a alrededor circa de 1943.
 - 24 Entrevista con una antigua alumna de Soriano, la escritora y galardonada poeta cubana Carilda Oliver Labra, en mayo de 2015. Ella recordaba una visita de Wifredo Lam una tarde en los años 40, luego de que Lam hubiera regresado a La Habana de Europa. Durante esa visita, Soriano tocó a la puerta de Carilda para entregarle algo de su obra de arte. Oliver Labra, a su vez, se ofreció a presentarle a Lam e instó a Soriano a que le mostrara su obra al ya renombrado artista. Con vacilación y sólo después de que le insistieran, Soriano le mostró a Lam sus obras de arte. Lam estudió las imágenes y, luego de un largo silencio, dijo: “Este será uno de los grandes de Cuba”.

La luz que en el corazón ardía: la lucha de Rafael Soriano por su visión artística

- 32 20 Ernesto Cardet Villegas, "Descubrimiento del paisaje cubano," in Bondil, *Cuba*, 52. The period lasted approximately from 1894 to 1927, when the *Exposición del Arte Nuevo* inaugurated modern art in Cuba.
- 21 Pictures from Rafael Soriano's Cuba scrapbook reveal several drawings in the muralist and surrealist styles.
- 22 For a detailed description of the Latin American baroque, see Goizueta, "Wifredo Lam's Poetic Imagination," 4.
- 23 Although this painting has been attributed in the past to 1940, there is compelling information to suggest that this dating was incorrect. Family members, Cuban art historian Roberto Cobas Amate, and former student Agustín Drake are more comfortable with ascribing the painting to circa 1943.
- 24 Interview with former Soriano student, writer, and acclaimed national Cuban poet Carilda Oliver Labra, May 2015. She recalled a visit from Wifredo Lam one afternoon in the 1940s after Lam had returned to Havana from Europe. During their visit, Soriano knocked on Oliver Labra's door to deliver some of his artwork. Oliver Labra in turn offered an introduction to Lam and encouraged Soriano to show his work to the elder, renowned artist. Hesitatingly and only upon encouragement, Soriano showed Lam his works of art. Lam studied the images and, after a long silence, pronounced: "This will be one of Cuba's greats."
- 25 Carilda Oliver Labra, "Rafael Soriano en Galería de Artistas," *Realidades*, Jan. 1, 1951.
- 26 Gago, "El espacio cualificado," 42–43.
- 27 Celebrated by students as professor and mentor, Soriano was an acclaimed teacher. Indeed, in an interview with six former students, all concurred with these aforementioned descriptions. Matanzas, May 2015.
- 28 Gago, "El espacio cualificado," 40.
- 29 Miguel Ángel Fernández Delgado, "Saudade for Space, Utopia, and the Double-Edged Sword of the Machine in Latin American Art," in Montross, *Past Futures*, 51.
- 30 Cited in *ibid.*, 53.
- 31 Pamphlet copy of exhibition, *Libertad para Siqueiros: Exposición de Pintura, Escultura y Grabados; Dic. 4–1960. Hora 6 p.m. Edif. Seguro Medico, Vedado*. Partial excerpt from back of exhibition pamphlet.
- 32 I am especially grateful for Agustín Drake, former student of Rafael Soriano, and Leonor Jorge-Vergara Averhoff, former director of the School of Fine Arts of Matanzas for sharing their memories. I am also deeply indebted to Ms. Jorge-Vergara Averhoff for her painstaking research and efforts in photocopying Rafael Soriano's countless exhibition announcements and all documentation regarding his directorship at the School of Fine Arts of Matanzas.
- 33 Gago, "El espacio cualificado," 43.
- 34 Mary Schneider Enríquez, "Mapping Change: A Historical Perspective on Geometric Abstraction in Argentina, Venezuela, and Brazil," in *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (New Haven: Yale University Press, 2001), 14. Torres-García's contribution to Latin American constructivism and later abstract movements cannot be emphasized enough; he is generally credited with developing an original aesthetic for Latin
- 25 Carilda Oliver Labra, "Rafael Soriano en Galería de Artistas," *Realidades*, 1 ene. 1951.
- 26 Gago, "El espacio cualificado," 42–43.
- 27 Elogiado por sus alumnos como profesor y mentor, Soriano fue un maestro notable. Ciertamente, en una entrevista con seis de sus antiguos alumnos, todos coincidieron con estas definiciones antedichas. Matanzas, mayo de 2015.
- 28 Gago, "El espacio cualificado," 40.
- 29 Miguel Ángel Fernández Delgado, "Saudade for Space, Utopia, and the Double-Edged Sword of the Machine in Latin American Art," en Montross, *Past Futures*, 51.
- 30 Citado en Miguel Ángel Fernández Delgado, "Siqueiros y la necesidad del paisaje cósmico", en *Siqueiros paisajista*, ed. Itala Schmelz y Ana Echeverri (Ciudad de México: Conaculta, 2010), 84.
- 31 Copia del folleto de la exposición, *Libertad para Siqueiros. Exposición de Pintura, Escultura y Grabados; Dic. 4–1960. Hora 6 p.m. Edif. Seguro Medico, Vedado*. Fragmento parcial de la contratapa del folleto de la exposición.
- 32 Le estoy especialmente agradecida a Agustín Drake, ex alumno de Rafael Soriano, y a Leonor Jorge-Vergara Averhoff, ex directora de la Escuela de Bellas Artes de Matanzas, por compartir sus recuerdos. También estoy profundamente en deuda con la Sra. Jorge-Vergara Averhoff por su meticulosa investigación y su empeño en fotocopiar los incontables anuncios de las exposiciones de Soriano y toda la documentación respecto a su directorado en la Escuela de Bellas Artes de Matanzas.
- 33 Gago, "El espacio cualificado", 43.
- 34 Mary Schneider Enríquez, "Cartografía del cambio: la abstracción geométrica en Argentina, Venezuela y Brasil en su perspectiva histórica", en *Abstracción Geométrica: Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros* (New Haven: Yale University Press, 2001), 14. La contribución de Torres-García al constructivismo latinoamericano y a los posteriores movimientos abstractos no puede ser suficientemente sobreestimada; a él por lo general se le acredita el desarrollo de una estética original para el arte latinoamericano, el mezclar el modernismo europeo con el ideal constructivista del arte precolombino.
- 35 Beatriz Gago y Joernis Muños, "Más que 10 Concretos", en Gago, *Más que 10 Concretos*, 71.
- 36 Nelly Perazzo como aparece citada en Enríquez, "Cartografía del cambio", 19–20.
- 37 Enríquez, "Cartografía del cambio", 20.
- 38 Gago, "El espacio cualificado", 60–61.
- 39 Para una mirada más profunda en el surrealismo europeo y en Soriano, sírvase ver el artículo de Claude Cernuschi en este catálogo.
- 40 Gago, "El espacio cualificado", 58 y Gago y Muños, "Más que 10 Concretos", 63, 69. Particularmente activos en esta interpretación abstracta fueron algunos artistas de Venezuela, la capital del arte moderno en América Latina en los años 50 y 60, especialmente Víctor Valera, que había pasado varios años con Loló Soldevilla en París.
- 41 Beatriz Gago, "Pensando abstracto", en *Más que 10 Concretos*, 17.
- 42 Entrevista con Carilda Oliver Labra, mayo de 2015. Oliver Labra relataba la definitiva insatisfacción de Soriano con la abstracción geométrica cuando todavía estaba en el apogeo de su fama en Cuba. Soriano le confió que este estilo no era su derrotero final; había en su interior otra expresión artística. Cuando Hortensia Soriano le llevó a Oliver Labra un libro con

American art, melding European modernism with the constructivist example of pre-Columbian art.

- 35 Beatriz Gago and Joernis Muños, "Más que 10 Concretos," in Gago, *Más que 10 Concretos*, 71.
- 36 Nelly Perazzo as quoted in Enriquez, "Mapping Change," 19.
- 37 Enriquez, "Mapping Change," 19.
- 38 Gago, "El espacio cualificado," 60–61.
- 39 For a more in depth look at European surrealism and Soriano, please see Claude Cernuschi's article in this catalogue.
- 40 Gago, "El espacio cualificado," 58 and Gago and Muños, "Más que 10 Concretos," 63, 69. Particularly active in this abstract reinterpretation were artists from Venezuela, the capital of modern art in Latin America in the 1950s and 1960s, especially Víctor Valera who had spent various years with Loló Soldevilla in Paris.
- 41 Beatriz Gago, "Pensando abstracto," in *Más que 10 Concretos*, 17.
- 42 Interview with Carilda Oliver Labra, May 2015. Oliver Labra recounted Soriano's ultimate dissatisfaction with geometric abstraction even at the height of his fame in Cuba. Soriano shared with her that this style was not his final path; there was another artistic expression within. When Hortensia Soriano presented Oliver Labra with a book on her father's late works, she gazed at his mature works. "This is how he wanted to paint all those years ago: now I understand what he was trying to tell me."
- 43 Interview with Hortensia Soriano on her father's professional activities as a graphic designer and professor, July 2016. According to Hortensia Soriano the classes at the University of Miami were held on weekends at the Koubek Center.
- 44 Foreman, "Saint John of the Cross."
- 45 Many thanks to Alejandro Anreus in his conversations with me concerning Soriano and the poets, October 2015.
- 46 Juana Rosa Pita, "Retrato de Rafael Soriano," in *El ángel sonriente/L'angelo sorridente* (Boston: Amatori, 2013), 34, 36. Translation by Erin Goodwin.

las últimas obras de su difunto padre, ella miró con gran atención sus obras de madurez. "Así es como él quería pintar hace todos esos años: ahora entiendo lo que él estaba intentando decirme".

- 43 Entrevista con Hortensia Soriano sobre las actividades profesionales de su padre como diseñador gráfico y profesor, julio de 2016. Según Hortensia Soriano, las clases en la Universidad de Miami se impartían los fines de semana en el Koubek Center.
- 44 San Juan de la Cruz, "Canciones del Alma", 764.
- 45 Muchas gracias a Alejandro Anreus en sus conversaciones conmigo respecto a Soriano y los poetas, octubre de 2015.
- 46 Juana Rosa Pita, "Retrato de Rafael Soriano", en *El ángel sonriente/L'angelo sorridente* (Boston: Amatori, 2013), 34, 36.

CLAUDE CERNUSCHI

Fragmented Body and Fragmented Self: The Theme of Exile in the Neo-Surrealist Works of Rafael Soriano

As short and burgeoning as it may be, the art historical literature on the Cuban painter Rafael Soriano already betrays a conspicuous bias. In *Rafael Soriano and the Poetics of Light*, for example, Ricardo Pau-Llosa declares that, because Latin America “has its own personality,” scholars should “evaluate the art works from the region on their own terms.”¹ Since the defining invention of twentieth-century European painting—modernist abstraction—remains, in his view, inimical to Latin American art, then the way “innovation and influence among styles” is understood in Europe “cannot explain innovation, influence, style and creativity in Latin America.”² Jesús Rosado makes a similar though slightly more extreme assertion. To his mind, Soriano’s “aesthetic formulations cannot be theoretically linked to the work of other abstract artists....Soriano is simply a rarity, and that rarity allows him to transcend seminally the given visual codes of his time.”³ On these accounts, Soriano’s artistic production is unique and idiosyncratic, an exponent of a particular set of historical and cultural conditions. Connections may be discerned with Cuban, or, more broadly, Latin American artists; but any attempt to connect Soriano to the Western modernist tradition, or so Pau-Llosa and Rosado intimate, are either irrelevant or doomed to failure.

In principle, there is nothing objectionable about locating a creative individual’s work in a local or regional context; few artists can avoid reflecting seminal aspects of their native culture. But Pau-Llosa’s claim that abstraction is incompatible with Latin American sensibilities is curious given how much of Soriano’s early Cuban work is abstract (plates 3–21). His attempt to ground Soriano exclusively in Latin America is also undermined by his own reliance on European intellectual sources to interpret the artist’s work: e.g., the psychology of Carl Jung and the phenomenology of Edmund Husserl. As to why the employment of Western psychology and philosophy is appropri-

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

Tan breve e incipiente como pueda ser, la documentación en el campo de la historia del arte sobre el pintor cubano Rafael Soriano ya delata un prejuicio notable. Por ejemplo, en *Rafael Soriano and the Poetics of Light* Ricardo Pau-Llosa afirma que, debido a que América Latina “tiene su propia personalidad”, los estudiosos deberían “evaluar obras de arte de la región en base a sus propias características”¹. Puesto que la definitoria invención de la pintura europea del siglo XX —la abstracción modernista— sigue siendo, desde su punto de vista, adversa al arte latinoamericano, la manera en que “la innovación y la influencia entre estilos” se entiende en Europa “no puede explicar la innovación, la influencia, el estilo y la creatividad en Latinoamérica”². Jesús Rosado hace una afirmación semejante aunque algo más radical. En su opinión, “las formulaciones de la estética de Soriano no pueden vincularse teóricamente a la obra de otros artistas abstractos....Soriano es simplemente una rareza, y esa rareza le permite trascender seminalmente los códigos visuales dados de su tiempo”³. Según estas razones, la producción artística de Soriano es única e idiosincrática, un exponente de una serie particular de condiciones históricas y culturales. Pueden encontrarse conexiones con artistas cubanos o, más ampliamente, latinoamericanos; pero cualquier intento de conectar a Soriano con la tradición modernista occidental, o así Pau-Llosa y Rosado sugieren, o bien es irrelevante o está condenado al fracaso.

En principio, no hay nada objetable en localizar una obra creativa individual en un contexto local o regional; pocos artistas pueden evitar reflejar aspectos seminales de su cultura nativa. Pero la afirmación de Pau-Llosa de que la abstracción es incompatible con las sensibilidades latinoamericanas resulta curiosa, dado lo mucho que la primera obra cubana de Soriano es abstracta (ilus. 3–21). Su intento de fijar a Soriano exclusivamente en América Latina se ve desautorizado por su propia dependencia de fuentes intelectuales europeas para interpretar la obra del artista; por ej., la psicología de Carl Jung y la fenomenología de Edmund Husserl. Respecto a por qué la utilización de la psicología y la filosofía occidentales resulta apropiada para el análisis de un

ate to the analysis of a Latin American artist, but the narrative of Western art history is not, remains unclear—perhaps, because visual artists feel less embarrassed about borrowing from psychologists and philosophers than from their peers? Later in his essay, Pau-Llosa backpedals yet again, declaring: if there is “an old master that points inexorably to Soriano—as Diego Velázquez did to Edouard Manet—it is J. M. W. Turner.”⁴ Pau-Llosa even runs afoul of his original premise by insisting that twentieth-century Latin American visual culture “is very much an expression of Western culture and consciousness.”¹⁵

As stated above, it is perfectly legitimate to identify artists’ sources primarily in their culture of origin—provided that this ambition fits the visual evidence, and that foreign sources are not, in defiance of one’s own stated objectives, brought into the equation. It must be conceded, of course, that, in our post-colonial climate, scholars are keenly incentivized to undermine what they see as the oppressive grip of Western cultural influences, and, concomitantly, to stress how independently non-Western artists operate from Western conventions. All contrary assertions—given the unwritten rule associating cultural dependence with political submission—are automatically suspect. (Even Western patronage of non-Western art is often described in censorial terms.) Pau-Llosa and Rosado’s attempts to locate Soriano within a purely Latin American arena align perfectly with such an agenda, as if, oddly enough, the Cuban’s work somehow needed a protective cordon to defend its integrity from any form of Western contamination.

But as noble as the intent may be for scholars to uncouple Soriano from the umbrella of Western tutelage, this approach need not be applied indiscriminately, especially if casting the net more widely enriches the analysis of his work. To explore links to the Western modernist tradition, as will be endeavored below, should not be construed as an attempt to reclaim Soriano for Western at the expense of Cuban or Latin American visual culture. (Although it could be argued that inclusion in this tradition may benefit artists who are all too often marginalized because of their ethnic or geographical origins.) The attempt, rather, is to put Soriano on a different—perhaps broader—stage, and to provide an alternative to the more inflexible positions of Pau-Llosa and Rosado. Since neither Soriano’s statements, nor the appearance of his work, supply sufficiently useful clues to advance interpretation, it will be argued below



1. Rafael Soriano (1920–2015), *Mano y torso en la noche* (*Hand and Torso at Night*), date and location unknown/ fecha y lugar desconocidos.



2. Salvador Dalí (1904–89), *Simulacrum of the Night* (*Simulacro de la noche*), 1930. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 21.7 x 18.1”, private collection/colección privada.

artista latinoamericano, pero no así la narrativa de la historia del arte occidental, sigue siendo confuso —¿acaso porque los artistas plásticos sienten menos vergüenza de pedir préstamos de psicólogos y filósofos que de sus iguales? Más adelante en su ensayo, Pau-Llosa se desdice de nuevo al declarar: si hay “un antiguo maestro que apunta inexorablemente a Soriano —como Diego Velázquez lo hizo con Edouard Manet— es J. M. W. Turner”⁴. Pau-Llosa viola incluso su premisa original al insistir en que la cultura plástica latinoamericana del siglo XX “es en gran medida una expresión de la cultura y la conciencia occidentales”⁵.

Como hemos dicho antes, es perfectamente legítimo identificar las fuentes de los artistas, principalmente en su cultura de origen — siempre que esta aspiración se ajuste a la evidencia visual, y que fuentes foráneas no se añadan a la ecuación, desafiando los propios objetivos expresados por uno. Debe admitirse, por supuesto que, en nuestro clima poscolonial, los estudiosos están intensamente incentivados a desautorizar lo que ven como la opresiva sujeción a las influencias de la cultura occidental y, al mismo tiempo, afirmar con cuanta independencia los artistas no occidentales operan a partir de las convenciones de Occidente. Todas las afirmaciones contrarias —dada la regla no escrita que asocia la dependencia cultural con la sumisión política— son automáticamente sospechosas. (Incluso el patrocinio occidental del arte no occidental con frecuencia se describe en tono de censura). Los intentos de Pau-Llosa y Rosado de situar a Soriano dentro de un terreno puramente latinoamericano se adecúan perfectamente a dicha agenda, como si, aunque parezca extraño, la obra del cubano necesitara de alguna manera un cordón protector para defender su integridad de cualquier forma de contaminación occidental.

Pero por noble que pueda ser la intención de los estudiosos de distanciar a Soriano del cobijo de la tutela occidental, este enfoque no debería de aplicarse indiscriminadamente, especialmente si el lanzar la red con mayor amplitud enriquece el análisis de su obra. Explorar nexos a la tradición modernista occidental, como intentaremos a continuación, no debe interpretarse como un intento de reclamar a Soriano para la cultura occidental a expensas de la cultura plástica cubana o latinoamericana (aunque podría argüirse que la inclusión en esta tradición podría beneficiar a artistas que con demasiada frecuencia son marginados debido a sus orígenes étnicos o geográficos). El intento, más bien, es poner a Soriano en un escenario diferente—quizás más amplio, y brindar una alternativa a las posiciones más inflexibles de Pau-Llosa y Rosado. Puesto que ni las declaraciones de Soriano, ni la apariencia de su obra, suministran pistas lo suficientemente

that investigating Western sources might provide, not only visual material to explain how he came upon his mature morphology, but also a helpful exegetical framework to interpret his transition from his early, hard-edged, geometric style to his late, atmospheric, biomorphic one.

Neo-Surrealism

This very transition, after all, reenacts the progression of European modernism from the rectilinearity of cubism—and its attending associations with rationality, industry, and technology—toward the curvilinearity of surrealism—with its attending associations with nature, germination, and the body. Perusing various examples of Soriano's mature style, one could make a strong case that the most impactful movement on his artistic production was indeed surrealism. By his own admission, Soriano worked spontaneously and avoided the use of preliminary drawings.⁶ And like the surrealists, he courted an aura of mystery, made multiple references to dreams or nighttime in his titles (plates 32, 33, 38, 46, 47, 53, 60, 64, 79), and sought to express subjective mental states independently of literary narratives or codified iconography. And if his shapes recall nature, those shapes evade precise identification. On these grounds alone, Soriano would surely have earned André Breton's approbation. "All human emotions," the founder of surrealism once declared, "tend to be precipitated in *hybrid forms*."⁷

In Soriano's drawing of a female torso held in the palm of an open hand (fig. 1), surrealism's influence is especially conspicuous: Dalí's, in the disjunction of scale, and in the realistic depiction—but irrational juxtaposition—of elements (fig. 2); and Kay Sage's, most notably, in the prominent use of windswept drapery (fig. 3). In a drawing of a standing human figure (fig. 4), Soriano again exploits vintage surrealist devices: the figure is missing several limbs, its head, and parts of its internal anatomy. In some areas, the spinal cord is completely exposed, while, in others, abstract shapes replace internal organs. (Intriguingly, the drawing recalls a letter Alberto Giacometti addressed to Pierre Matisse: "I saw a kind of skeleton in space. Figures were never



3. Kay Sage (1898–1963), *I Saw Three Cities* (*Vi tres ciudades*), 1944. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 36.3 x 27.9", Princeton University Art Museum, y1964-162.

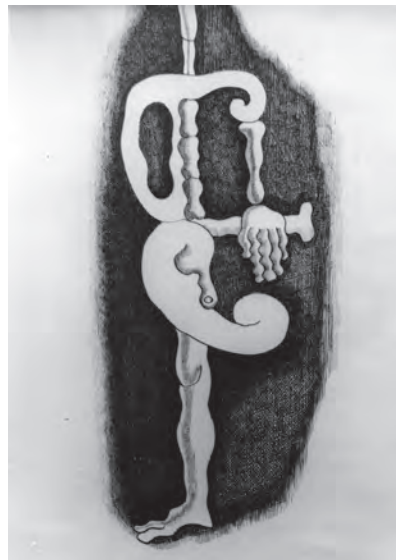
útiles para proponer una interpretación, se argüirá a continuación que investigar fuentes occidentales podría proporcionar, no sólo material visual para explicar cómo alcanzó su morfología madura, sino también un marco exegético útil para interpretar su transición desde su primer estilo geométrico de líneas duras al atmosférico y biomórfico posterior.

Neosurrealismo

Esta misma transición, después de todo, recrea la progresión del modernismo europeo desde la rectilineidad del cubismo —y sus acompañantes asociaciones con la racionalidad, la industria y la tecnología— hacia la curvilinealidad del surrealismo —con sus acompañantes asociaciones con la naturaleza, la germinación y el cuerpo. Repasando varios ejemplos del estilo maduro de Soriano, uno podría construir un sólido alegato de que el movimiento más impactante en su producción artística fue ciertamente el surrealismo. Por confesión propia, Soriano trabajaba espontáneamente y evitaba el uso de dibujos preliminares⁶. Y, al igual que los surrealistas, cultivó un aura de misterio, hizo múltiples referencias a los sueños

o la nocturnidad en sus títulos (ilus. 32, 33, 38, 46, 47, 53, 60, 64, 79), y buscaba expresar estados mentales subjetivos independientemente de narrativas literarias o de una iconografía codificada. Y si sus formas recuerdan la naturaleza, esas formas evaden la identificación precisa. Por estas solas razones, Soriano seguramente se habría ganado la aprobación de André Breton. "Todas las emociones humanas", afirmó una vez el fundador del surrealismo, "tienden a precipitarse en formas *híbridas*"⁷.

En el dibujo de Soriano de un torso femenino sostenido en la palma de una mano abierta (fig. 1) la influencia del surrealismo es particularmente conspicua: la de Dalí, en la disyuntiva de la escala y en la representación realista —pero yuxtaposición irracional— de los elementos (fig. 2); y de Kay Sage, de manera más notable en el uso prominente de colgaduras movidas por el viento (fig. 3). En el dibujo de una figura humana de pie (fig. 4), Soriano vuelve a explotar los recursos del surrealismo clásico: a la figura le faltan varios miembros, la cabeza y parte de su anatomía interna. En algunas zonas, la médula espinal se ve completamente expuesta, mientras, en otras, figuras abstractas reemplazan los órganos internos. (Curiosamente, el dibujo recuerda



4. Rafael Soriano, *Desnudo* (*Nude*), date and location unknown/fecha y lugar desconocidos



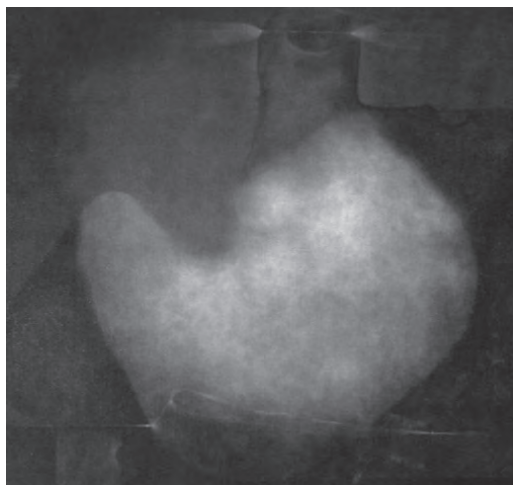
5. René Magritte (1898–1967), *Birth of the Idol* (*Nacimiento del ídolo*), 1926. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 47.2 x 31.5", private collection/colección privada.

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

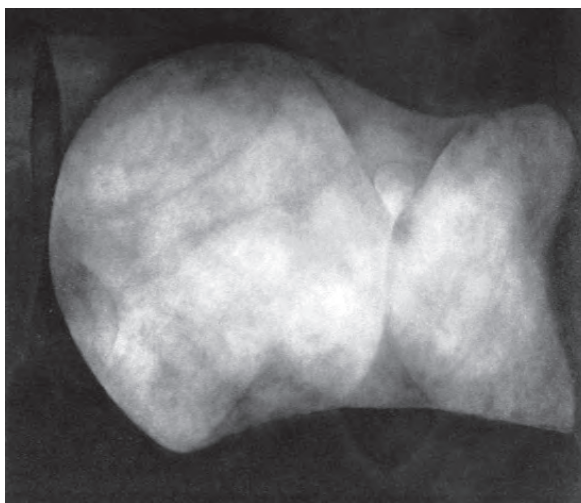
for me a compact mass but like a transparent construction.”⁸) Still, even if these images fall comfortably within the compass of surrealism, is it seldom possible to identify a single precedent to explain the liberties Soriano takes with the human body. In general, he fully digested his sources, absorbing them seamlessly into his own idiom; in this case, perhaps Magritte’s *Birth of the Idol* (fig. 5) supplied a viable prototype, given that the figure is equally modeled in the round, and that its arm similarly dangles, detached from the rest of its “body.”

Select examples of Soriano’s production, moreover, such as *Ceres* of 1979 and *Recuerdo idealizado* of 1984 (figs. 6–7), recall the works of the Dadaist/surrealist sculptor Hans Arp, e.g., *Human Concretion* of 1935 (fig. 8). Arp’s work, like much of Dada and surrealism, enacted a forceful reaction against cubism and futurism’s “machine aesthetic.” To mock and deride anything technological, Arp championed an art that was nature-based, violated the strict geometry of cubism, and evoked a whimsical world of shapes seemingly acting independently of gravity. These choices had direct implications. As Jane Hancock put it, human beings tend “to assign antithetical meanings to geometric [versus] organic forms—rational versus subjective, calculated versus spontaneous, artificial versus natural.”⁹ In Arp, everything tips to the subjective, the spontaneous, and the natural: ambiguous organisms expand and contract in a state of continual transformation, suggesting a condition not of being but of becoming. In their simulated ebb and flow, moreover, forms seem to have an agency of their own, remaining in a state of infinite flux. Like Arp’s, Soriano’s later images seem to replicate a natural and organic process, recalling Arp’s statements that “art is a fruit growing out of man like the fruit of a plant like the child out of the mother,”¹⁰ or the Dadaist creed that “Dada is for nature.”¹¹ It is equally possible that Soriano was positively predisposed toward Arp because of his formative training as a sculptor; in fact, he readily confessed his ambition to reintroduce effects of three-dimensionality in his mature style, in direct opposition to his early, highly planar, geometrical work.¹²

Speaking of sculpture: if connecting Soriano to Western modernism irritates those bent on promoting him as an exponent of Latin American culture, let us recall that the Afro-Cuban sculptor Agustín Cárde-



6. Rafael Soriano, *Ceres*, 1979. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50", private collection/colección privada.



7. Rafael Soriano, *Recuerdo idealizado (Idealized Memory)*, 1984. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60", private collection/colección privada.

una carta que Alberto Giacometti le escribió a Pierre Matisse: “Vi una especie de esqueleto en el espacio. Las figuras nunca fueron para mí una masa compacta, sino como una construcción transparente”⁸). Sin embargo, incluso si estas imágenes caen cómodamente dentro de la órbita del surrealismo, rara vez es posible identificar un solo precedente para explicar las libertades que Soriano se toma con el cuerpo humano. En general, él digirió totalmente sus fuentes, absorbiéndolas fluidamente en su propio idioma; en este caso tal vez el *Nacimiento del ídolo* de Magritte (fig. 5) suministró un prototipo variable, dado que la figura está igualmente modelada en redondo, y que su brazo cuelga, separado del resto de su “cuerpo”.

Además, algunos ejemplos escogidos de la producción de Soriano, tales como *Ceres* de 1979 y *Recuerdo idealizado* de 1984 (figs. 6–7), recuerdan las obras del escultor dadaísta-surrealista Hans Arp, por ej., *Concreción humana* de 1935 (fig. 8). La obra de Arp, como tanto del dadaísmo y del surrea-

lismo, representan una forzosa reacción contra la “estética de la máquina” del cubismo y el futurismo. Para mofarse y ridiculizar cualquier cosa tecnológica, Arp defendió un arte que se basaba en la naturaleza, violaba la estricta geometría del cubismo y evocaba un mundo caprichoso de formas que parecían actuar independientemente de la gravedad. Estas opciones tenían implicaciones directas. Puesto en palabras de Jane Hancock, los seres humanos tienden “a asignarle significados antitéticos a las formas geométricas [contra] orgánicas: lo racional contra lo subjetivo, lo calculado contra lo espontáneo, lo artificial contra lo natural”⁹. En Arp, todo tiende a lo subjetivo, lo espon-

táneo, y lo natural: los organismos ambiguos se expanden y contraen en un estado de continua transformación, sugiriendo una condición no de ser, sino de llegar a ser. En su simulado flujo y reflujo, además, las formas parecen tener una voluntad propia, permaneciendo en un estado de infinita fluidez. Al igual que las imágenes de Arp, las posteriores imágenes de Soriano parecen replicar un proceso natural y orgánico, que recuerda el enunciado de Arp de que “el arte es un fruto que sale de un hombre como el fruto de una planta, como el niño sale de la madre”¹⁰, el credo dadaísta de que “dadá es para la naturaleza”¹¹. Es igualmente posible que Soriano estuviera positivamente predisposto hacia Arp debido a adiestramiento formativo como escultor; en efecto, él reconoció sin reparos su ambición de reintroducir efectos de tridimensionalidad en su estilo maduro, en directa oposición a su obra altamente plana, geométrica, de los primeros tiempos¹².

Hablando de escultura: si conectar a Soriano con el

nas (fig. 9), a close friend of Soriano, was extremely interested in artists such as Arp, Brâncuși, and Henry Moore.¹³ It is thus highly likely that Soriano's interest in Arp, if not independently sparked, owes much to Cárdenas's example. Still—in the spirit of the above acknowledgment that Soriano always digested his sources and made them serve his own purposes—it is important to note that Soriano dramatically altered the emotional valence of Arp's work. If Arp evoked a playful morphology of swelling plasma, bulging and palpitating with energy, Soriano's dark coloration triggers a more somber, introspective mood. And if the variability of Arp's forms is imputable to the ostensible agency of his biomorphic shapes, Soriano's seem constrained, as if impeded by an unseen, oppressive force. In this respect, the Cuban is closer to Moore, whose *Working Model for Nuclear Energy* (fig. 10) may have inspired a whole series of his sculptural, tectonic head studies (e.g., *El profeta [The Prophet]* of 1969 [plate 27], *Cabeza [Head]* of 1986 [plate 51], or *Homenaje a Nicolás de Cusa [Homage to Nicholas of Cusa]* of 1994 [plate 72]). Yet Soriano remained faithful to Arp's love of ambiguity. Arp, in Jane Hancock's words, endeavored to balance two "contradictory interests, the problem of abstraction and the representation of the human figure."¹⁴ Among Arp's favored proclivities, Hancock continues, is the exaggeration or isolation of select body parts.¹⁵ Taken out of context, or unrealistically magnified, anatomical features become less decipherable. At what point, one may ask, do they lose their connection to reality and become abstract?

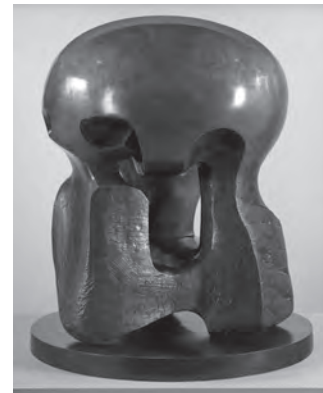
The question yields no definitive answer. "The interpretation and realization of these objects," Arp conceded, "were as variable as the weather."¹⁶ He deliberately used the words "human concretions" to evoke "the natural processes of condensation, hardening, coagulation, thickening, growing together."¹⁷ Nothing looks permanent or fixed; everything looks in a continual state of metamorphosis—precisely what Soriano was suggesting in *Continua mutación* of 1989 (fig. 34). And, by employing the same morphology of dynamically throbbing shapes, Arp and Soriano, despite courting ambiguity, never severed contact with a human frame of reference. Artistic creativity, for Arp, should be considered "a poetic symbol...that leads back to humanity."¹⁸ The same can be said of Soriano. Though many of his forms cannot be securely identified, his titles, and the configurations of the pieces themselves, often hint, either vaguely or strongly, at a figural presence. Taking his cue from Arp, Soriano took forms



8. Hans Arp (1886–1966), *Human Concretion (Concreción humana)*, 1935. Plaster/vaciado en yeso, 19.5 x 18.8 x 25.5", Museum of Modern Art, New York, 4.1937.



9. Agustín Cárdenas (1927–2001), *Sin título (Untitled)*, 1980s. Marble/mármol, 11.3 x 11.8 x 9", private collection/colección privada.



10. Henry Moore (1898–1986), *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy) (Pieza atómica [Modelo operativo para la energía nuclear])*, 1964–65. Bronze/bronce, 50 x 36.2 x 36.2", Tate, London, T02296.

modernismo occidental irrita a los que se inclinan a promoverlo como un exponente de la cultura latinoamericana, recordemos que el escultor afrocubano Agustín Cárdenas (fig. 9), íntimo amigo de Soriano, se interesó extremadamente por artistas tales como Arp, Brancuși y Henry Moore¹³. Es pues altamente probable que el interés de Soriano en Arp, de no haber surgido independientemente, le deba mucho al ejemplo de Cárdenas. Sin embargo —en el espíritu de lo reconocido antes, que Soriano siempre digirió sus fuentes y las puso al servicio de sus propios fines— es importante advertir que Soriano alteró radicalmente la valencia emocional de la obra de Arp. Si Arp evocaba una morfología lúdica de plasma hinchado, rebosante y palpitante de energía, la coloración oscura de Soriano revela un estado de ánimo introspectivo, más sombrío. Y si la variabilidad de formas de Arp es atribuible a la acción ostensible de sus forma biomórficas, las de Soriano parecen constreñidas, como si se vieran obstaculizadas por una invisible fuerza opresiva. En este aspecto es más cercano a Moore, cuyo *Modelo operativo para la energía nuclear* (fig. 10) puede haber inspirado toda una serie de sus estudios de cabezas escultóricas, tectónicas (por ej., *El profeta* de 1969 [ilus. 27], *Cabeza* de 1986 [ilus. 51], u *Homenaje a Nicolás de Cusa* de 1994 [ilus. 72]). Sin embargo, Soriano siguió siendo fiel al amor de Arp por la ambigüedad. Arp, en palabras de Jane Hancock, se empeñó en equilibrar dos "intereses contradictorios, el problema de la abstracción y la representación de la figura humana"¹⁴. Entre las inclinaciones preferidas de Arp, continúa Hancock, se encuentra la exageración o el aislamiento de escogidas partes del cuerpo¹⁵. Sacadas de contexto, o magnificadas de manera irreal, los rasgos anatómicos se tornan menos descifrables. ¿En qué punto, puede preguntarse uno, pierden ellos su conexión con la realidad y se hacen abstractos?

La interrogante no suscita ninguna respuesta definitiva. "La interpretación y realización de estos objetos", admitió Arp, "eran tan variables como el clima"¹⁶. Él usó deliberadamente las palabras "concreciones humanas" para evocar "los procesos naturales de condensación, solidificación, coagulación, espesamiento y cohesión"¹⁷. Nada parece permanente o estable; todo parece en un continuo estado de metamorfosis—precisamente lo que Soriano sugería en *Continua mutación* de 1989 (fig. 34). Y, al emplear la misma morfología de figuras dinámicamente palpitantes, Arp y Soriano, pese a cortejar la ambigüedad, nunca pierden el contacto con un marco de referencia humano. La creatividad artística, para Arp, debía de considerarse "un símbolo poético...que nos devuelve a la humanidad"¹⁸. Lo mismo puede decirse de Soriano. Aunque muchas de sus formas no pueden identificarse por seguro, sus títulos, y las configuraciones de las piezas mismas, con frecuencia nos

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

out of context and altered their scale, undermining, yet without completely obscuring, their allusive references.

The same effect could be achieved, not simply by detaching and isolating details, but also by fragmenting their overall sequence—a specialty, as it happens, of the German Dadaist/surrealist Hans Bellmer. In another drawing (fig. 11), Soriano closely echoes the disjointed configuration of a doll Bellmer specifically devised to manipulate and distort the body (fig. 12). Although Soriano avoids the highly sexualized, sadistic connotations of Bellmer's work—the Cuban seems to have empathized with the victims rather than with the perpetrators of violence—he made the figures more sculptural by introducing strong light and dark contrasts, and, like Bellmer, rearranged their constituent parts in unexpected ways. *El ángel dormido* (*Sleeping Angel*) of 1978 (plate 46) also reprises the doll's pose in yet another Bellmer photograph (fig. 13), and, by showcasing an inert and motionless body, Soriano exacerbates a sense of impotence and powerlessness. Apparently, Bellmer had been quite taken by a scene from Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann*, where Olympia, an automaton with whom the hero falls in love, is torn apart.¹⁹ Inspired by this episode, Bellmer began to think of the human body as a linguistic structure whose grammar and syntax could be fragmented and reorganized. "The body," Bellmer declared, "can be compared to a sentence that invites you to dismantle it, so that, in the course of an endless series of anagrams, its true contents can take shape."²⁰

The strong similarities between Soriano's work and Bellmer's suggest that, contrary to Pau-Llosa's contention, the former's work is primarily bodily rather than landscape-based.²¹ "The connotations of earth and terrain that are played out in Soriano's use of the landscape theme," Pau-Llosa writes, "have to do with eros, fertility, and an extension of the landscape-mind analogy through which mind, earth, and body are linked."²² This statement is highly suggestive, and, undeniably, many of Soriano's paintings allude to nature: e.g., *Flor astral* (*Astral Flower*) of 1993 or *Paisaje errante* (*Wandering Landscape*) of 1980. But, on the whole, Soriano's allusions, as nebulous as they are, revolve more frequently around the human body. Such an assessment, in fact, is already implicit in Pau-Llosa's suggestion that an erotic component exists in Soriano's work, a component he also shares, we propose, with Arp and Bellmer. *El abrazo* (*The Embrace*) of 1977 (plate 42) evokes a subtle Arpian sensuality, while *Redención* (*Redemption*) of 1978 (plate 45), *La liturgia del silencio* (*The Liturgy of Silence*) of



11. Rafael Soriano, *Composición* (*Composition*), date and location unknown/fecha y lugar desconocidos.

indican, de manera vaga o evidente, de una presencia figurativa. Siguiendo el ejemplo de Arp, Soriano sacó formas de contexto y alteró su escala, debilitando, pero sin oscurecerlas completamente, sus referencias alusivas.

El mismo efecto podía lograrse, no simplemente por separar y aislar detalles, sino también por la fragmentación de su secuencia general—una especialidad, sin ir más lejos, del dadaísta-surrealista alemán Hans Bellmer. En otros dibujos (fig. 11), Soriano remeda de cerca la configuración descoyuntada de una muñeca que Bellmer concibió específicamente para manipular y distorsionar el cuerpo (fig. 12). Aunque Soriano evita las connotaciones altamente sexualizadas y sádicas de la obra de Bellmer —el

cubano parece tener más empatía con las víctimas que con los perpetradores de violencia— él hizo las figuras más escultóricas al introducirles agudos contrastes de luz y sombra y, al igual que Bellmer, rearmó sus partes constitutivas de maneras inesperadas. *El ángel dormido* de 1978 (ilus. 46) también repite la pose de la muñeca en otra fotografía de Bellmer (fig. 13), y al mostrar un cuerpo inerte e inmóvil, Soriano exagera un sentido de impotencia y desvalimiento. Al parecer, Bellmer se había quedado bastante impresionado por una escena de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, en el que Olympia, una autómatas de quien el héroe se enamora, se hace pedazos¹⁹. Inspirado por este episodio, Bellmer comenzó a pensar en el cuerpo humano como una estructura lingüística cuya gramática y sintaxis pueden fragmentarse y reorganizarse. "El cuerpo", declaró Bellmer, "puede compararse a una oración que te invita a desmantelarla, de manera que, en el curso de una serie interminable de anagramas, adquiere forma su verdadero contenido"²⁰.



12. Hans Bellmer (1902–75), *The Games of the Doll* (*Los juegos de la muñeca*), 1934–49. Gelatin silver print colored with aniline on cardboard/copia en gelatina de plata coloreada con anilina sobre cartón, 4.9 x 3.7", Centre Pompidou, Paris, AM 1996-206 (3).

Las notables semejanzas entre la obra de Soriano y la de Bellmer sugieren que, contrario a la opinión de Pau-Llosa, la obra del primero es fundamentalmente corporal, en lugar de basada en el paisaje²¹. "Las connotaciones de la tierra y el terreno que se desempeñan en el acercamiento de Soriano al paisaje como tema", escribe Pau-Llosa "tiene que ver con eros, la fertilidad, y con la extensión de la analogía paisaje-mente a través de la cual mente, tierra y cuerpo están vinculados"²². Esta afirmación es muy sugerente e, indudablemente, muchos de los cuadros de Soriano aluden a la naturaleza: por ej. *Flor astral* de 1993 o *Paisaje errante* de 1980. Pero, en la totalidad, las alusiones de Soriano, tan nebulosas como son, giran más a menudo en torno al cuerpo humano. Tal valoración, en efecto, ya está implícita en la sugerencia de Pau-Llosa de que existe un componente erótico en la obra de Soriano, un componente que él también comparte, proponemos, con Arp y Bellmer. *El abrazo* de 1977 (ilus. 42) evoca una sutil sensualidad arpiana, en tanto *Redención* de 1978 (ilus. 45), *La liturgia del silencio* de 1987 o *El rapto* de 1988 (fig. 14) dan a entender una forma

1987, or *El rapto* of 1988 (fig. 14) hint at a form of dismemberment and violence closer to Bellmer's.

But even if insinuations of sexuality occasionally emerge in Soriano's production, they veer more toward Arp's indefinable eroticism rather than to Bellmer's violent misogyny.²³ Still, this discrepancy does not mean that both artists do not share common concerns. Bellmer's evocation of brutal dismemberment may express meanings comparable to the emotional pain Soriano experienced as a result of his exile from Cuba. In fact, Bellmer's own decision to represent a helpless figure subject to torture also coincides with political upheaval: i.e., the collapse of the Weimar Republic and the rise of fascism.²⁴ Before fleeing Nazi Germany, Bellmer was forced to work in secret, and his freedom of action was severely curtailed—not unlike the condition of the armless doll he constructed. From a Freudian perspective (the perspective endorsed by the majority of surrealists), the motif of a figure torn limb-from-limb would typically be interpreted as symptomatic of repressed castration anxiety. But the image can also be construed from a broader, political perspective, especially because Bellmer, like Soriano, left his homeland and lived in exile. Disavowing German citizenship, Bellmer, an acquaintance recalled, "was stateless, and his efforts to procure all the necessary papers to live in France were to begin with unsuccessful."²⁵

Appropriately, in some photographs (fig. 13), the doll, arm- and legless, looks incapacitated, unable to move. In others, she appears cast out, as if violently flung on the ground (fig. 15). To heighten the expressivity of its poses, Bellmer enhanced the doll's mobility by inserting a "'ball-joint,' a perfect cog around which endless bodily contortions could pivot and out of which he devised a vast operating system."²⁶ Bellmer made these adjustments to endow the doll with the human body's full range of motion—not unlike an artist's doll. But if the flexibility of these mannequins helps painters reproduce the human body *realistically* from different vantage points, Bellmer pushed that flexibility to the extreme, forcing the doll into positions that would prove excruciatingly painful for all but the most accomplished contortionists. In fact, he pushed it to the point of dismemberment and decapitation. This move is quite ironic, because Bellmer literally *twisted* a helpful tool into its very opposite: an instrument of simulated torture and murder.

It is, of course, impossible to corroborate such a reading, but,



13. Hans Bellmer, *Untitled* from *The Doll* (*Sin título de La muñeca*), 1936. Gelatin silver print/copia en gelatina de plata, 4.6 x 3.1", San Francisco Museum of Modern Art.



14. Rafael Soriano, *El rapto* (*The Kidnapping*), 1988. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50", private collection/coleción privada.



15. Hans Bellmer, *The Doll* (*La muñeca*), 1935. Gelatin silver print/copia en gelatina de plata, 10 x 10.1", International Center of Photography, New York, 203.1987.

de desmembramiento y de violencia más cercana al estilo de Bellmer.

Pero si las insinuaciones de sexualidad emergen ocasionalmente en la producción de Soriano, se inclinan más hacia el indefinible erotismo de Arp más que hacia la violenta misoginia de Bellmer²³. No obstante, esta discrepancia no significa que ambos artistas no compartan preocupaciones comunes. La evocación de Bellmer de un desmembramiento brutal puede expresar significados comparables al dolor emocional que Soriano experimentó como resultado de su exilio de Cuba. De hecho, la propia decisión de Bellmer de representar una figura impotente sujeta a tortura también coincide con la revuelta política: es decir, con el colapso de la República de Weimar y el surgimiento del fascismo²⁴. Antes de huir de la Alemania nazi, Bellmer se vio obligado a trabajar en secreto, y su libertad de acción fue severamente restringida—no diferente del estado de la muñeca sin brazos que él construyó. Desde una perspectiva freudiana (la perspectiva respaldada por la mayoría de los surrealistas), el motivo de una figura hecha pedazos se interpretaría normalmente como sintomática de la ansiedad de la castración reprimida. Pero la imagen también puede analizarse desde una perspectiva política más amplia, especialmente porque Bellmer, al igual que Soriano, abandonó su patria y vivió en el exilio. Repudiando la ciudadanía alemana, Bellmer, según lo recordaba un conocido suyo "era un apátrida, y sus esfuerzos para conseguir todos los documentos necesarios para vivir en Francia empezaron por resultar infructuosos"²⁵.

Adecuadamente, en algunas fotografías (fig. 13), la muñeca, sin brazos ni piernas, parece incapacitada, incapaz de moverse. En otras, aparece expulsada, como si la hubieran lanzado violentamente al suelo (fig. 15). Para resaltar la expresividad de sus poses, Bellmer acrecienta la movilidad de la muñeca al insertarle una "'articulación esférica', un perfecto engranaje en torno al cual pueden girar infinitas contorsiones corporales y a partir del cual él ideó un vasto sistema operativo"²⁶. Bellmer hizo estos ajustes para dotar a la muñeca con el amplio repertorio de movimientos del cuerpo humano—no distinto de la muñeca de un artista. Pero si la flexibilidad de estos maniqués ayuda a los pintores a reproducir el cuerpo humano de manera *realista* a partir de diferentes puntos estratégicos, Bellmer llevó esa flexibilidad hasta el extremo, forzando la muñeca a unas posiciones que serían insoportablemente dolorosas para todos salvo los más consumados contorsionistas. De hecho, él la llevó hasta el punto del desmembramiento y la decapitación. Este paso es irónico, porque Bellmer *reforció* literalmente una herramienta útil para convertirla en lo contrario: un instrumento de simulada tortura y asesinato.

Tal lectura, desde luego, resulta imposible de corroborar, pero si Bell-

if Bellmer saw an ironic relationship between the artist's mannequin and his own, he could be using the latter as a stand-in for the artist, a kind of displaced self-portrait whereby he could alternatively see himself as aggressor or victim. Not surprisingly, Bellmer's work piqued the interest of Breton and the surrealists. In an essay entitled "L'homme et son intérieur," Michel Leiris, a surrealist writer and anthropologist, betrayed the movement's interest in the intersection of violence and sexuality: "Masochism, sadism, and almost all vices, in the end, are nothing but means through which we feel ourselves more human."²⁷ Against this backdrop, Bellmer's exploration of dismemberment would fit very snugly within the surrealist desire to defy convention and violate standards of propriety. Yet, if we work under the assumption that the victimized doll stands as a surrogate self-portrait of the artist,²⁸ the potential range of implications broadens. According to Freud, whose work laid the intellectual foundations of surrealism, "A sense of guilt...finds expression in the manifest content of masochistic fantasies; the subject assumes that he has committed some crime (the nature of which is left indefinite) which is to be expiated by all these painful and tormenting procedures."²⁹ Freud thus customarily interpreted the infliction of pain on others and a displaced attempt to inflict pain on one's self.

If Bellmer were exposed to Freudian thought, independently or through his contacts with the surrealists, he could have used the doll to express masochistic as well as sadistic impulses. Bellmer had a notoriously difficult relationship with his father, an authoritarian patriarch who wanted his undisciplined son to become an engineer, a career choice Bellmer violently rejected. But the artist later felt remorse over these bitter disagreements, blaming himself for his father's later illness and paralysis.³⁰ In a Freudian scenario, the violence Bellmer perpetrated upon the doll might be violence directed at himself, a way of atoning for the emotional strain he inflicted on his father. Another Cuban artist, Wifredo Lam, executed images of figures in acts of self-strangulation (fig. 16), probably on account of his own close friendship with Leiris and the surrealists, and perhaps as a means of visualizing his own guilt over having turned away from his Afro-Cuban heritage while working in Europe. These implications are mentioned here because the tortured bodies in Soriano's work could also be construed as displaced self-portraits, as indirect expressions of the artist's feelings of victimization after experiencing the dislocation of exile, or, alternatively, as reflections of his contrition over having provoked it. Emotions, after all, are rarely clear and one-sided. No doubt, Soriano left Cuba because he disapproved of the Revolution's objectives, or because he felt the Revolution had betrayed its original ideals. But even if he

mer vio una relación irónica entre el maniquí del artista y el suyo, pudo usar el último como sustituto del artista, una suerte de autorretrato desplazado mediante el cual él podía verse alternatively como agresor o víctima. No es de sorprenderse que la obra de Bellmer despertara el interés de Breton y de los surrealistas. En un ensayo titulado "L'homme et son intérieur", Michel Leiris, escritor y antropólogo surrealista, revelaba el interés del movimiento en el cruce de la violencia y la sexualidad: "El masoquismo, el sadismo y casi todos los vicios, al final, no son más que medios a través de los cuales nos sentimos más humanos"²⁷. Contra este trasfondo, la exploración del desmembramiento de Bellmer se ajustaría cómodamente dentro del deseo surrealista de desafiar la convención y violar las normas de la propiedad. Sin embargo, si trabajamos a partir del supuesto que la muñeca victimizada se presenta como autorretrato sustituto del artista²⁸, la gama potencial de implicaciones se amplía. Según Freud,

cuya obra se encuentra en los fundamentos intelectuales del surrealismo, "un sentido de culpa...encuentra su expresión en el contenido manifiesto de las fantasías masoquistas; el sujeto asume que él ha cometido algún delito (la naturaleza del cual se queda indefinida) el cual ha de ser expiado mediante todos estos procedimientos dolorosos y atormentadores"²⁹. Freud, pues, normalmente interpreta el infligir dolor a otros con un intento desplazado de infligirse dolor uno mismo.

Si Bellmer estuvo expuesto al pensamiento freudiano, independientemente o a través de sus contactos con los surrealistas, pudo haber usado la muñeca para expresar impulsos masoquistas tanto como sádicos. Bellmer tuvo una relación notoriamente difícil con su padre, un patriarca autoritario que quería que su indisciplinado hijo se hiciera ingeniero, una opción de carrera que Bellmer rechazó con vehemencia. Pero el artista posteriormente sintió remordimiento por estos amargos desacuerdos, culpándose por la posterior enfermedad y parálisis de su padre³⁰. En un escenario freudiano, la violencia que Bellmer perpetró en la muñeca podría ser la violencia dirigida hacia él mismo, una manera de expiar el estrés emocional que le infligió a su padre. Otro artista cubano, Wifredo Lam, creó imágenes de figuras

en actos de auto estrangulación (fig. 16), probablemente debido a su propia amistad con Leiris y los surrealistas, y acaso como un medio de visualizar su propia culpa por haberse distanciado de su herencia afrocubana mientras trabajaba en Europa. Estas implicaciones se mencionan aquí porque los cuerpos torturados en la obra de Soriano podrían construirse también como autorretratos desplazados, como expresiones indirectas de los sentimientos de victimización del artista después de experimentar la dislocación del exilio o, alternatively, como reflejos de su contrición por haberlo provocado. Las emociones, después de todo, rara vez son claras y unilaterales. Sin duda Soriano se fue de Cuba porque desaprobaba los objetivos de la Revolución, o porque sentía que la Revolución había traicionado sus ideales originales. Pero aun si él se sentía confiado en la rectitud moral de su decisión, esa elección difícilmente



16. Wifredo Lam (1902-82), *Mujer (Woman)*, 1941. Ink on paper/tinta sobre papel, 8.3 x 6.4", private collection/colección privada.

felt confident in the correctness of his decision, that choice could hardly have been an easy one. To forsake one's native culture, not to mention leaving loved ones and professional opportunities behind, must have been a source of extreme anxiety for him. The guilt of having abandoned friends and family, leaving them to endure hardships on their own, must have triggered conflicting feelings, feelings that may have emerged, perhaps even involuntarily, in his work.

In surrealism, then, Soriano would have found a host of precedents to help him communicate these states of mind. For Bellmer, the entire body was a field of activity through which the subjectivity of emotion could be conveyed. He was fascinated by Grünewald's Isenheim Altarpiece, especially the way the Magdalen (fig. 17), "in her grief...wrings not only her hands but also her head, her hair, the rags that cover her body and even her toes."³¹ For Bellmer, every part of the body is potentially expressive, even parts depicted in isolation—not connected to, or components of, a greater whole. This tactic—not unrelated to Arp's proclivity to take parts of the body out of context and magnify their scale—suggests that a range of emotional and mental states could be communicable through physical analogs, a notion reminiscent of Freud's view, highly popular among the surrealists, that "The ego is first and foremost a bodily ego; it is not merely a surface entity, but is itself the projection of a surface."³²

Along similar lines, Sue Taylor relates Bellmer's photographs of hands (fig. 18) to the ideas of the psychiatrist Paul Schilder, who studied paraplegics and amputees, and was particularly interested in the difficulty patients experienced moving their fingers when crossing their elbows above one another and intertwining their digits. "The body-image has to be built up again," Schilder writes, "when by the double-twisting the optic and tactile structure have lost their clear structure."³³ Taylor instructively applies these ideas to Bellmer's photographs, where ambiguity exists as to whether intertwining hands belong to one or more individuals, or whether the individuals are male or female. As bodies merge with other bodies, singularity is lost and confusion ensues.

We can employ a similar approach to interpret the work of Soriano. *Redención* (plate 45) or *La crucifixión de Venus* (*The Crucifixion of Venus*) of 1989 (plate 54), give the impres-



17. Matthias Grünewald (1470–1528), Isenheim Altarpiece (detail) (Retablo de Isenheim [detalle]), circa 1515. Oil on panel/óleo sobre madera, 8'9.6" x 10' (central panel/panel central), Musée Unterlinden, Colmar.

pudo haber sido fácil. Abandonar la cultura natal de uno, para no mencionar el dejar detrás los seres queridos y las oportunidades profesionales, debe haber sido un motivo de extrema ansiedad para él. La culpa de haber abandonado a amigos y familia, dejarlos para sufrir sus propias privaciones, debe haber provocado sentimientos conflictivos, sentimientos que pueden haber surgido, tal vez hasta involuntariamente, en su obra.

En el surrealismo, pues, Soriano habría encontrado multitud de precedentes que le ayudarían a comunicar estos estados de ánimo. Para Bellmer, todo el cuerpo era un campo de actividad a través del cual podía transmitirse la subjetividad de la emoción. Él estaba fascinado con el Retablo de Isenheim, de Grünewald, en particular el modo en que la Magdalena (fig. 17), "en su aflicción...no sólo se retuerce las manos, sino también la cabeza, el pelo, los harapos que le cubren el cuerpo e incluso los pies"³¹. Para Bellmer, cada parte del cuerpo es potencialmente expresiva, incluso partes representadas por separado—no conectadas con un todo mayor ni componentes del mismo. Esta táctica—no disociada de la proclividad de Arp a tomar partes del cuerpo fuera de contexto y magnificar su escala—sugiere que una gama de estados emocionales y mentales podría ser susceptible de comunicarse a través de análogos físicos, una noción evocadora del punto de vista de Freud, inmensamente popular entre los surrealistas, de que "el ego es primero y sobre todo un ego corporal; no es meramente una entidad superficial, sino que es en sí mismo la proyección de una superficie"³².

De manera semejante, Sue Taylor relaciona las fotografías de Bellmer de manos (fig. 18) a las ideas del psiquiatra Paul Schilder, que estudió a paraplégicos y amputados, y que se interesó particularmente en la dificultad que experimentaban los pacientes al mover los dedos de las manos, al cruzar los codos uno sobre otro y al entrelazar los dígitos. "La imagen del cuerpo tiene que volverse a construir", escribe Schilder, "cuando por el doble giro la estructura óptica y la estructura táctil han perdido su estructura definida"³³. Taylor aplica instructivamente estas ideas a las fotografías de

Bellmer, donde la ambigüedad existe en cuanto a si las manos entrelazadas pertenecen a uno o más individuos, o si los individuos son masculinos o femeninos. Según se mezclan los cuerpos con otros cuerpos, la singularidad se pierde y sobreviene la confusión.

Vamos a emplear un enfoque semejante para interpretar la obra de Soriano. *Redención* (ilus. 45) o *La crucifixión de Venus* de 1989 (ilus. 54), dan la impresión de una imagen corporal violada,



18. Hans Bellmer, *Untitled* (*Sin título*), 1935. Ferrotipo photographs/fotografía de ferrotipo, 2.1 x 2", Buhl Collection, New York.

sion of a violated body image, a broken, amputated structure in agony, whose missing limbs may even trigger unexpected forms of psychological pain. *El abrazo* or *El cabalgar de la noche* (*The Ride of the Night*) of circa 1979 (plate 47) recall Bellmer's photographs, given that the number of individuals depicted is unspecified, and, even if it were, what belongs to whom remains unclear. Under these conditions, the self loses its identity—either merging with other selves, relinquishing its autonomy, or, conversely, collapsing in fragments, fragments it can no longer control or reconstitute in a holistic way.

From this perspective, the meanings Soriano could have extracted from Bellmer's dolls would have transgressed the psychosexual sphere. Because she gives the impression of having been beaten, tied, and dismembered,³⁴ the victimized doll, as Taylor described her, evokes a tragic amputee.³⁵ In which case, Bellmer may be directly referencing the countless number of wounds and amputations suffered by veterans of the Great War.³⁶ If Bellmer were indeed thinking along such lines, his pieces might be making strong anti-war and anti-nationalist statements, as well as denouncing the very German militarist forces that were in the ascendancy during the interwar period in which he was working. Taylor makes the additional point that “the doll's tormentor is absent; we see only the aftermath of abuse or its anticipation.”³⁷ This observation is highly suggestive. It insinuates that Bellmer may have used the very absence of an aggressor to connote the ways in which powerful political figures tend to absolve themselves of all blame when national calamities occur, leaving those who are helpless and without recourse to fend for themselves.

In Soriano, many of the same characteristics are at play. Just as the tormentor is absent in Bellmer's photographs, Soriano's amorphous forms hover before some undefined field, surrounded by a seemingly endless dark background. It is impossible, of course, to interpret this formal device with any degree of certainty, but it is not difficult to see the absence of a spatial context as a means through which the artist exacerbated the alienation of his hybrid forms—one thinks of a title such as *La soledad* (*Solitude*) of 1975 (plate 39), where an ambiguous shape floats in the midst of an infinite, black expanse. And just as Bellmer's doll could carry broader political connotations, so could Soriano's amorphous shapes. Isolated, mutilated, and losing integrity, they are cast adrift in an indeterminate, infinitely dark environment. Without any frame of reference or sense of direction, abandoned to an uncertain fate, they provide an effective analogy for political exile.

For Hal Foster, moreover, Bellmer's dolls carry an even more pointedly political edge: namely, “an immanent critique of fascist conceptions of the body.”³⁸ Bellmer's radical dismemberments, according to Foster, impugn the idealization of the Aryan race and fetishization of physical prowess in Nazi Germany. Alternatively, the violence and fragmentation enacted on the doll might also pay tribute to the victims of the regime, among whose number Bellmer could

una estructura amputada en agonía, cuyos miembros perdidos pueden aún provocar inesperadas formas de dolor psicológico. *El abrazo* o *El cabalgar de la noche* circa de 1979 (ilus. 47) recuerdan las fotografías de Bellmer, dado que el número de individuos representados no se especifica y, aun si lo fuera, no queda claro qué pertenece a quién. Bajo estas condiciones, el yo pierde su identidad—ya sea porque se funde con otros yoes, porque renuncia a su autonomía o, por el contrario, se deshace en fragmentos, fragmentos que ya no puede controlar o reconstituir de manera holística.

A partir de esta perspectiva, los significados que Soriano pudo haber extraído de las muñecas de Bellmer habrían transgredido la esfera psicosexual. Debido a que da la impresión de haber sido golpeada, atada y desmembrada³⁴, la muñeca victimizada, como Taylor la describe, evoca a una amputada trágica³⁵. En cualquier caso, Bellmer puede referenciar directamente el incontable número de heridas y amputaciones sufridas por los veteranos de la Gran Guerra³⁶. Si Bellmer estuviera ciertamente pensando en ese sentido, sus piezas podrían convertirse en enérgicas proclamas anti guerreristas y anti nacionalistas, así como denuncias contra las fuerzas militaristas que estaban en ascenso durante el período de entreguerras en el cual él estaba trabajando. Taylor agrega el argumento adicional de que “el torturador de la muñeca está ausente; vemos sólo la secuela del abuso o su premonición”³⁷. Esta observación es inmensamente sugestiva. Insinúa que Bellmer puede haber usado la ausencia misma del agresor para connotar los medios en que las poderosas fuerzas políticas tienden a absolverse de toda culpa cuando ocurren calamidades nacionales, dejando a los indefensos y sin recursos que se las arreglen por su cuenta.

En Soriano, muchas de las mismas características están en juego. Así como el atormentador está ausente en las fotografías de Bellmer, las formas amorfas de Soriano se cierran ante un campo indefinido, rodeado por un aparentemente interminable trasfondo oscuro. Es imposible, por supuesto, interpretar este artefacto formal con algún grado de certeza, pero no es difícil ver la ausencia de un contexto espacial como un medio a través del cual el artista exagera la alienación de sus formas híbridas—uno piensa en un título tal como *La soledad* de 1975 (ilus. 39), donde una figura ambigua flota en medio de una expansión infinita y negra. Y así como la muñeca de Bellmer podría ser portadora de más amplias connotaciones políticas, así también podrían hacerlo las formas amorfas de Soriano. Aisladas, mutiladas y perdiendo integridad, están a la deriva en un ambiente indeterminado e infinitamente oscuro. Sin ningún marco de referencia ni sentido de orientación, abandonadas a un destino incierto, ofrecen una efectiva analogía del exilio político.

Para Hal Foster, además, las muñecas de Bellmer tienen un aspecto político aún más significativo: es decir, “una crítica inmanente de las concepciones fascistas del cuerpo”³⁸. Los desmembramientos radicales de Bellmer, según Foster, impugnan la idealización de la raza aria y la fetichización de la proeza física en la Alemania nazi. Alternativamente, la violencia y la fragmentación recreadas en la muñeca podrían también rendir tributo a las víctimas del régimen, entre las cuales el propio Bellmer podría fácilmente haberse contado, dada la hostilidad con que los nazis recibieron el

easily have counted himself, given the hostility with which the Nazis received modern art. A reading of this kind would also strengthen the analogy between Bellmer's doll and the artist's doll mentioned above, as if Bellmer were again personally identifying with a broken bodily frame, using it to reference the persecution of artists and intellectuals under the Nazi regime.

Deeming himself persecuted by an oppressive political government, Soriano could equally have deployed his hybrid forms to visualize analogous feelings of repression and victimization. Perchance, Bellmer would have shown him the way. *El cabalgar de la noche* (plate 47) and *Preludio de un ensueño* (*Prelude to a Dream*) of 1987 (plate 53), for example, recall Bellmer's drawings (fig. 19) or photographs (fig. 40) where a human body is so tightly fastened with rope that its mobility is constrained and appearance distorted beyond recognition. Causing unnatural divisions, the cords create bizarre bulges and cleavages where none existed before, reconfiguring the body and accentuating, as is so often the case with Bellmer, the suggestion of sadistic violence. Soriano would surely have understood the broader implications of such images: just like the mind, the body under extreme constraint becomes a caricature of itself—something unrecognizable, grotesque, barely human.

But the connotations do not end there. If Bellmer and Soriano were indeed using the physical to express the political—refashioning the “restricted body” to conjure the “restricted body politic”—then their works are deeply metaphorical, one might even say metaphorical through and through, a point that requires further elucidation.

Though metaphor has defied many attempts to comprehend and codify its workings, contemporary cognitive linguists have convincingly argued that metaphorical expressions, in a manner directly applicable to Bellmer's and Soriano's art, avail themselves of *physical* to communicate *non-physical* situations. Eve Sweetser, for one, postulated that metaphors developed logically from literal to figurative expressions.³⁹ Verbs such as “to see,” “to grasp,” or “to capture,” were first used to describe literal states of affairs in the world: we see a person, we *grasp* an object, or we *capture* an animal. As languages became more intricate and sophisticated, these same literal expressions expanded their meanings and became applicable to the more subjective realms of emotion and psychology. Accordingly, the *physical* acts of seeing, grasping, or capturing were enlisted to express, if only metaphorically, the more intangible, intellectual acts of expressing or understanding. Consequently, English has developed expressions such as “I see your point,” “I am finally *grasping* what you are saying,” or “the artist has effectively

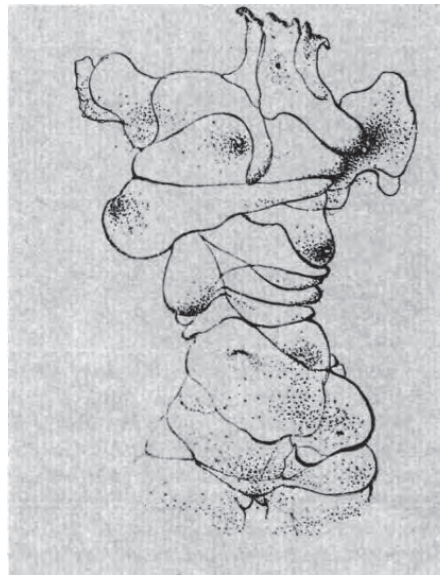
arte moderno. Una lectura de este tipo también podría fortalecer la analogía entre la muñeca de Bellmer y la muñeca del artista antes mencionada, como si Bellmer fuera de nuevo a identificarse personalmente con un marco corporal roto, usándolo para referenciar la persecución de artistas e intelectuales bajo el régimen nazi.

Considerándose perseguido por un régimen político opresor, Soriano podría haber desplegado igualmente sus formas híbridas para visualizar sentimientos análogos de represión y victimización. Acaso, Bellmer le habría mostrado el camino. *El cabalgar de la noche* (ilus. 47) y *Preludio de un ensueño* de 1987 (ilus. 53), por ejemplo, recuerdan los dibujos (fig. 19) o las fotografías (fig. 40) de Bellmer, en los que el cuerpo humano está tan firmemente atado con una cuerda que su movilidad está reducida y su apariencia distorsionada de manera irreconocible. Provocando divisiones innaturales, las cuerdas crean protuberancias y hendiduras estafalarias donde antes no existían, reconfigurando el cuerpo y acentuando, como sucede tan a menudo con Bellmer, la sugerencia de una violencia sádica. Soriano seguramente ha entendido las más amplias implicaciones de tales imágenes: al igual que la mente, el cuerpo bajo presión extrema se convierte en una caricatura de sí mismo—algo irreconocible, grotesco, apenas humano.

Pero las connotaciones no terminan aquí. Si Bellmer y Soriano estuvieran usando ciertamente lo físico para expresar lo político—rehaciendo el “cuerpo restringido” para evocar el “cuerpo restringido político”—entonces sus obras serían profundamente metafóricas, uno podría decir que metafóricas de pies a cabeza, un punto que exige ulterior elucidación.

Aunque la metáfora ha desafiado muchos intentos de entender y codificar sus obras, la lingüística cognitiva contemporánea ha planteado de modo convincente que las expresiones metafóricas, de una manera directamente aplicable al arte de Bellmer y de Soriano, se aprovechan de lo físico para comunicar situaciones no físicas. Eve Sweetser, por su parte, postulaba que las metáforas se desarrollaban lógicamente de expresiones literales a figurativas³⁹. Verbos como “ver”, “tomar” o “capturar” se usaron

primero para describir estados literales de cosas en el mundo: vemos una persona, *tomamos* un objeto o *capturamos* un animal. Mientras los idiomas se hacen más complejos y sofisticados, estas mismas expresiones literales expandieron sus significados y se hicieron aplicables a los dominios más subjetivos de la emoción y la psicología. Por consiguiente, los actos físicos de ver, tomar o capturar se listaron para expresar, aunque fuera metafóricamente, los actos más intangibles e intelectuales de expresión o entendimiento. Consecuente, en español aparecen expresiones tales como “veo cual es tu punto de vista”, “finalmente *capto* lo que dices” o “el artista ha *capturado* efectivamente esta expresión”.



19. Hans Bellmer, illustration for/ilustración para *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* (Paris: Terrain Vague, 1957), 191.

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

captured this expression."

Fragmented
Body and
Fragmented
Self: The
Theme of
Exile in
the Neo-
Surrealist
Works
of Rafael
Soriano

Not only are concrete, physical activities appropriated to convey the more abstract realm of emotion or psychology, but this appropriation also imposes certain constraints. In turn, these constraints predetermine whether a particular expression will be successful or not. Although the phrase "I see your point" does not express a literal relationship—*seeing* is not literally like understanding—the relationship "makes sense" because we derive an inordinate amount of information from our sense of sight. "Seeing," therefore, strikes us as a more *appropriate* way of evoking understanding than, say, running or jumping. This process explains why metaphors, though subjective, are not completely arbitrary; English, after all, has developed expressions such as "I see your point" rather than "I run your point," most likely because running lends itself to different forms of metaphorical mapping: by denoting guided activity and forward momentum, it engendered expressions such as "I run a company" or "the president runs the country." As Sweetser argues, metaphors connect physical with intellectual activities (seeing with understanding, or running with governing) because they can be construed as "equivalent," or because they have "experiential links" in common. Though these links are hardly literal in any sense of the word, they allow metaphor to function as an intelligible means of communication; in fact, similar patterns are detectable across many languages and cultures, with the use of the physical to evoke the psychological recurring with remarkable frequency.

This scenario is directly applicable to Bellmer and Soriano. Although Agnès de la Beaumelle sees Bellmer transforming "an anonymous body into an almost abstract morphology,"⁴⁰ this reading seems too literal. Against the backdrop of cognitive linguistics (the premise that the physical can be used as a metaphor for the psychological) and of Bellmer and Soriano's life history (exile, disorientation, and inability to work), we can make the case that their allusions to physical bondage were deliberately used to evoke the more emotional or psychological condition of restricted artistic freedom and political ostracism. No differently than the way metaphorical expressions such as "my hands are tied" or "I am between a rock and a hard place" use the literal condition of *physical* immobility to describe any limitation on one's ability to act, both Bellmer and Soriano portray the bound physical body and its attending sensations to express an individual's subjugation to an oppressive political regime. There is evidence to suggest that Bellmer did not think of pain in purely literal terms. "A reflex reaction to toothache," he wrote, "is the violent clenching of the hand, causing the fingernails to dig painfully into the skin. What does this mean? This clenched hand produces an artificial focus of arousal, a 'virtual tooth' that diverts the flow of blood and the nerves away from the real epicenter of pain in order to offset it. The toothache is thereby divided and metaphorically doubled at the expense of the hand, whose 'logical pathos' becomes visible. Should we therefore conclude that both the most violent and

No sólo son actividades físicas concretas adecuadas para expresar el ámbito más abstracto de la emoción o la psicología, sino que esta apropiación también impone ciertas limitaciones. A su vez, estas limitaciones predeterminan si una expresión particular resultará exitosa o no. Aunque la frase "veo tu punto de vista" no exprese una relación literal—*ver* no es literalmente igual que *entender*—la relación "tiene sentido" porque derivamos una enorme cantidad de información de nuestro sentido de la vista. "Ver", por tanto nos suena como manera más *apropiada* de evocar comprensión que si dijéramos correr o saltar. Este proceso explica por qué las metáforas, aunque subjetivas, no son completamente arbitrarias. En inglés, por ejemplo, se han desarrollado expresiones tales como "I see your point" (veo tu punto de vista) en lugar de "I run your point" (corro tu punto de vista), probablemente porque correr se presta a diferentes formas de localización metafórica: al denotar actividad orientada e impulso de avance, ha engendrado expresiones tales como "I run the company" (dirijo la compañía) o "the president runs the country" (el presidente gobierna el país). Como Sweetser argüa, las metáforas conectan las actividades físicas con las intelectuales (ver con entender o dirigir con gobernar) porque pueden interpretarse como "equivalente" o porque tienen "vínculos experienciales" en común. Aunque estos vínculos son escasamente literales en cualquier sentido de la palabra, le permiten a la metáfora funcionar como un medio inteligible de comunicación; de hecho, semejantes patrones se detectan a través de muchas lenguas y culturas, en las que el uso de lo físico para sugerir lo psicológico se reitera con notable frecuencia.

Este escenario es directamente aplicable a Bellmer y a Soriano. Aunque Agnès de la Beaumelle ve a Bellmer transformando "un cuerpo anónimo en casi una morfología abstracta"⁴⁰, esta lectura parece demasiado literal. Sobre el trasfondo de la lingüística cognitiva (la premisa de que lo físico puede usarse como metáfora para lo psicológico) y de la historia vital de Bellmer y Soriano (exilio, desorientación e incapacidad de trabajar), podemos argumentar que sus alusiones al cautiverio físico se usaron deliberadamente para evocar la condición más emocional o psicológica de la libertad artística restringida y del ostracismo político. No es distinto de la manera en que expresiones metafóricas como "tengo atadas las manos" o "estoy entre la espada y la pared" usan la condición literal de inmovilidad física para describir cualquier limitación en la capacidad que uno tiene de actuar, tanto Bellmer como Soriano retratan el cuerpo físico sometido y sus acompañantes sensaciones para expresar el sometimiento de un individuo a un régimen político opresivo. Hay una evidencia que sugiere que Bellmer no pensaba en el dolor en términos puramente literales. "Una reacción refleja a un dolor de muelas", escribió él, "es la violenta agarrarse de la mano, que hace que las uñas de los dedos se claven dolorosamente en la piel. ¿Qué significa esto? Esta mano cerrada produce un foco artificial de excitación, una 'muela virtual', que desvía el flujo de sangre y los nervios del epicentro real del dolor a fin de neutralizarlo. El dolor de muelas se divide a partir de ahí y metafóricamente se duplica a expensas de la mano, cuyo 'pathos lógico' se hace visible. ¿Deberíamos por tanto llegar a la conclusión que tanto los más violentos e imperceptibles reflejos del cuerpo (en la cara, los miembros la lengua o los músculos) han de explicarse de este modo, como una tendencia a desviar y dividir el dolor, proporcionando un centro virtual de excitación para equilibrar el

imperceptible reflexes of the body (in the face, limbs, tongue or muscles) are to be explained in this way, as a tendency to divert and divide pain, providing a virtual centre of arousal to counterbalance the real centre?"⁴¹

With some interpretive license, we may propose that, when Bellmer describes the body as capable of diverting the location of pain to distract itself, he is also opening the possibility for physical pain to be a distraction from, or expression of, emotional pain. In this regard, the physical and the psychological are not simply interchangeable, the sensation of pain is itself dynamic, expanding and contracting, lowering or heightening its intensity, depending on whether we pay attention to, or are distracted from, the discomfort. Bellmer was also interested in the phenomenon of phantom pain and displaced sensations: i.e., how amputees still feel missing limbs after their removal.⁴² Somehow, many of Soriano's pieces evoke a similar kind of experience, of bodies badly mutilated and rearranged, such as *Torso en gris* (*Torso in Gray*) of 1991 (plate 61), where the fragmentation of the body image suggests, not just the literal pain and injury of the amputation, but its long-term physical and psychological effects. It is in this regard that physical pain, as a mutable rather than consistent condition, becomes such an effective metaphor for emotional or psychological pain. For Soriano, again, who attributed a long period of artistic inactivity to his separation from his homeland, the mutilated body becomes code for the mutilated self—or what remains of the self during the experience of exile.

If the physical offers an effective means to express the psychological, it is hardly surprising that Bellmer thought of art as a kind of medical operation,⁴³ but a medical operation in a figurative sense. In 1946, he declared an interest in "decomposing and then recomposing the body and its limbs 'against nature,' off the cuff, to give them place and coherence that is as unexpected as it is believable. I want to be so surprising that the reality will overtake, as it were, the imaginable."⁴⁴ Similarly, Soriano (and we will return to this issue below) allowed medicine to play a critical role in his work, a decision no doubt impacted by his father's profession—healer—and his daughter's—chiropractor. Sandwiched between these two generations, Soriano made the human body a central vehicle for his mode of expression, and, like Bellmer, subjected it to fictitious "medical" operations.

Thus, even if Bellmer's photographs intimate a rape fantasy—an implication largely inimical to Soriano's production—both men visualized the torment of exile and alienation in the form of dismembered bodies. On this account, the body is enlisted to communicate broader political statements. Like Foster, Therese Lichtenstein also construes Bellmer's doll as "a symbolic attack on Nazi ideology and its mythic formation of a racist Aryan identity."⁴⁵ In direct opposition to the idealized, classicized images of physical perfection the Nazis sought to disseminate, modern artists created works whose deliberate "ugliness" and "primitivism" ostensibly revealed, for the Nazis at least,

centro real"⁴¹?

Con alguna licencia interpretativa, podemos proponer que, cuando Bellmer describe el cuerpo como capaz de desviar la localización del dolor para distraerse, él también está abriendo la posibilidad de que el dolor físico sea una distracción, o expresión, del dolor emocional. En este sentido, lo físico y lo psicológico no son simplemente intercambiables, la sensación de dolor es dinámica en sí misma, expandiéndose y contrayéndose, disminuyendo y aumentando su intensidad, en dependencia de si le prestamos atención a la incomodidad o nos distraemos de ella. Bellmer también se interesó en el fenómeno del dolor fantasma y de las sensaciones desplazadas: es decir, cómo las personas que han sufrido una amputación tienen sensaciones de los miembros perdidos después de su remoción.⁴² De alguna manera, muchas de las piezas de Soriano evocan un tipo de experiencia semejante, de cuerpos torpemente mutilados y reordenados, tal como *Torso en gris* de 1991 (ilus. 61), donde la fragmentación de la imagen corporal sugiere no sólo el dolor y la lesión reales de la amputación, sino sus efectos físicos y psicológicos a largo plazo. Es en este respecto que el dolor físico, como una condición mutable más que permanente, llega a ser una metáfora efectiva del dolor emocional o psicológico. Para Soriano, insisto, que atribuyó un largo período de inactividad artística a la separación de su patria, el cuerpo mutilado se convierte en un código para el yo mutilado—o lo que queda del yo durante la experiencia del exilio.

Si lo físico ofrece un medio efectivo para expresar lo psicológico, casi no es sorprendente que Bellmer concibiera el arte como una especie de operación quirúrgica⁴³, sino como una operación quirúrgica en un sentido figurado. En 1946, manifestó interés en "descomponer y luego recomponer el cuerpo y sus miembros 'contra natura', sobre la marcha, para darles un lugar y una coherencia que fuera tan inesperada como creíble. Quiero ser tan sorprendente que la realidad superará, por así decir, lo imaginable"⁴⁴. De modo semejante, Soriano (y volveremos a este tema más adelante) permitió que la medicina desempeñara un papel decisivo en su obra, una decisión sin duda afectada por la profesión de su padre—curandero—y la de su hija—quiropática. Atrapado entre estas dos generaciones, Soriano hizo del cuerpo humano un vehículo central de su modo de expresión y, al igual que Bellmer, sujeto a operaciones "quirúrgicas" ficticias.

Por tanto, incluso si las fotografías de Bellmer sugieren la fantasía de una violación—una implicación contraria, en gran medida, a la producción de Soriano—ambos hombres visualizaron el tormento del exilio y la alienación en forma de cuerpos desmembrados. En este aspecto, el cuerpo se emplea para comunicar enunciados políticos más amplios. Al igual que Foster, Therese Lichtenstein también interpreta la muñeca de Bellmer como "un ataque simbólico a la ideología nazi y su mítica formación de una identidad aria racista"⁴⁵. En directa oposición a las imágenes clasicistas idealizadas de perfección física que los nazis buscaban diseminar, (algunos) artistas modernos crearon obras cuya deliberada "fealdad" y "primitivismo" revelaba ostensiblemente, para los nazis al menos, la degeneración física y moral de sus creadores. Es difícil determinar si las imágenes de Soriano, en paralelo, satirizaban el culto del deporte y

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

their creators' physical and moral degeneracy. It is difficult to ascertain whether Soriano's images, in parallel, satirized the cult of sport and exercise in many Marxist countries, but it is not implausible that he conjured the body in a beaten and disjointed condition to counteract the way despotic regimes manipulate images of health to promote the alleged superiority of their political systems. Alternatively, he conveyed the dire state to which individuals are reduced when they are forced to abandon all they hold dear, and begin a new life in a culture to which they feel no connection.

If, as this account suggests, Soriano's art betrays a strong autobiographical component, then *Cabeza hechizada* (*Spellbound Head*) of 1994 (plate 74) could be construed as a self-portrait, a reflection of its author's feeling of emotional "suffocation." Predictably, its brutality can again be attributed to surrealist precedents: e.g., Kay Sage's *Small Portrait* (fig. 20) and, even more, Jacques-André Boiffard's *Untitled* (fig. 21), given the tight way in which the chains surround the figure's neck are reinterpreted, albeit more abstractly, in Soriano's piece. Boiffard's image is especially emblematic of surrealism's proclivity (already mentioned above) to explore violence in order to valorize extreme sensations and violate bourgeois notions of propriety. In both *Cabeza hechizada* and in Boiffard's photograph, the uncomfortable incline of the head, the suggestion of strangulation, and the obfuscation of facial features carry the images' heavy emotional load. Even so, surrealism's pointedly sadistic bent seems to have bypassed Soriano completely; unlike Bellmer and Boiffard, the Cuban, as intimated above, identified more with the victim rather than the perpetrator of violence—another instance of his full assimilation and tweaking of the images he appropriated. For this reason, *Cabeza hechizada*, and a great deal of Soriano's production, may be explained with reference to another, larger (i.e., political) context.

Because it best functions as a complete, fully synchronized whole, the human body is a recurrent metaphor for social harmony and interdependence. "One of the most significant and influential of the correspondences between nature and political life was the image of human society as a 'body,' in which the different social groups formed the organs or 'members' whose unity, interconnection and mutual reliance reinforced the presumed need for social harmony."⁴⁶ Conversely, since its parts malfunction in isolation, the fragmented body is a common metaphor for disharmony and disarray. It there-



20. Kay Sage, *Small Portrait* (*Pequeño retrato*), 1950. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 14.5 x 11.4", Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, 1963.7.



21. Jacques-André Boiffard (1902–61), *Untitled* (*Sin título*), 1932–33. Gelatin silver print/copia en gelatina de plata, 8.9 x 6.7", Centre Pompidou, Paris.

el ejercicio (físico) de muchos países marxistas, pero no es implausible que él hiciera aparecer el cuerpo golpeado y descoyuntado para contrarrestar la manera en que los regímenes despóticos manipulan las imágenes de la salud para promover la supuesta superioridad de sus sistemas políticos. Alternativamente, él comunicó el lamentable estado a que son reducidos los individuos cuando se ven obligados a abandonar todo lo que aman y comienzan una nueva vida en una cultura con la que no sienten ninguna conexión.

Si, como esta explicación sugiere, el arte de Soriano revela un intenso componente autobiográfico, entonces *Cabeza hechizada* de 1994 (ilus. 74) podría interpretarse como un autorretrato, una reflexión del sentimiento de "asfixia" emocional de su autor. Predeciblemente, la brutalidad del cuadro podría nuevamente atribuirse a precedentes surrealistas: por ej., el *Pequeño retrato* de Kay Sage (fig. 20) y, aún más, el *Sin título* de Jacques-André Boiffard (fig. 21), ya que la manera ceñida en que las cadenas rodean el cuello de la figura se reinterpreta, sin bien de forma más abstracta, en la pieza de Soriano. La imagen de Boiffard es especialmente emblemática de la proclividad del surrealismo (ya mencionada anteriormente)

a explorar la violencia a fin de valorar sensaciones extremas y violar las nociones burguesas de decoro. Tanto en *Cabeza hechizada* como en la fotografía de Boiffard, la incómoda inclinación de la cabeza, la sugerencia de la estrangulación y la distorsión de los rasgos faciales lleva la pesada carga emocional de las imágenes. Aun así, la explícita propensión sádica del surrealismo parece haber evitado completamente a Soriano; a diferencia de Bellmer y Boiffard, el cubano, como sugerimos antes, se identificaba más con la víctima que con el perpetrador de la violencia—otro ejemplo de la plena asimilación y alteración de las imágenes de que él se apropiaba. Por esta razón, *Cabeza hechizada*, y gran parte de la producción de Soriano, pueden explicarse con referencia a otro contexto mayor (es decir, político).

Porque funciona mejor como un todo completo, plenamente sincronizado, el cuerpo humano es una metáfora recurrente de la armonía e interdependencia sociales. "Una de las correspondencias más significativas e influyentes entre la naturaleza y la vida política fue la imagen de la sociedad como un 'cuerpo' en el cual los diferentes grupos sociales formaban los órganos o 'miembros' cuya unidad, interconexión y mutua dependencia reforzaba la presunta necesidad de armonía social"⁴⁶. Contrariamente, puesto que sus partes funcionan mal en el aislamiento, el cuerpo fragmentado es una metáfora común de la desarmonía y el desorden. Es por tanto razonable que, en el arte, los miembros amputados desempeñan un papel simbólico semejante. En el icónico cuadro de John Singleton Copley de 1778,

fore stands to reason that, in art, amputated limbs play a similar symbolic role. In John Singleton Copley's iconic 1778 painting, *Watson and the Shark*, Watson's loss of a leg in Havana Harbor was taken by many an Englishman to represent their empire's loss of the American colonies, and Georg Baselitz's depiction of an amputated foot (fig. 22), by many a German to represent the division of Germany during the Cold War. Soriano, then, has a place, not simply in the phenomenon of neo-surrealism, but in this wider interpretive context as well, especially given his personal sensitivity to the way political conflicts have torn many families, nations, and cultures apart.

American Abstract Expressionism

In the United States, surrealism, as is well known, had an especially catalytic impact on a new generation of artists coalescing to form the abstract expressionist movement. An almost obligatory rite of passage, surrealism (particularly, its Freudian-inspired mandate to use art to elicit unconscious imagery) gave the younger Americans the necessary license to introduce increasingly freer techniques of dispensing paint in the creative process. The consensus among many present-day art historians, in fact, is that the development of gestural abstraction—the key marker of abstract expressionism, and largely responsible for putting New York on the artistic map—was inconceivable without surrealist precedents.

Given its pivotal importance in art history, abstract expressionism could not have failed to spark Soriano's curiosity, although, if his presumed interest in Arp and Bellmer is any indication, he would have gravitated to its early, transitional, rather than to its mature, abstract phase. In other words, if Soriano were interested in abstract expressionism, as will be argued below, it was to the stage in its development where it had not yet untangled itself from surrealism.

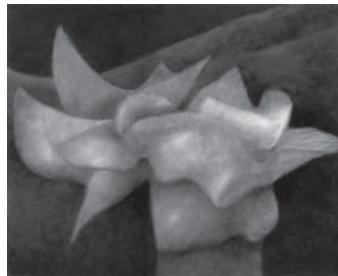
Seymour Lipton's rough and irregular sculptures, for example, such as *Winter Solstice #2*, of 1957 (fig. 23), appear to have informed Soriano's *Cuna* of 1997 (fig. 24) and *Rito crepuscular* (*Twilight Rite*), while Roberto Matta's amorphous *Untitled* (*Psychological Morphology*) of 1939 (fig. 25) may have influenced his pastel of 1988 (plate 86). (As a fellow Latin American artist, and as a key transitional figure between European surrealism and American abstract expressionism, Matta was sure to have come on Soriano's radar screen.⁴⁷) More influential still,



22. Georg Baselitz (1938–), *Foot (Pie)*, 1963. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 39.4 x 31.9", Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen (formerly/antiguamente).



23. Seymour Lipton (1903–86), *Winter Solstice #2 (Solsticio de invierno #2)*, 1957. Nickel silver on monel metal/plata niquelada sobre aleación metálica, 18.8 x 22.1 x 15.3", Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, 66.3106.



24. Rafael Soriano, *Cuna (Cradle)*, 1997. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 24 x 30", private collection/colección privada.

Watson y el tiburón, la pérdida de una pierna que Watson sufrió en el puerto de La Habana fue la manera que tuvo un inglés de representar la pérdida de las colonias americanas de su imperio, y la representación de Georg Baselitz de una pie amputada (fig. 22), la manera que tuvo un alemán de representar la división de Alemania durante la Guerra Fría. Soriano, pues, tiene un lugar, no simplemente en el fenómeno del neo-surrealismo, sino también en este más amplio contexto interpretativo, especialmente dada su sensibilidad personal al modo en que los conflictos políticos habían destrozado muchas familias, naciones y culturas.

Expresionismo abstracto americano

En Estados Unidos, el surrealismo, como es bien sabido, tuvo un impacto especialmente catalizador en una nueva generación de artistas que se unieron para formar el movimiento expresionista abstracto. Un rito de iniciación, el surrealismo (particularmente su mandato de inspiración freudiana de usar el arte para provocar el imaginario inconsciente) dio a los jóvenes norteamericanos la licencia necesaria para introducir técnicas cada vez más libres de aplicar la pintura en el proceso creativo. En efecto, el consenso entre muchos historiadores del arte en la actualidad es que el desarrollo de la abstracción gestual—el sello de identidad del expresionismo abstracto y responsable en gran medida de poner a Nueva York en el mapa artístico—era inconcebible sin los precedentes surrealistas.

Dada su importancia capital en la historia del arte, el expresionismo abstracto no podría haber dejado de despertar la curiosidad de Soriano, aunque, si su supuesto interés en Arp y Bellmer es algún indicio, él habría gravitado hacia él en su temprano período transicional y no en su fase abstracta madura. En otras palabras, si Soriano estaba interesado en el expresionismo abstracto, como se argüirá más adelante, fue en la etapa de desarrollo de este movimiento cuando todavía no se había desembarazado del surrealismo.

Las esculturas toscas e irregulares de Seymour Lipton, por ejemplo, tal como *Solsticio de invierno #2* de 1957 (fig. 23), parece haber conformado la *Cuna* de Soriano de 1997 (fig. 24) y *Rito crepuscular*, mientras el amorfo *Sin título* (*Morfología psicológica*) de Roberto Matta de 1939 (fig. 25) puede haber influido en su pastel de 1988 (ilus. 88). (Como artista latinoamericano y figura transicional clave entre el surrealismo europeo y el expresionismo abstracto americano, Matta ciertamente debe haber aparecido en la pantalla del radar de Soriano⁴⁷). Más influyente aun, puede decirse, fue William Baziotes. De particular interés para Soriano habría sido su toque pictoricista característicamente sutil, su ambigua morfología biomórfica y sus vistas

arguably, was William Baziotes. Of particular interest to Soriano would have been his characteristically subtle painterly touch, ambiguous biomorphic morphology, and bluish, purplish submarine vistas (fig. 26). Baziotes even shared Soriano's fascination with fragmented bodies; a book of WWII photographs (especially, an image of an armless soldier truncated at the hips) allegedly provided the inspiration for *Dwarf*,⁴⁸ echoes of whose configuration are found in *El filósofo* (*The Philosopher*) of 1974 (plate 35). Even Baziotes's cosmetically soothing paintings were meant to be disturbing. Ethel, the artist's wife, recalled her husband saying: "My work is like the Caribbean Sea—beautiful, serene, and exotic on the surface. And all the time below are the sharks."⁴⁹ "It is the mysterious that I love in painting," he added, "I want my pictures to take effect very slowly, to obsess and to haunt."⁵⁰ A similarly disquieting effect also permeates Soriano's work.

But of all the abstract expressionists, the one to whom Soriano could be most fruitfully compared, the one with whom—conceptually, if not visually—he has most in common is, undoubtedly, Arshile Gorky. Like Soriano, Gorky (a survivor of the Armenian Genocide in which numerous members of his family perished) was an expatriate. As a result, "knowledge of the Armenian Genocide," Kim Theriault contends, "contextualizes Gorky's art, but the Genocide is not necessarily present in the works themselves through representative depiction or hyperbole....Its residual effects on survivors were not always obvious."⁵¹ In Soriano's work, one similarly looks in vain for direct evidence of his cultural and geographical displacement; and yet his exile affected him deeply, preventing him, by his own admission, from painting for as much as two years. When he finally returned to his chosen vocation, he initiated so dramatic a stylistic shift that it remains difficult to interpret independently of his biography. That biography, as Theriault says of Gorky, contextualizes his art.

At issue, therefore, is whether Soriano *himself* construed this radical break as reflective of this new status and self-definition. And, even more specifically, whether he deliberately devised novel aesthetic solutions to transcribe his new identity. These questions, of course, cannot be answered with any degree of certainty. All we can do is speculate. Still, Soriano's Cuban and American styles are so radically different that commentators cannot help but feel obliged to



25. Roberto Matta (1911–2002), *Untitled (Psychological Morphology)* (*Sin título [Morfología psicológica]*), 1939. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28.8 x 36.3", Art Institute of Chicago, 149.1991.

submarinas azulosas y purpúreas (fig. 26). Baziotes incluso compartió la fascinación de Soriano por los cuerpos fragmentados: un libro de fotografías de la Segunda Guerra Mundial (especialmente, una imagen de un soldado sin brazos truncada a la altura de las caderas) se supone que fue su inspiración para *Enano*⁴⁸, ecos de cuya configuración se encuentran en *El filósofo* de 1974 (ilus. 35). Hasta los cuadros cosméticamente apacibles de Baziotes tenían el propósito de ser perturbadores. Ethel, la esposa del artista, recordaba que su marido decía: "Mi obra es como el mar Caribe: hermoso, sereno y exótico en la superficie. Y abajo en todo momento están los tiburones"⁴⁹. "Es lo misterioso lo que me gusta en la pintura", añadía, "quiero que mis cuadros surtan efecto muy lentamente, para obsesionar y atormentar"⁵⁰. Un efecto igualmente inquietante también permea la obra de Soriano.

Pero de todos los expresionistas abstractos, al único a quien Soriano podría compararse más provechosamente, el único con quien —conceptualmente, si no visualmente— él tiene más en común es, indudablemente, Arshile Gorky. Al igual que Soriano, Gorky (sobreviviente del genocidio armenio en que numerosos miembros de su familia perecieron) fue un expatriado. Como resultado, "el conocimiento del genocidio armenio", argüe Kim Theriault, "contextualiza el arte de Gorky, pero el genocidio no está necesariamente presente en las obras mismas mediante una representación o una hipérbole....Sus efectos residuales sobre los sobrevivientes no siempre son obvios"⁵¹. En la obra de Soriano, uno igualmente busca en vano evidencia

directa de su desplazamiento cultural y geográfico; y, sin embargo, su exilio le afectó profundamente, impidiéndole pintar durante dos años, como él mismo reconociera. Cuando finalmente regresó a su vocación elegida, inició un cambio estilístico tan radical que resulta difícil interpretarlo, independientemente de su biografía. Esa biografía, como dice Theriault de Gorky, contextualiza su arte.

El asunto en cuestión, por tanto, es si Soriano *mismo* interpretó su ruptura radical como un reflejo de esta nueva situación y autodefinición. Y, aún más específicamente, si él, de manera deliberada, concibió novedosas soluciones estéticas para transcribir su nueva identidad. Estas interrogantes, por supuesto, no pueden responderse con ningún grado de certeza. Todo lo que podemos hacer es especular. Sin embargo, los estilos cubano y americano de Soriano son tan radicalmente diferentes que los comentaristas no pueden menos que sentirse obligados a explicar la discrepancia, o, cuando menos, aventurar hipótesis acerca de los modos en que Soriano buscó expresar la ansiedad del exilio —aunque indirectamente— en su obra. Puesto que Gorky, Arp y Bellmer también respondieron —también indirectamente— al trauma del exilio, y por-



26. William Baziotes (1912–63), *Dwarf (Enano)*, 1947. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 42 x 36.1", Museum of Modern Art, New York, 229.1947.

explain the discrepancy. Or, at the very least, hypothesize about the ways in which Soriano sought to express the anxiety of exile—albeit indirectly—into his work. Since Gorky, Arp, and Bellmer also responded—again, indirectly—to the trauma of exile, and because these artists' works reveal crucial formal similarities with Soriano's, these artists provide useful clues as to how Soriano could have fashioned a solution to his own predicament.

Theriault proposes, for example, that Gorky's refugee status "may have enhanced his awareness of place, both literally, as a displaced person who physically relocated, and figuratively, as a person who as an immigrant was situated within a particular social schema."⁵² She argues that Gorky expressed this idea primarily through landscape (fig. 27), or, more accurately, through what she calls "displaced landscapes," i.e., images that should be construed "not as complete records of places that exist or had existed but as both place and displacement, functioning analogically. In this interpretation, objects and space are removed from their identity....Gorky's own life was fractured: he came from a fractured place, spent his life displaced, and conjured places in a similarly fractured, displaced, figural-abstract manner."⁵³ The idea that Gorky used a displaced landscape to evoke a displaced life history is highly suggestive. To bolster her point, Theriault effectively cites the post-colonial theorist Homi Bhabha, who describes art produced under similar conditions as an "in-between space," a space that "interrupts the performance of the present."⁵⁴

As indicated above, Soriano also explored the theme of landscape, and pieces such as *Nocturno* (*Nocturnal*) of 1975 or *Jardín idílico* (*Idyllic Garden*) of 1977 (plates 38 and 41) may likewise be described as "displaced" geographical spaces for which we have no frame of reference: locations "removed from their identity." It is tempting to think that Soriano recalled Cuban topography when painting these images, but, if so, nostalgia distorted and creative license abstracted these remembrances beyond recognition. Soriano's habit, after all, was to paint at night, from his imagination, and never from nature or photographs.⁵⁵ Gorky's *Garden in Sochi* series (fig. 28) offers a valuable point of comparison, not only because of the heavy surrealist influence, but because the landscape is also divorced from its local identity. If the ambiguous biomorphic morphology



27. Arshile Gorky (1904–48), *Summation (Resumen)*, 1947. Pencil, pastel, and charcoal on paper on board/lápiz, pastel y carboncillo sobre papel, sobre cartón, 79.6 x 101.7", Museum of Modern Art, New York, 234.1969.

vida de Gorky estaba fracturada: venía de un lugar fracturado, pasó la vida desplazado, y evocaba lugares de una manera figurativa-abstracta igualmente fracturados y desplazados⁵³. La idea de que Gorky usaba un paisaje desplazado para evocar una historia vital desplazada es altamente sugestiva. Para reforzar su argumento, Theriault efectivamente cita al teórico poscolonial Homi Bhabha, quien describe el arte que se produce bajo condiciones semejantes como un "espacio intermedio", un espacio que "interrumpe la representación del presente"⁵⁴.

Como se señaló antes, Soriano también exploró el tema del paisaje, y piezas tales como *Nocturno* de 1975 o *Jardín idílico* de 1977 (ilus. 38 y 41) pueden asimismo describirse como espacios geográficos "desplazados" para los cuales no tenemos ningún marco de referencia: lugares "separados de su identidad". Resulta tentador pensar que Soriano recordaba la topografía cubana cuando pintaba estas imágenes, pero, de ser así, la nostalgia distorsionó y la licencia creadora desligó estos recuerdos hasta hacerlos irreconocibles. La costumbre de Soriano, después de todo, era pintar de noche, a partir de su imaginación, y nunca de la naturaleza o de fotografías⁵⁵. La serie *Jardín en Sochi* (fig. 28) ofrece un valioso punto de comparación, no sólo debido a la abundante influencia surrealista, sino porque el paisaje está divorciado también de su identidad local. Si la ambigua morfología biomórfica no bastara para desplazar el paisaje de su anclaje natural, Gorky renombró la serie, que antes se llamara *Jardín en Khorkom*, como *Jardín en Sochi*, sustituyendo la referencia armenia original por otra rusa, del mismo modo que había sustituido su nacionalidad armenia por la rusa.



28. Arshile Gorky, *Garden in Sochi (Jardín en Sochi)*, circa 1943. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 31 x 39", Museum of Modern Art, New York, 492.1969.

que las obras de estos artistas revelan decisivas semejanzas formales con la de Soriano, estos artistas nos proporcionan pistas útiles respecto a cómo Soriano pudo haber fabricado una solución para su propio dilema.

Theriault propone, por ejemplo, que el estatus de refugiado de Gorky "puede haber acentuado su conciencia de lugar, tanto literalmente, como una persona desplazada que es físicamente relocalizada; como figuradamente, como una persona que, en su condición de inmigrante, estaba situada dentro de un esquema social particular"⁵². Ella argüe que Gorky expresó esta idea fundamentalmente a través del paisaje (fig. 27) o, más precisamente, a través de lo que ella llama "paisajes desplazados", es decir, imágenes que deberían interpretarse "no como registros completos de lugares que existen o que habían existido, sino como lugar y desplazamiento a un tiempo, funcionando analógicamente. En esta interpretación, a los objetos y el espacio se les suprime su identidad....La propia

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

were not enough to dislodge the landscape from its natural moorings, Gorky renamed the series *Garden in Sochi* from *Garden in Xhorkom*, substituting a Russian for the original Armenian reference, just as he substituted a Russian for his Armenian nationality. Though he was born Vosdanig Adoian, he renamed himself “Arshile Gorky,” claiming (falsely) to be related to the Russian poet Maxim Gorky. This tactic of dissimulation extended to many aspects of his life history: when he studied the work of European modernists—most notably, Cézanne and Picasso—he did not copy their paintings literally, as much as exhaustively practiced their styles, assuming their artistic “identity” before finding his own. For Gorky, as Theriault argues, “identity was malleable.”⁵⁶

Gorky’s traumatic experiences and forced exile must have contributed to this malleability. “Exile is strangely compelling to think about,” Edward Said observed, “but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted.”⁵⁷ These experiences must have played a role in Gorky’s change of name or Soriano’s change of style. “The marginalization entailed in forms of migration,” Janet Wolff astutely observes, “can generate new perceptions of place and, in some cases, of the relationship between places. Second, the same dislocation can also facilitate personal transformation, which may take the form of rewriting the self...and discovering new forms of self-expression.”⁵⁸

To be sure, Gorky’s and Soriano’s situations were strikingly different. If Armenian immigrants were largely unwelcome, Cubans, on account of fleeing a Communist regime, were extended special privileges in the United States, and made to play a propagandistic role in America’s continual efforts to undermine Castro’s government. To this day, the Armenian cannot even begin to approach the Cuban community’s ability to exert political influence (as of this writing, the United States government has yet to recognize the Armenian Genocide). And while Armenians struggled to create an expatriate community, Cubans, especially in Miami, were concentrated in numbers high enough to pool resources and create effective support networks, allowing their culture to survive, even thrive. The geographical distance between Cuba and Florida, moreover, is so negligible, and the climate conditions so similar, that customs could be maintained with little disruption. Even so, these comparisons are not adduced here to make hierarchical distinctions. As valuable as they are in differentiating one exiled community from another, they provide nothing more than generalizations, obfuscating the unique character of individual experiences. What Gorky and Soriano shared, beyond the ostracism of exile (whatever form it might take), was the permanence of its duration: repatriation was never an option.⁵⁹

With this in mind, returning to the question asked above—i.e., whether Sori-

Aunque su nombre de pila era Vosdanig Adoian, asumió el nombre de “Arshile Gorky” pretendiendo (falsamente) ser pariente del poeta ruso Máximo Gorky. Esta táctica de disimulo se extendió a muchos aspectos de la historia de su vida: cuando estudió la obra de los modernistas europeos —muy especialmente, Cézanne y Picasso— no copió literalmente sus cuadros, tanto como practicó exhaustivamente sus estilos, asumiendo su “identidad” artística antes de encontrar la suya propia. Para Gorky, como argüe Theriault, “la identidad era maleable”⁵⁶.

Las traumáticas experiencias de Gorky y su exilio forzado deben haber contribuido a su maleabilidad. “El exilio es extrañamente persuasivo para reflexionar”, apuntaba Edward Said, “pero terrible de experimentar. Es la incurable ruptura impuesta entre un lugar nativo, entre el yo y su verdadero hogar: su tristeza esencial nunca puede superarse”⁵⁷. Estas experiencias deben haber desempeñado un papel en el cambio de nombre de Gorky o en el cambio de estilo de Soriano. “La marginación conlleva formas de migración”, observa astutamente Janet Wolff, “puede generar nuevas percepciones de lugar y, en algunos casos, de las relaciones entre lugares. Segundo, la misma dislocación puede facilitar también una transformación personal, la cual puede asumir la forma de reescritura del yo...y de descubrimiento de nuevas formas de autoexpresión”⁵⁸.

Sin lugar a dudas, las situaciones de Gorky y Soriano fueron notablemente diferentes. Si los inmigrantes armenios eran en gran medida mal recibidos, a los cubanos, por cuenta de huir de un régimen comunista, se les extendieron especiales privilegios en Estados Unidos, y se les hizo que desempeñaran un papel propagandístico en los continuos empeños de Estados Unidos de socavar al gobierno de Castro. Hasta la fecha, los armenios ni se acercan a la capacidad de la comunidad cubana de ejercer influencia política (al tiempo de escribir esto, el gobierno de Estados Unidos aún no ha reconocido el genocidio armenio). Y si bien los armenios han luchado para crear una comunidad expatriada, los cubanos, especialmente en Miami, se concentraron en número lo suficientemente alto para aunar recursos y crear efectivas redes de apoyo, que permitieron que su cultura sobreviviera e incluso prosperara. La distancia geográfica entre Cuba y la Florida, además, es tan insignificante, y las condiciones climáticas tan semejantes, que las costumbres pudieron mantenerse con poca alteración. Aun así, estas comparaciones no se aducen aquí para establecer distinciones jerárquicas. Tan valiosas como puedan ser para diferenciar una comunidad exiliada de la otra, no proporcionan nada más que generalizaciones, confundiendo el carácter único de las experiencias individuales. Lo que Gorky y Soriano compartieron, más allá del ostracismo del exilio (cualquiera sea la forma que este pueda tomar) fue la permanencia de su duración: la repatriación (para ellos) nunca fue una opción⁵⁹.

Con esto en mente, volviendo a la pregunta planteada antes —es decir, si Soriano deliberadamente concibió y diseñó nuevas soluciones estéticas para expresar su nuevo estado y autodefinición— proponemos que los muchos puntos de encuentro con la obra de Gorky refuerzan una hipótesis. Asumiendo la proposición de Theriault de que Gorky llevó una forma de “paisaje desplazado” un paso más allá, es necesario enfatizar en

ano deliberately devised and crafted new aesthetic solutions to evoke his new status and self-definition—we propose that his many points of intersection with Gorky's work reinforce a provisional hypothesis. Taking Theriault's proposition that Gorky fashioned a form of "displaced landscape" a step further, it is necessary to stress how Gorky's landscapes, as disconnected as they may be from their geographical origins, are never fully disconnected from associations with the human form. In Gorky's work, it is frequently difficult to tell whether we are confronted with one mode of representation, the other, or both. Revealingly, Balcomb Greene described his experience of looking at Gorky as "though you're seeing living things except you can't quite recognize them enough to give them names."⁶⁰ Similarly, Melvin Lader stated that there is a "lack of clear cut and consistent identification of the subject matter" in Gorky's art, "making it nearly impossible to read shapes as either animate or inanimate, natural or manmade."⁶¹

This ambiguity, troubling when applied to landscape, is all the more so when applied to human beings. Merging the human and the natural was not, for Gorky, some romantic, pantheistic unification with nature; it reflected, rather, a crisis of identity, a prospect as threatening as falling in a "vegetative" state, a state wherein all sense of self is lost. In Gorky's work, it seems, the sense of self is continuously under threat. As early as 1937, his *Self-Portrait* (fig. 29) represents the artist with barely defined limbs, some of which appear detachable and separated from his body. The resulting sensations are markedly disturbing. Although we live under continuously changing circumstances, the unity and stability of our bodily frame remains relatively constant. Gorky's proclivity was to violate this frame, a decision attributable to Bellmer's influence, as well as—given his close relationship with Breton and the surrealists—to that of the psychoanalyst, Jacques Lacan. In his seminal and highly influential essay, "The Mirror Stage," Lacan argued that a child's first recognition of itself in a mirror is a profoundly alienating experience.⁶² The child's disparate and uncoordinated physical sensations, Lacan professes, are completely inconsistent with the complete and symmetrical body captured in its mirror reflection. This profound discrepancy, according to Lacan, suggests that the holistic image is deceptive, and that disjointed bodily sensations are actually truer to felt reality.

Whether this account is at all accurate is beyond the expertise of an art historian to evaluate. In many respects, Lacan's theory seems profoundly counter-intuitive. Still, it persuasively explains the surrealists', and Gorky's, fascination with the fragmented body. In other pieces, such as the multiple versions of *Nighttime*, *Enigma*, and *Nostalgia* (fig. 30), Gorky not only fragments, but also creates forms that cannot be clearly identifiable as internal

que los paisajes de Gorky, tan desconectados como puedan estar de sus orígenes geográficos, nunca están totalmente desconectados de asociaciones con la figura humana. En la obra de Gorky, con frecuencia es difícil decir si nos enfrentamos con un modo de representación, el otro, o ambos. De manera reveladora, Balcomb Greene describe su experiencia de mirar a Gorky "como si estuvieras mirando cosas vivas, salvo que no puedes llegar a reconocerlas o a nombrarlas"⁶⁰. Del mismo modo, Melvin Lader afirma que hay una "clara falta de definición y de identificación coherente del tema" en el arte de Gorky, "haciendo casi imposible leer las formas como si fueran animadas o inanimadas, naturales o hechas por el hombre"⁶¹.

Esta ambigüedad, problemática cuando se aplica a un paisaje, es tanto más así cuando se aplica a los seres humanos. Fusionar lo humano y lo natural no fue, para Gorky, una unificación romántica y panteísta con la naturaleza; reflejaba, más bien, una crisis de identidad, una posibilidad tan amenazante como caer en un estado "vegetativo", un estado dentro del cual todo sentido del yo se pierde. En la obra de Gorky, al parecer, el sentido del yo está continuamente amenazado. Tan temprano como en 1937, su *Autorretrato* (fig. 29) representa al artista con miembros apenas definidos, algunos de los cuales parecen desmontables y separados de su cuerpo. Las sensaciones resultantes son notablemente perturbadoras. Aunque vivimos bajo circunstancias continuamente cambiantes, la unidad y la estabilidad de nuestro marco corporal permanece relativamente constante. La tendencia de Gorky era a violar este marco, una decisión atribuible a la influencia de Bellmer, así como —dada su estrecha relación con Breton y los surrealistas— a la del psicoanalista Jacques Lacan. En su ensayo seminal y enormemente influyente, "El estadio del espejo", Lacan argüía que el primer reconocimiento que hace un niño de sí mismo en un espejo es una experiencia profundamente alienante⁶². Las dispares y descoordinadas sensaciones físicas, afirma Lacan, son completamente incongruentes con el cuerpo completo y simétrico captado en su reflejo del espejo. Esta profunda discrepancia, según Lacan, sugiere que la imagen holística es engañosa, y que sensaciones corporales descoyuntadas son realmente más genuinas para percibir la realidad.



29. Arshile Gorky, *Self-Portrait* (*Autorretrato*), 1937. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 55 x 22.9", private collection/colección privada.

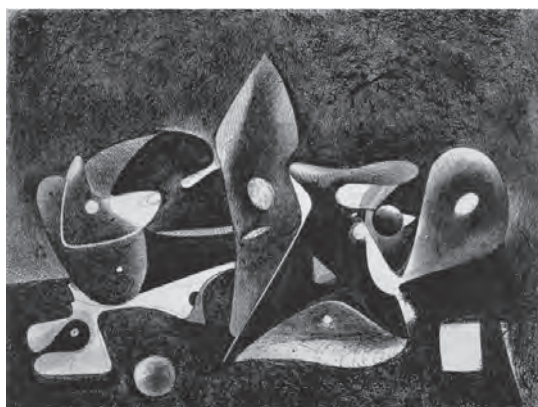
Evaluar si este planteamiento es totalmente riguroso está más allá de la pericia de un historiador del arte. En muchos aspectos, la teoría de Lacan parece profundamente contraintuitiva. Sin embargo, explica plausiblemente la fascinación de los surrealistas, y de Gorky, con el cuerpo fragmentado. En otras piezas, tales como *Nocturno*, *Enigma* y *Nostalgia* (fig. 30), Gorky no sólo fragmenta, sino que también crea formas que no pueden ser claramente identificables como internas o externas a nuestra envoltura personal. Así como Bellmer transformó la muñeca del artista de una herramienta útil en un instrumento de tortura, Gorky convirtió la figura desollada a la extrema derecha de la imagen —un sostén de tantos estudios de artistas— en una imagen de extrema fragilidad, incluso de dolor. La transparencia de (la figura) despellejada, en lugar de

or external to our corporeal envelope. Just as Bellmer transformed the artist's doll from a useful tool into an instrument of torture, Gorky turned the flayed figure at the extreme right of the image—a mainstay of so many artists' studios—into an image of extreme fragility, even pain. The *écorché's* transparency, instead of helping the artist master the most intricate aspects of our skeletomuscular structure, now expresses the tragic vulnerability of human beings. This same condition applies to the cluster of biomorphic shapes Gorky places at the left of the composition, a set of shapes Gorky considered interesting enough to abstract from the larger whole and allow to stand alone in later versions of *Nighttime*, *Enigma*, and *Nostalgia* (fig. 31). And like Soriano, it was also Gorky's propensity to isolate that cluster by placing it before a completely dark, undefined background.⁶³

As his work matured and developed, Gorky consistently pushed his forms beyond the spectator's capacity to determine whether they denote interior or exterior facets of a corporeal body. It is this very uncertainty, arguably, that endows Gorky's and Soriano's work with their consistently disconcerting character. To be sure, the ambiguity of the forms mitigates their emotional impact (we would be more likely to react negatively if the works conspicuously displayed severed limbs). But the reversibility of our corporeal casing also elicits uncomfortable sensations: as if our skin—the protective sheath or envelope that shields us from the outside world—were giving way and our organs unexpectedly began to seep out. Such a rift would not elicit the kind of response induced, say, by reading a tragic literary narrative or watching an actor on a stage. Instead of sparking empathy with the trials and tribulations of fictional characters, such a rift, rather, would violate the very physical barrier that separates us from our ambient environment. Without that barrier, we could have neither individual identity nor sense of self, nor could we think of ourselves as autonomous beings endowed with agency and free will. Reinforced by everyday experiences such as hearing sounds and projecting vocalizations, breathing air *in and out* of our lungs, or *ingesting* and *excreting* food, we tend to think of our physical body as a container, a container that has an inside and an outside, and whose boundaries seem unbreachable. Revealingly, we speak of keeping our feelings "in" or letting them "out," as having an "inner" life and of the existence of an "external" world.



30. Arshile Gorky, *Nighttime, Enigma, and Nostalgia* (*Nocturno, Enigma y Nostalgia*), circa 1931–32. Pen and brush and ink on board (recto); pen and ink and graphite pencil on board (verso)/pluma, pincel y tinta sobre cartón (anverso); pluma y tinta y lápiz sobre cartón (reverso), 26.1 x 34.1", Whitney Museum of American Art, New York, 80.54a-b.



31. Arshile Gorky, *Nighttime, Enigma, and Nostalgia* (*Nocturno, Enigma y Nostalgia*), circa 1932. Ink on paper/tinta sobre papel, 28.1 x 38.1", private collection/colección privada.

ayudar al artista a dominar los complejos aspectos de la estructura osteomuscular, expresa ahora la trágica vulnerabilidad de los seres humanos. Esta misma condición se aplica al núcleo de formas biomórficas que Gorky sitúa a la izquierda de la composición, una serie de formas que Gorky consideró lo suficientemente interesantes para extraerlas de la totalidad mayor y dejarlas solas en versiones posteriores de *Nocturno*, *Enigma* y *Nostalgia* (fig. 31). Y al igual que Soriano, Gorky tuvo también la propensión a aislar ese núcleo al colocarlo sobre un trasfondo indefinido, completamente oscuro⁶³.

Mientras su obra maduraba y se desarrollaba, Gorky consistentemente llevó sus formas más allá de la capacidad del espectador de determinar si denotaban facetas interiores o exteriores de un organismo corpóreo. Es esta misma incertidumbre, puede decirse, lo que dota la obra de Gorky y de Soriano de su carácter uniformemente desconcertante. Sin lugar a dudas, la ambigüedad de las formas mitiga su impacto emocional (tendríamos más probabilidades de reaccionar negativamente si las obras desplegaran obviamente miembros cercenados). Pero la reversibilidad de nuestro revestimiento corpóreo también provoca sensaciones incómodas: como si nuestra piel—la funda o envoltura protectora que nos ampara del mundo exterior—nos traicionara y nuestros órganos inesperadamente comenzaran a escaparse. Tal ruptura no provocaría la clase de respuesta inducida, digamos, por la lectura de una narración literaria trágica ni por ver a un actor en el escenario. En lugar de suscitar empatía con los conflictos y tribulaciones de personajes ficticios, tal ruptura, más bien, violaría la mera barrera física que nos separa de nuestro medioambiente. Sin esa barrera, no podríamos tener ni identidad individual ni el sentido del yo, ni

podríamos pensar de nosotros mismos como seres autónomos dotados de voluntad y libre albedrío. Reforzados por las experiencias diarias, tales como oír los sonidos y proyectar vocalizaciones, *aspirar* y *expirar* el aire de nuestros pulmones, o *ingerir* alimentos y *excretarlos*, tendemos a pensar de nuestro cuerpo físico como un recipiente, un recipiente que tiene interior y exterior, y cuyas fronteras parecen infranqueables. De modo revelador, hablamos de tener nuestros sentimientos "dentro", o de dejarlos "salir" como si tuviéramos una vida "interior" y existiera un mundo "exterior".

Pero incluso si estas sensaciones se definen como exclusivamente físicas, incluso viscerales, tienen importantes ramificaciones cognitivas. El argumento de Sweetser de que las metáforas emplean experiencias físicas concretas para describir experiencias emocionales o psicológicas más nebulosas no es menos relevante aquí. Son nuestras verdaderas expe-

But even if these sensations qualify as exclusively physical, even visceral, they have important cognitive ramifications. Sweetser's argument that metaphors enlist concrete, physical experiences to describe more nebulous, emotional, or psychological experiences is no less relevant here. It is our very physical experiences of literally living from the inside of a body, for instance, that engender the conceptual ideas necessary to categorize individuals as, say, "introverted" or "extroverted," "open-" or "closed-" minded. In their predictability, physical experiences generate recurrent patterns of thought, patterns that, in turn, give birth to purely cerebral concepts: e.g., such as our intellectual proclivity to differentiate and categorize.⁶⁴ Just as the body has an inside and an outside, we rely on this order of experience to establish categories (e.g., Democrats versus Republicans, Americans versus Europeans, humans versus animals, male versus female, etc.). Each of these categories has a boundary, an inside and an outside—just as a human body does—implying that even our ability to formulate abstract ideas and manipulate intellectual concepts is grounded in, and extrapolated from, more literal, physical experiences.

Similarly, though he would probably have been unable to verbalize it quite this way, Gorky expressed feelings of emotional fragility and psychological anxiety by portraying the body as if its boundaries were giving way, a body, so to say, literally turned *inside out*. As Theriault put it, the Armenian Genocide and his exile were not directly referenced in Gorky's art, but this does not mean that these events do not provide the appropriate interpretive context into which the work fits. As the neurophysiologist Antonio Damasio observes: "One key to understanding living organisms, from those that are made up of one cell to those that are made up of billions of cells, is the definition of their boundary, the separation of what is in and what is out."⁶⁵ If this boundary is indeed integral to the viability of living organisms, then it is perfectly logical for human beings to describe emotional vulnerability through metaphorical expressions that place that boundary at risk, as in expressions such as "I feel as though my heart has been torn out of me," "he is like a broken person," or "you see right through me." In other words, Gorky did not need a traditional, representational idiom to express the negative feelings stemming from loss and exile; just as metaphors use physical situations to communicate emotional ones, he relied, instead, on ambiguous forms whose configurations evoked the transgression and permeability of our corporeal boundaries.

A similar situation occurred to Soriano. As his hard-edged, geometric style morphed into a biomorphic, surrealistic one, serious commentators described this transition in a manner that could just as easily apply to Gorky. "Forms resist being classified," Juana Rosa Pita writes, "and each canvas bears witness that the painter has journeyed through inner and outer worlds."⁶⁶ "The identification of shape is possible because we can conceptually separate a thing from its surrounding," Pau-Llosa observes, but, in Soriano, contours "coexist with the luminous spaces 'within' them. The artist invites us to grasp, in a single

riencias físicas de vivir literalmente dentro de un cuerpo, por ejemplo, las que engendran las ideas conceptuales necesarias para catalogar a los individuos como digamos, "introvertidos" o "extrovertidos", de mente "abierta" o "cerrada". En su previsibilidad, las experiencias físicas generan patrones recurrentes de pensamiento que, a su vez, dan lugar a conceptos puramente cerebrales; tal como nuestra proclividad intelectual a diferenciar y categorizar⁶⁴. Así como el cuerpo tiene un interior y un exterior, nos basamos en este tipo de experiencia para establecer categorías (por ej. demócratas contra republicanos; humanos contra animales; varón contra hembra, etc.). Cada una de esas categorías tiene una frontera, un interior y un exterior —así como los tiene el cuerpo humano— lo cual implica que incluso nuestra capacidad de formular ideas abstractas y de manipular conceptos intelectuales se basa en experiencias físicas más literales, a partir de las cuales se extrapolan.

De manera semejante, aunque probablemente él haya sido incapaz de verbalizarlo suficientemente de este modo, Gorky expresó sentimientos de fragilidad emocional y ansiedad psicológica al retratar el cuerpo como si las fronteras no existieran, un cuerpo, por así decir, literalmente vuelto *al revés*. Como Theriault lo puso, el genocidio armenio y su exilio no fueron directamente referenciados en el arte de Gorky, pero esto no significa que estos eventos no proporcionaran el adecuado contexto interpretativo en el cual encaja la obra. Tal como observa el neurofisiólogo Antonio Damasio: "Una clave para entender los organismos vivos, desde los que están compuestos de una sola célula hasta los que están compuestos de miles de millones de células, es la definición de su frontera, la separación de lo que está dentro y de lo que está fuera"⁶⁵. Si esta frontera es en verdad integral a la viabilidad de los organismos vivos, luego es perfectamente lógico que los seres humanos describan la vulnerabilidad emocional mediante expresiones metafóricas que pongan esa frontera en peligro, tal como sucede en expresiones como "me siento como si el corazón se me fuera a salir", "él está roto" o "puedes ver a través de mí". En otras palabras, Gorky no necesitó un lenguaje tradicional, representacional, para expresar los sentimientos negativos que derivan de la pérdida y del exilio; así como las metáforas usan situaciones físicas para comunicar situaciones emocionales, él dependió, en su lugar, de formas cuyas configuraciones evocaban la transgresión y la permeabilidad de nuestras fronteras corporales.

Una situación semejante le ocurrió a Soriano. En su estilo duro y geométrico transformado en surrealista biomórfico, los comentaristas serios describen esta transición de una manera que podría fácilmente aplicársele a Gorky. "Las formas resisten ser clasificadas", escribe Juana Rosa Pita "y cada lienzo da testimonio de que el pintor ha viajado a través de los mundos interior y exterior"⁶⁶. "La identificación de la forma es posible porque podemos conceptualmente separar una cosa de su entorno", Pau-Llosa observa, no obstante, que en Soriano, el contorno "coexiste con los espacios luminosos 'dentro' de ellos. El artista nos invita a captar, en una sola imagen, dos maneras de entender el mundo". Las formas, continúa él "se expresan claramente como espacios, pero al carecer de contorno (no obstante vago o enterrado en la pintura) no pueden realmente pensarse como formas"⁶⁷. Sean lo que fuera lo que estas formas representan, ellas detonan "alusiones" que extienden "la analogía del paisaje mental a través

image, two ways of intending the world.” Shapes, he continues, “are clearly expressed as spaces, but lacking a contour (however vague or buried in paint) they cannot really be thought of as forms.”⁶⁷ Whatever these shapes represent, they trigger “allusions” that extend “the landscape-mind analogy through which mind, earth, and body are linked.”⁶⁸ Soriano “suggest[ed] nude bodies and parts of bodies; he multiplied voluptuous curves and hollows and fleshy protuberances that seem to be constantly emerging, fusing, and dissolving.”⁶⁹ For Alejandro Anreus, moreover, Soriano’s biomorphism “resembles both fragments of landscape and the figure....There is no literal representation here, but a poetic evocation of presence, be it human or landscape.”⁷⁰ And, finally, for Jesús Rosado, Soriano’s “alien-like imagery suggests a menagerie of subjects that vaguely evoke fleshy, ethereal, cosmic, visceral, spectral, and plasma-like entities.”⁷¹

These passages are extremely suggestive.⁷² Each critic allows salient characteristics of Soriano’s post-Cuban period to emerge in sharper relief. By rejecting his early adherence to a modernist space that denies three-dimensionality and discretely segregates every form from the next, Soriano now conjures sculptural and tactile sensations.⁷³ These sensations evoke bodily associations, but are kept deliberately vague: forms evade definition, transgress boundaries, and even interpenetrate. This ambiguity, in turn, elicits disconcerting effects and frustrates the spectator’s attempt to construe meaning. And although all the critics cited above hint at, they failed to sharply define this key, signature characteristic—a characteristic Soriano shares with Gorky—namely, the proclivity to violate physical boundaries and patently turn the body inside out. In the process, Soriano had assistance from unexpected sources. As was mentioned above, Soriano’s daughter, Hortensia, is a chiropractor. She distinctly remembers how much her father enjoyed looking at medical textbooks and anatomical illustrations with her,⁷⁴ to which he makes subtle reference in pieces such as *Obelisco nocturno* of 1996 (fig. 32), where a skeletal knee protrudes at the lower right corner, or *Mágico encuentro* (fig. 33), where amorphous shapes resemble the inner organs of the digestive system, all fostering the unsettling effects mentioned above.

Exile and the Fragmented Body

That such effects emerge after Soriano’s departure from Cuba in 1962, and coincide with his life as a political émi-



32. Rafael Soriano, *Obelisco nocturno* (*Night Obelisk*), 1996. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 48 x 36", private collection/colección privada.



33. Rafael Soriano, *Mágico encuentro* (*Magical Encounter*), 1995. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60", private collection/colección privada.

del cual la mente, la tierra y el cuerpo se vinculan”⁶⁸. Soriano “sugería cuerpos desnudos y partes de cuerpos; él multiplicó las curvas voluptuosas y hendiduras y protuberancias carnales que parecen estar constantemente emergiendo, fusionándose y disolviéndose”⁶⁹. Para Alejandro Anreus, además, el biomorfismo de Soriano “remeda tanto los fragmentos del paisaje como la figura.... No hay aquí una representación literal, sino una evocación poética de presencia, sea esta humana o paisaje”⁷⁰. Y, finalmente, para Jesús Rosado, “la imaginería de apariencia alienígena de Soriano sugiere una colección de sujetos que evocan vagamente entidades carnales, etéreas, cósmicas, espectrales y ectoplasmáticas”⁷¹.

Estos pasajes son extremadamente sugestivos⁷². Cada crítico reconoce características prominentes del período post cubano de Soriano que surgen en un relieve más acusado. Al rechazar su temprana adhesión a un espacio modernista que niega la tridimensionalidad y discretamente segrega cada forma de la próxima, Soriano evoca ahora sensaciones escultóricas y táctiles⁷³. Estas sensaciones sugieren asociaciones corporales, pero se mantienen deliberadamente vagas: las formas evaden la definición, transgreden las fronteras e incluso se interpenetran. Esta ambigüedad, a su vez, provoca efectos desconcertantes y frustra el intento del espectador de deducir un significado. Y aunque todos los críticos antes citados lo dan a entender, no logran definir precisamente esta característica clave y distintiva, la tendencia a violar las fronteras físicas y abiertamente volver el cuerpo al revés. En el proceso, Soriano contó con la ayuda de inesperadas fuentes. Como hemos mencionado antes, la hija de Soriano, Hortensia, es quiropráctica. Ella recuerda claramente lo mucho que su padre disfrutaba mirando libros de medicina e ilustraciones anatómicas con ella⁷⁴, a las cuales él hace sutiles referencias en piezas como *Obelisco nocturno* de 1996 (fig. 32), donde una rodilla esquelética se asoma en la esquina inferior derecha, o *Mágico encuentro* (fig. 33), donde formas amorfas se asemejan a los órganos internos del aparato digestivo, todos ellos induciendo los efectos perturbadores a que nos referimos antes.

El exilio y el cuerpo fragmentado

Que tales efectos surgen después de la salida de Soriano de Cuba en 1962, y coinciden con su vida como exiliado político en Miami, invita la hipótesis de que fueron específicamente reunidos para evocar la expatriación del artista. “Compostura y seriedad”, afirma Edward Said, “son las últimas cosas que se asocian con la obra de los exiliados”⁷⁵. Respecto a si el cambio artístico de 180 grados de Soriano puede atribuirse exclusivamente, o incluso fundamentalmente, a las circunstancias alteradas del artista no es, desde luego, más que pura especulación. Para algunos

gré in Miami, invites the hypothesis that they were specifically marshaled to evoke the artist's expatriation. "Composure and serenity," Edward Said observes, "are the last things associated with the work of exiles."⁷⁵ As to whether Soriano's artistic about-face can be attributed exclusively, or even primarily, to the artist's altered circumstances is, of course, nothing more than pure speculation. For some artists, their work has little, if any, connection to their personal lives; for others, the two may be intimately related. But even for those whose aesthetic production is persuasively described as strongly autobiographical, it must be conceded that all works of art are artificial; all works of art are contrived. To put it differently, no direct, aesthetic medium exists through which mental states or private emotions can be translated with complete transparency and immediacy; all works of art encode meanings in ways that are filtered through, or preconditioned by, the constraints of their medium, not to mention a whole set of intellectual presuppositions and cultural conventions.

And so it was for Soriano. Even though it must be said, for the purposes of full disclosure, that no direct statement exists from his side avowing an interest in Arp, Bellmer, or Gorky, the visual correspondences between his works and theirs are, arguably, so compelling that one can safely assume a strong formal and philosophical correspondence. Without the formal precedents set and meanings formulated by these artists, Soriano would, arguably, have conceptualized a completely different mature style. Still, his (or any other artist's) need to rely upon certain prototypes does not mean that biographical events are completely irrelevant to interpretation. It simply means that those events were translated through one, as opposed to another, pictorial idiom. By all accounts, leaving Cuba had a traumatic effect on Soriano. According to Paula Harper, "the shock of being cut off from his colleagues and his work at the school of Matanzas, the artistic community he had shared and which nourished and supported him, was intense."⁷⁶ The example of surrealism thus provided a formal alternative to the rigid discipline and geometrical clarity of his early style. Not an alternative that objectively communicated the new negative emotions triggered by his exile, but an alternative that, in the artist's mind, was more susceptible to doing so. In other words, at another place and time, or in different circumstances, Soriano's response to surrealism might have been completely indifferent. Given his disposition at this point in his life, however, he was especially receptive to its innovations, chiefly, to the way its discombobulation of the human form could reflect his subjective mental states and discomfit his audience.

"The anxieties and sadness of exile brought in me an awakening," Soriano recalled, "I began to search for something else; it was through my painting.... [as] I went from geometric painting to a painting that is spiritual."⁷⁷ For the purpose, Soriano could not invent a new artistic form entirely from scratch. If he sought to visualize "the anxieties of exile," he found the surrealist treat-

artistas, su obra tiene poca conexión, si es que alguna, con sus vidas personales; para otros las dos pueden estar íntimamente relacionadas. Pero incluso para aquellos cuya producción estética se describe de manera convincente como enfáticamente autobiográfica, debe admitirse que todas las obras de arte son artificiales; todas las obras de arte son inventadas. Para ponerlo de una manera diferente, no existe ningún medio estético directo a través del cual los estados mentales o las emociones particulares puedan traducirse con completa transparencia e inmediatez; todas las obras de arte codifican significados en la manera en que se filtran a través de las limitaciones de su medio, o son preconditionadas por él, para no mencionar toda una serie de presuposiciones intelectuales y convenciones culturales.

Y ello fue así para Soriano. Aunque debe decirse, a los fines de una revelación total, que si bien no existe ninguna declaración directa de su parte en que reconozca un interés en Arp, Bellmer o Gorky, las correspondencias visuales entre sus obras y las de estos artistas son, podría decirse, tan convincentes que uno puede suponer con certeza una sólida correspondencia formal y filosófica. Sin los precedentes formales establecidos y los significados formulados por estos artistas, Soriano, podría afirmarse, habría conceptualizado un estilo maduro completamente diferente. Sin embargo, su necesidad (o la de cualquier otro artista) de basarse en ciertos prototipos no significa que los acontecimientos biográficos sean del todo irrelevantes para la interpretación. Significa simplemente que esos acontecimientos se tradujeron a través de un idioma pictórico, y no de otro. Según todos los indicios, irse de Cuba tuvo un efecto traumático en Soriano. Según Paula Harper, "el shock de distanciarse de sus colegas y de su obra en la escuela de Matanzas, la comunidad artística que él había compartido, que lo había formado y lo había apoyado, fue intenso"⁷⁶. El ejemplo del surrealismo ofrece, pues, una alternativa formal a la rígida disciplina y a la claridad geométrica de su primer estilo. No se trata de una alternativa que objetivamente comunicara las nuevas emociones negativas provocadas por su exilio, sino una alternativa que, en la mente del artista, era más susceptible de hacerlo. En otras palabras, en otro momento y lugar, o en otras circunstancias, la respuesta de Soriano al surrealismo podría haber sido completamente distinta. Sin embargo, dada su disposición en este punto de su vida, él fue particularmente receptivo a sus innovaciones (del surrealismo), en particular a la manera en que su confusión de la forma humana podría reflejar sus estados mentales subjetivos y desconcertar a su público.

"Las ansiedades y la tristeza del exilio provocaron en mí un despertar", recordaba Soriano, "empecé a buscar algo más, a través de mi pintura.... pasé de una pintura geométrica a una pintura que es espiritual"⁷⁷. Para ese fin, Soriano no podía inventar una nueva forma artística partiendo totalmente de cero. Si buscaba visualizar "las ansiedades del exilio", encontró el tratamiento que los surrealistas hacían del cuerpo particularmente adecuado a sus objetivos. Arp sacó de contexto las partes anatómicas; Bellmer fracturó su orden secuencial y Gorky las volvió al revés (aunque, ocasionalmente, algunas de estas estrategias se superponían e interrelacionaban en la obra de cada uno de estos artistas).

ment of the body particularly appropriate for his objectives. Arp took anatomical parts out of context; Bellmer fractured their sequential order; and Gorky turned them inside out (although, on occasion, some of these strategies overlap and interrelate in each of these artists' work).

Soriano must have quickly grasped the metaphorical implications of each of these strategies, and, more importantly, their implications if they were made to work in concert. For the body to fulfill its functions on the literal level, all anatomical parts must be of the right dimensions, in the right place, and at the right orientation. If any of these conditions are not met, the body will function improperly, or perhaps not even function at all. By introducing their own form of bodily disruptions, their own idiosyncratic acts of sabotage, Arp, Bellmer, and Gorky crafted scenarios to destabilize proper bodily structure. Taking these experiments to another power, Soriano exacerbated their effect by merging all three strategies into one. If we find the results unsettling, our reactions may be explained, not simply because of our squeamishness at the sight of our own internal organs, but also because of a fundamental way in which our brain registers the living beings with which it comes into contact. In fact, whenever the brain encodes information about an object, it also encodes information about its mirror image,⁷⁸ insuring that we recognize it from other angles, and understand that a different contour does not denote a different object.⁷⁹ In the wild, for instance, an ability to identify predator or prey regardless of vantage point is a distinctive advantage. And that the anatomy of the majority of animals betrays mirror symmetry is something the brain automatically recognizes, not only about the other animals and humans it encounters, but also about its own organism.

Antonio Damasio, for example, argues that the human brain constructs a "map" or "model" of its own organism—i.e., the body—for its own benefit. Since the "body's internal state must be relatively stable by comparison to the environment surrounding it...that stable state is governed from the brain by means of an elaborate neural machinery designed to detect minimal variations in the body's internal chemical profile."⁸⁰ (Neurophysiologists use metaphorical terms such as "map" or "model"⁸¹ because, of course, literal terms have yet to be invented to describe the brain's "circuitry" or "mechanism.") Needless to say, the regulation of one's heart rate or immune system does not rise to the level of conscious awareness.⁸² Even so, these processes are relevant to our discussion because they ratify how the brain's encoding of information about the body is crucial for our survival—and by the body, one means its external outline as well as its internal chemistry. As such, and however unconscious these internal representations may be, they probably have an impact, albeit subliminally, on our everyday behavior. Looking at the fragmented images created by Bellmer, Gorky, or Soriano, one may surmise that our aesthetic reactions are guided, not exclusively by our intellectual expectations and cultural baggage. They are also guided by the way these images violate our

Soriano debe haber captado rápidamente las implicaciones metafóricas de cada una de estas estrategias, y, algo más importante aún, sus implicaciones en conjunto si se aplicaban para actuar en concierto. Para que el cuerpo cumpla sus funciones en el nivel literal, todas las partes anatómicas deben tener las dimensiones correctas, estar en el lugar correcto y en la orientación correcta. Si cualquier de estas condiciones no se cumple, el cuerpo no funcionará adecuadamente, o acaso ni siquiera llegue a funcionar. Al introducir sus propias formas de alteraciones corporales, sus propios e idiosincráticos actos de sabotaje, Arp, Bellmer y Gorky crearon escenarios para desestabilizar la correcta estructura corporal. Potenciando estos experimentos, Soriano exacerbó sus efectos al fusionar las tres estrategias en una. Si encontramos los resultados inquietantes, nuestras reacciones pueden explicarse, no simplemente debido a nuestra repugnancia a la vista de nuestros propios órganos internos, sino también debido a una manera fundamental en que nuestro cerebro registra los seres vivos con los cuales nos ponemos en contacto. En efecto, siempre que el cerebro codifica información acerca de un objeto, también codifica información sobre su imagen espejada⁷⁸, garantizando que la reconocemos desde otros ángulos, y que entendemos que un contorno diferente no denota un objeto diferente⁷⁹. En la selva, por ejemplo, la capacidad de identificar a un depredador o a una presa independientemente del punto de vista constituye una ventaja particular. Y que la anatomía de la mayoría de los animales revele simetrías especulares es algo que el cerebro automáticamente reconoce, no sólo acerca de los otros animales y humanos que encuentra, sino también acerca de su propio organismo.

Antonio Damasio, por ejemplo, argüe que el cerebro humano construye un "mapa" o "modelo" de su propio organismo —es decir, del cuerpo— para su propio beneficio. Puesto que "el estado interno del cuerpo debe ser relativamente estable en comparación al ambiente que lo rodea...ese estado estable está gobernado desde el cerebro por medio de una elaborada maquinaria neural diseñada para detectar las mínimas variaciones en el perfil químico interno del cuerpo"⁸⁰. (Los neurofisiólogos usan términos metafóricos tales como "mapa" o "modelo"⁸¹, porque, desde luego, todavía no se han inventado los términos literales para describir la "circuitría" o el "mecanismo" del cerebro). Huelga decir que la regulación del ritmo cardíaco de uno o del sistema inmunológico no llegan al nivel del conocimiento consciente⁸². Aun así, estos procesos son relevantes para nuestra discusión porque ratifican cómo la manera en que el cerebro codifica la información acerca del cuerpo es decisiva para nuestra supervivencia —y por el cuerpo uno quiere decir la estructura exterior tanto como su química interna. Como tal, y no obstante lo inconscientes que estas representaciones internas puedan ser, probablemente tienen un impacto, si bien subliminalmente, en nuestra conducta diaria. Mirando las imágenes fragmentadas creadas por Bellmer, Gorky o Soriano, uno puede suponer que nuestras reacciones estéticas no están guiadas exclusivamente por nuestras expectativas intelectuales y nuestro bagaje cultural. Están guiadas también por la manera en que estas imágenes violan nuestras experiencias cotidianas de vivir en el mundo desde el interior de un cuerpo humano limitado y simétrico, así como el mapa neural que nuestro cerebro construye para supervisar y regular su funcionamiento⁸³. Así como el cuerpo cambia de peso si percibe que está en riesgo de perder el equilibrio, las imágenes de partes anatómicas fuera de escala, en el orden equivocado y

everyday experiences of living in the world from the inside of a bound, symmetrical human body, as well as the neural map our brains construct to monitor and regulate its functioning.⁸³ Just as the body will shift weight if it feels at risk of losing its balance, images of anatomical parts out of scale, in the wrong order, and turned inside out, will run afoul, not only of how the brain maps the organism, but also of the stability the brain endeavors to preserve to keep the organism in good working order. When this stability is threatened, when the narrow biological parameters within which our organism needs to maintain itself are transgressed, the organism is in serious danger.

Along similar lines, when the brain processes information about objects in the external world, or recalls specific memories or experiences, the *emotional* associations connected with these objects, memories, or experiences will be recalled as well.⁸⁴ Which means that images of fragmented bodies will trigger the personal feelings we have ascribed to such images in the past,⁸⁵ as well as our own organism's natural predisposition to avoid so ominous a fate. This does not mean that many of these reactions are not culturally conditioned or inflected by contextual considerations. The sight of meat may repel many vegetarians, and even unapologetic meat eaters may find the disemboweling of animals repulsive—especially if they are unaccustomed to it, given how sanitized the preparation of food has become in Western societies. In other parts of the world, however, or among medical professionals in our own culture (who have successfully desensitized themselves), the sight of dissected or misshapen bodies may cause no adverse reactions at all. But if we cringe, it is not simply because distorted bodies violate cultural norms of physical attractiveness; it is also because (again, subliminally) they violate the brain's map of the organism's external profile, or its model of the particular order in which its internal components are arranged—not to mention, the requirement that these components remain securely inside their corporeal envelope. At this point, of course, we become fully cognizant of any revulsion we feel, even if sparked by forces functioning outside our conscious awareness. That revulsion is all the more disturbing, not simply because we never feel as vulnerable as when we are operated upon, when our internal organs are exposed, but also because we have so little control over the inside of our own bodies (the only object in the world, ironically enough, over which we otherwise think we have complete agency).

Whenever we peruse a human body, moreover, the traditional connections mentioned above (between bodily unity and social unity) also come into play. Is it any wonder, therefore, that the fragmented body has served as such an effective cultural symbol for the fragmented self, and that the surrealists so frequently availed themselves of this device? From the neurological side, Damasio even advances the argument that the model of the body-in-the-brain is the “likely biological forerunner for what eventually becomes the elusive sense of self. The deep roots for the self, including the elaborate self which

vueltas al revés, estarán reñidas no sólo con la manera en que el cerebro cartografía el organismo, sino también con la estabilidad que el cerebro se esfuerza en preservar para mantener al organismo en buen funcionamiento. Cuando esta estabilidad está amenazada, cuando los estrictos parámetros biológicos dentro de los cuales nuestro organismo debe mantenerse se transgreden, el organismo está en serio peligro.

Del mismo modo, cuando el cerebro procesa información sobre los objetos del mundo exterior, o memoriza recuerdos o experiencias específicos, las asociaciones *emocionales* conectadas con estos objetos, recuerdos o experiencias se recuerdan también⁸⁴. Lo cual significa que imágenes de cuerpos fragmentados dispararán los sentimientos personales que hayamos adscrito a tales imágenes en el pasado⁸⁵, así como la predisposición natural de nuestro propio organismo para evitar un destino tan ominoso. Esto no significa que muchas de estas reacciones no estén culturalmente condicionadas o influidas por consideraciones culturales. La vista de la carne de res puede repeler a muchos vegetarianos, e incluso los que comen carne sin remordimientos pueden encontrar repulsivo el desentrañamiento de animales—especialmente si no están acostumbrados a ello, dada la manera tan aséptica a que ha llegado la preparación de alimentos en las sociedades occidentales. Sin embargo, en otras partes del mundo o entre profesionales de la medicina en nuestra propia cultura (que se han desensibilizado exitosamente), la vista de cuerpos disecados o deformes puede que no causen reacciones adversas en absoluto. Pero si nos asustamos, no es simplemente porque los cuerpos distorsionados violan las normas culturales del atractivo físico; es también porque (y de nuevo subliminalmente) violan el mapa cerebral del perfil externo del organismo, o su modelo del orden particular en que sus componentes internos están dispuestos—para no mencionar el requisito de que estos componentes permanezcan seguramente dentro de su envoltorio corporal. En este punto, desde luego, nos hacemos plenamente conscientes de cualquier repulsión que sintamos, incluso si es provocada por fuerzas que funcionan fuera de nuestro conocimiento consciente. Esa repulsión es aún más perturbadora, no simplemente porque nunca nos sentimos tan vulnerables como cuando nos someten a una operación, cuando nuestros órganos internos quedan expuestos, sino también porque tenemos tan poco control sobre el interior de nuestros propios cuerpos (el único objeto en el mundo, bastante irónicamente, sobre el cual creemos no obstante que ejercemos un completo dominio).

Además, siempre que examinamos un cuerpo humano, las conexiones tradicionales que antes mencionamos (entre unidad corporal y unidad social) también entran en juego. ¿Es de extrañar, por tanto, que el cuerpo fragmentado haya servido como un efectivo símbolo cultural para el yo fragmentado, y que los surrealistas con tanta frecuencia se hayan aprovechado de este recurso? Desde el lado neurológico, Damasio propone incluso el argumento de que el modelo del cuerpo en-el-cerebro es el “probable prototipo biológico para lo que finalmente se torna en el elusivo sentido del yo. Las profundas raíces del yo, incluido el yo elaborado que abarca la identidad y la personalidad, han de encontrarse en el conjunto de recursos cerebrales que continuamente y de manera *no consciente* mantienen el estado corporal dentro del estrecho margen y relativa estabilidad que exige la supervivencia”⁸⁶.

El cuerpo
y el yo
fragmentados:
el tema del
exilio en
las obras
neosurrealistas
de Rafael
Soriano

encompasses identity and personhood, are to be found in the ensemble of brain devices which continuously and *nonconsciously* maintain the body state within the narrow range and relative stability required for survival.”⁸⁶

Fragmented
Body and
Fragmented
Self: The
Theme of
Exile in
the Neo-
Surrealist
Works
of Rafael
Soriano

If correct, this hypothesis contradicts Lacan’s view that the image of bodily totality is somehow alienating. It posits, rather, that fragmentation and broken boundaries are aberrant, and unity and wholeness normative. Damasio’s position also dovetails nicely with Sweetser’s argument about the relevance of somatic experience to our formulation of intellectual concepts, and to the way emotional situations are described in language. The majority of present-day psychologists and neurophysiologists who study emotionality from a scientific perspective, moreover, rarely conceptualize emotions independently of the bodily responses that accompany them. In fact, “there is considerable evidence in support of the notion that emotional processing is embodied.”⁸⁷ Damasio further claims that emotions “are part and parcel of the regulation we call homeostasis,” in other words, “the coordinated and largely automated physiological reactions required to maintain steady internal states in a living organism.”⁸⁸ Thus, when pondering the workings of such disparate manifestations as the human body, human emotion, and human language, patterns clearly emerge: emotions are physical; emotions help regulate internal bodily states; and emotions are conveyed in language, metaphorically, by physical situations. All of which reinforces the correlations between physicality, emotion, and cognition,⁸⁹ and helps sustain the hypothesis presented here: that, when constructing the meanings of his work, Soriano deliberately used the fragmented body to spark appropriately disturbing reactions from his audience.

Soriano’s images (no less than Arp’s, Bellmer’s, or Gorky’s) spark these reactions because there is mounting evidence to suggest that the brain registers the emotional valence of body posture and movement not unlike the way it registers the emotional valence of facial expressions.⁹⁰ And because “individuals embody the emotional gestures of other people, including facial expressions, posture, and vocal affect,” then “imitative behavior produces a corresponding state in the perceiver, leading to the general suggestion that embodied knowledge produces felt emotional states.”⁹¹ Intriguingly, this process of emotional contagion and mimicry is not restricted to our encounters with other human beings. Using the emotion of fear as an example, Elizabeth Phelps argues that: “Whether a specific threat is real and imminent or unrealistic and unlikely, humans can use imagination and interpretation to induce a fear response.” Additional studies “indicate that symbolically represented fears that are imagined and anticipated, but never experienced, rely on similar neural mechanisms for expression as fears acquired through direct aversive experience.”⁹² On this basis, one may propose that Soriano and his surrealist predecessors must have similarly construed images of fragmented bodies, if only intuitively, as highly conducive to affect the emotional responses of their

Esta hipótesis, de ser correcta, contradice el punto de vista de Lacan de que la imagen de la totalidad corporal es de alguna manera alienante. Propone, más bien, que la fragmentación y las fronteras rotas son aberrantes y la unidad y la integridad son normativas. La posición de Damasio también se enlaza bien con el argumento de Sweetser respecto a la pertinencia de la experiencia somática a nuestra formulación de conceptos intelectuales, y al modo que las situaciones emocionales se describen en el idioma. Por otra parte, la mayoría de los psicólogos y neurofisiólogos del día de hoy, que estudian la emocionalidad desde una perspectiva científica, rara vez conceptualizan las emociones independientemente de las respuestas corporales que las acompañan. En efecto, “hay sobradas pruebas en apoyo de la noción de que los procesos emocionales se materializan”⁸⁷. Damasio afirma además que las emociones “forman parte integrante de la regulación que llamamos homeostasis”, en otras palabras, “las reacciones fisiológicas coordinadas y en gran medida automáticas que se requieren para mantener estados internos estables en un organismo vivo”⁸⁸. Por consiguiente, cuando consideramos el funcionamiento de manifestaciones tan dispares como el cuerpo humano, las emociones humanas y el lenguaje humano, surgen claramente unos patrones: las emociones son físicas; las emociones ayudan a regular los estados corporales internos y las emociones se expresan en el lenguaje, metafóricamente, por situaciones físicas. Todo lo cual refuerza las correlaciones entre la dimensión física, la emoción y la cognición⁸⁹, y ayuda a sostener la hipótesis que presentamos aquí: que, al construir los significados de su obra, Soriano deliberadamente usó el cuerpo fragmentado para suscitar reacciones apropiadamente inquietantes de su público.

Las imágenes de Soriano (no menos que las de Arp, Bellmer o Gorky) provocan estas reacciones porque hay pruebas crecientes que sugieren que el cerebro registra la valencia emocional de la postura y el movimiento del cuerpo no de distinta manera de la que registra la valencia emocional de las expresiones faciales⁹⁰. Y puesto que “los individuos encarnan los gestos emocionales de otras personas, incluidas sus expresiones faciales, su postura y su expresión oral”, luego “el comportamiento imitativo produce un estado correspondiente en el receptor, dando lugar a la sugerencia general de que el conocimiento incorporado produce estados emocionales vividos”⁹¹. Curiosamente, este proceso de contagio y mimetismo emocional no se limita a nuestros encuentros con otros seres humanos. Valiéndose de la emoción del miedo como ejemplo, Elizabeth Phelps sostiene que: “Si una amenaza específica es real e inminente o irrealista e improbable, los humanos pueden usar la imaginación y la interpretación para inducir una respuesta de temor”. Estudios adicionales “indican que los miedos simbólicamente representados, que se imaginan y se esperan, pero que nunca se experimentan, dependen de mecanismos neurales semejantes para expresarlos como temores adquiridos a través de una experiencia adversa directa”⁹². Sobre esta base, uno puede proponer que Soriano y sus predecesores surrealistas deben haber interpretado, de modo semejante, imágenes de cuerpos fragmentados, aunque sólo fuera intuitivamente, como altamente conducentes a afectar las respuestas emocionales de sus públicos. ¿Por qué? Porque la investigación actual confirma que tendemos a reaccionar ante una “representación simbólica” de, digamos, un cuerpo fragmentado no de manera muy diferente que ante un verdadero cuerpo fragmentado. Hay pruebas suficientes

audiences. Why? Because current research confirms that we tend to react to a “symbolic representation” of, say, a fragmented body not so differently than to an *actual* fragmented body. There is also significant evidence to advance the proposition that the more intense an emotion, the more likely its precipitating event will be remembered by the individuals experiencing it.⁹³ Soriano, thus, did not choose his motifs at random. The intense reactions elicited by images of distorted bodies, not unlike those elicited by the images of his artistic predecessors, would prove all the more “appropriate” to communicate the perturbing and unsettling impact exile exerted on his emotional state. Arp and Bellmer, after all, were also displaced by political upheavals in Europe, and Gorky by the Armenian Genocide; and one could conjecture that they all decided to visualize these traumas—albeit indirectly—by subverting the delicate equilibrium of our bodily architecture.

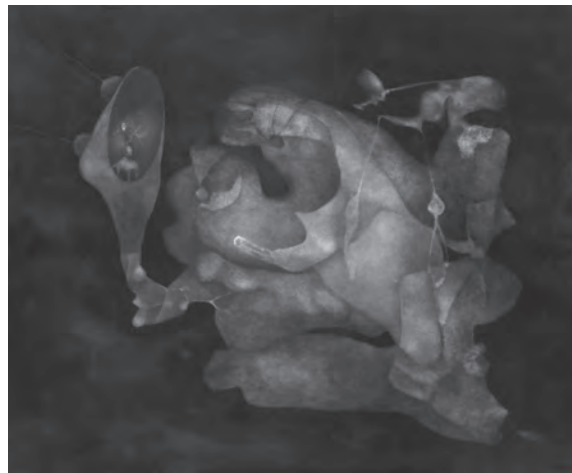
“The reason why representations of the body are well suited to signify stability,” Damasio surmises, “comes from the remarkable invariance of the structures and operations of the body. Throughout development, adulthood, and even senescence, the *design* of the body remains largely unchanged. To be sure, bodies grow in size during development, but the fundamental systems and organs are the same throughout the life span and the operations that most components perform change little or not at all.”⁹⁴ Analogously, if the complete body is especially well suited to signify stability, then the fragmented body is especially well suited to signify *instability*. And given the connection Damasio posits between the “map” the brain constructs of the body and our sense of self, then we can further theorize, *mutatis mutandis*, that what is good for the body, is also good for the self. Just as a physical organism needs all its parts to function properly, a healthy person also needs all its emotional, intellectual, and psychological “parts” to live a harmonious, contented, and productive life.

Exile is just the opposite: as Said declares, it is “fundamentally a discontinuous state of being.”⁹⁵ Displaced from Cuba, adversely affected to such an extent that, by his own account, he could not paint for two years, Soriano sought a new pictorial language to “approximate” or “fit” the negative aspects of this experience. Strategically combining disparate elements from Arp, Bellmer, and Gorky, Soriano concocted an original, “disjunctive” synthesis, a style that could transcribe the unsettling and disorienting aspects of his expatriation. Just as different body parts need to be the right scale, in the right order, and in the right orientation within their protective, corporeal envelope, so does a human being need cultural, personal, and professional support and stability

para presentar la proposición de que cuanto más intensa es una emoción, tanto más probable que el acontecimiento que la provoca sea recordado por los individuos que la experimentan⁹³. Soriano, pues, no eligió sus temas al azar. Las reacciones intensas provocadas por imágenes de cuerpos distorsionados, no diferentes de las provocadas por las imágenes de sus predecesores artísticos, resultarían “apropiados” con mayor razón para comunicar el impacto inquietante y perturbador que el exilio ejerció sobre su vida emocional. Arp y Bellmer, después de todo, también fueron desplazados por agitaciones políticas en Europa, y Gorky por el genocidio armenio; y uno podría especular que todos ellos decidieron visualizar esos traumas —aunque fuera indirectamente— subvirtiendo el delicado equilibrio de nuestra estructura corporal.

“La razón por la cual las representaciones del cuerpo son tan adecuadas para expresar estabilidad”, deduce Damasio, “proviene de la notable invariancia de las estructuras y operaciones del cuerpo. A lo largo del desarrollo, la adultez e incluso la senectud, el *diseño* del cuerpo se mantiene en gran medida inalterado. Sin lugar a dudas, los cuerpos aumentan de tamaño durante el desarrollo, pero los sistemas y órganos fundamentales son los mismos a lo largo de todo el transcurso de la vida y las operaciones que realizan la mayoría de sus componentes cambian poco o nada en absoluto”⁹⁴. De manera análoga, si el cuerpo entero está específicamente apto para significar estabilidad, el cuerpo fragmentado está particularmente apto para significar *inestabilidad*. Y dada la conexión que Damasio propone entre el “mapa” que el cerebro construye del cuerpo y nuestro sentido del yo, podemos teorizar además, *mutatis mutandis*, que lo que es bueno para el cuerpo, es también bueno para el yo. Así como un organismo físico necesita de todas sus partes para funcionar adecuadamente, una persona sana también necesita de todas sus “partes” emocionales, intelectuales y psicológicas para vivir una vida armoniosa, satisfecha y productiva.

El exilio es exactamente lo contrario: como manifiesta Said, es “fundamentalmente un estado de ser discontinuo”⁹⁵. Desplazado de Cuba, afectado adversamente en tal medida que, según su propio testimonio, no pudo pintar durante dos años, Soriano buscó un nuevo lenguaje pictórico para “aproximar” o “ajustar” los aspectos negativos de esta experiencia. Combinando estratégicamente elementos dispares de Arp, Bellmer y Gorky, Soriano urdió una original síntesis “disyuntiva”, un estilo que podría transcribir los aspectos inquietantes y desorientadores de su expatriación. Así como diferentes partes del cuerpo deben estar en la escala correcta, en el orden correcto y en la orientación correcta dentro de su protectora envoltura corporal, así un ser humano necesita apoyo y estabilidad culturales, personales y profesionales para progresar. Es precisamente la impresión contraria, podría decirse, la que Arp, Bellmer, Gorky y Soriano buscan comunicar. En la *Continua mutación* de Soriano, de 1989 (fig. 34), la idea es



34. Rafael Soriano, *Continua mutación* (*Continuous Mutation*), 1989. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, private collection/colección privada.

to thrive. It is precisely the opposite impression, arguably, that Arp, Bellmer, Gorky, and Soriano sought to communicate. In Soriano's *Continua mutación* of 1989 (fig. 34), the idea is that our bodily (and emotional) state is never static, but in a continual state of change. Under these conditions, the body is not simply fragmented; the fragmentation, in effect, is perpetual and, as a result, could potentially worsen. In the same way, enduring the trauma of exile is not a uniform condition; it alters depending on continually changing external political events, as well as the exile's subjective responses to them. In view of Damasio's statement cited above—that, despite bodily changes throughout our lives, the structural design of the body remains stable—the prospect of continual body mutations becomes symptomatic, not simply of apprehension and uncertainty, but also of decline and deterioration. Given Soriano's failing mental health in later years, and his anxiety over his increasing forgetfulness (see plate 78), any loss of stability must also have been a source of great concern.

It is for this reason that the works of Arp, Bellmer, and Gorky were introduced in this discussion: not simply to hunt for stylistic sources or to absorb Soriano into the orbit of Western art, but, more importantly, to decipher the kinds of meanings Soriano could extract from his surrealist predecessors, as well as the ones he sought to impart himself. This is not to imply, of course, that Arp, Bellmer, and Gorky were the only Western artists to have inflected Soriano's production. He was a keen admirer of Rembrandt,⁹⁶ whose influence accounts for his astute manipulation of light, and of Klee, whose *Winged Hero Born with One Wing* of 1905 provides yet another example of a broken, mutilated body. Any comprehensive study of Soriano would also benefit from exploring the relationship between his work and that of Francis Bacon, an artist who also took extreme liberties with human anatomy, distorting the body and seemingly turning it inside out. *El rapto* of 1988 (fig. 14), for example, recalls Bacon's *Studies of the Human Body* of 1979 (fig. 35), and *Aves celestes* (*Celestial Birds*) of 1989 (plate 55), the triptych of 1944 (fig. 36). Bacon was no exile, of course, but (despite achieving considerable financial success) his homosexuality, alcoholism, and bohemian lifestyle often placed him at the margins of society, a form of provocation Bacon even courted.

Bacon's influence is significant to mention in this context



35. Francis Bacon (1909–92), *Studies of the Human Body* (*Estudios del cuerpo humano*), 1979. Lithograph/litografía, 39.6 x 26" (triptych center/centro del tríptico), private collection/colección privada.



36. Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (*Tres estudios para figuras al pie de una crucifixión*), circa 1944. Oil on wood/óleo sobre madera, 37 x 29" (triptych right/panel derecho del tríptico), Tate, London, N06171.

que nuestro estado corporal (y emocional) nunca está estático, sino en un continuo estado de cambio. En estas condiciones, el cuerpo no está simplemente fragmentado; la fragmentación, en efecto, es perpetua y, como resultado, podría potencialmente empeorar. De la misma manera, sufrir el trauma del exilio no es una condición uniforme; se altera en dependencia de acontecimientos políticos externos que cambian continuamente, así como de las respuestas subjetivas que les da el exiliado. En vista de las opiniones de Damasio que hemos citado antes —que, pese a los cambios corporales a lo largo de nuestras vidas, el diseño estructural del cuerpo permanece estable— la perspectiva de las continuas mutaciones corporales se hacen sintomáticas, no simplemente de aprensión e incertidumbre, sino también de decadencia y deterioro. Dado la falla de la salud mental de Soriano en sus últimos años, y su ansiedad por su creciente falta de memoria (véase ilus. 78), cualquier pérdida de estabilidad debe haber sido también fuente de gran preocupación.

Es por esta razón que las obras de Arp, Bellmer y Gorky tienen cabida en esta exposición: no simplemente para buscar fuentes estilísticas ni para absorber a Soriano en la órbita del arte occidental, sino, algo más importante, para descifrar los tipos de significados que Soriano pudo extraer de sus predecesores surrealistas, así como los que él mismo buscaba impartir. Esto no implica, por supuesto, que Arp, Bellmer y Gorky fueran los únicos artistas occidentales que hayan afectado la producción de Soriano. Él fue un apasionado admirador de Rembrandt⁹⁶, cuya influencia explica su astuta manipulación de la luz, y de Klee, cuyo *Héroe alado nacido con un ala* de 1905 proporciona no obstante otro ejemplo de un cuerpo roto y mutilado. Cualquier estudio amplio de Soriano también se beneficiaría de explorar la relación entre su obra y la de Francis Bacon, un artista que también se tomó excesivas libertades con la anatomía humana, distorsionando el cuerpo y aparentemente volviéndolo al revés. *El rapto* de 1988 (fig. 14), por ejemplo, recuerda los *Estudios del cuerpo humano* de 1979 (fig. 35), y *Aves celestes* de 1989 (ilus. 55), el tríptico de 1944 (fig. 36). Bacon no fue un exiliado, por supuesto, pero (pese a haber alcanzado un considerable éxito económico) su homosexualidad, su alcoholismo y su estilo de vida bohemio con frecuencia lo colocaron al margen de la sociedad, una forma de provocación que Bacon incluso cultivó.

La influencia de Bacon es importante de mencionar en este contexto porque su conducta recalcitrante pone sobre la mesa la posibilidad de que los exiliados exacerben su alienación al rehusar adaptarse a su nuevo ambiente. La perspectiva de regresar al país de origen puede ser desalentadora, no obstante una continua creencia en esa

because his recalcitrant behavior brings up the possibility of exiles exacerbating their alienation by refusing to adapt to their new environment. The prospect of returning home may be bleak, yet a continued belief in that prospect—in defiance of all realistic expectations—may provide just enough comfort to help refugees endure their plight. Regrettably, this confidence is double-edged. The more temporary exile is assumed to be, the more bearable it proves; but the more bearable it proves, the less efforts will be made to acclimatize to new surroundings. Either way, estrangement and alienation intensify. Connected to the unrealistic expectation of return, moreover, is the illusion that the cultures left behind will remain unchanged, as if frozen at the very time the exiles were uprooted. This expectation sustains the delusion that, upon their imagined return, their lives will simply go on as before, uninterrupted, as if nothing had intervened. The mental lives of exiles thus weave a number of imaginary and improbable scenarios—betraying how often illusions need to be fostered to make disaffection more tolerable.

On an intellectual plane, Soriano clearly understood that a homecoming was highly improbable.⁹⁷ But on an emotional one, he possibly indulged many unworkable and unrealizable fantasies in his mind. With some interpretive license, one might construe *Aurea evocación* of 1983 (fig. 37) to represent the artist's attempt to visualize these mixed emotions, and to reflect the way an active fantasy life may be both salutary and deleterious for one's emotional well being; salutary, because it makes exile more bearable, and deleterious, because it fosters illusions. At the very center of *Aurea evocación* is a form one could interpret as a newborn child uncomfortably wedged between abstract shapes, shapes that one could also loosely read as its "mother" or, metaphorically, as its "motherland." No doubt, Soriano here might be creating his own variation of the mother and child theme so frequently explored, say, by Henry Moore (fig. 38). Yet Soriano made the "mother" less and the child more legible—the opposite of Moore's proclivity—and, instead of conjuring a protective relationship between the two, he makes the entire situation physically uncomfortable. It is as if the child, alarmed by the inhospitably dark surroundings, were struggling to return to its mother's womb. But in the interim, that very womb has hard-



37. Rafael Soriano, *Aurea evocación (Golden Evocation)*, 1983. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, private collection/colección privada.

continuarán como antes, sin ninguna interrupción, como si nada hubiera intervenido. Las vidas mentales de los exiliados tejen por tanto una cantidad de ambientes imaginarios e improbables—revelando cuán a menudo deben fomentarse las ilusiones para hacer el desafecto más tolerable.

En un plano intelectual, Soriano claramente entendía que el regreso a su patria era altamente improbable⁹⁷. Pero en el (plano) emocional, él posiblemente incurría en muchas impracticables e irrealizables fantasías mentales. Con alguna licencia interpretativa, uno podría inferir que *Aurea evocación* de 1983 (fig. 37) representa el intento del artista de visualizar estas confusas emociones y reflejar el modo en que una vida de activa fantasía puede ser a un tiempo saludable y deletérea para el bienestar emocional; saludable, porque hace el exilio más tolerable, y deletérea porque le da pábulo a ilusiones. En el mismo centro de *Aurea evocación* está una forma que uno podría

interpretar como un niño recién nacido incómodamente encajado entre formas abstractas, formas que uno también podría leer en líneas generales como su "madre" o, metafóricamente, como su "patria". Sin duda, Soriano podría estar creando su propia variación del tema de la madre y el hijo tan frecuentemente explorado, digamos, por Henry Moore (fig. 38). Sin embargo, Soriano hizo a la "madre" menos, y al niño más, legible—lo opuesto a la tendencia de Moore— y en lugar de sugerir una relación protectora entre los dos, hace toda la situación físicamente incómoda. Es como si el niño, alarmado por la inhóspita oscuridad circundante, estuviera luchando por regresar al vientre de su madre. Pero en el ínterin, ese mismo vientre se ha endurecido y se ha calcificado, haciéndose más geológico que biológico, un lugar que ahora no está listo para recibirlo ni es capaz de ello.

Esta imagen encarna la experiencia de Soriano del



38. Henry Moore, *Draped Reclining Mother and Baby (Mujer cubierta y reclinada con niño)*, 1983. Bronze/bronce, 55.9 x 104.5 x 56.9", Henry Moore Foundation, Perry Green, LH 822 cast 0.

ened and calcified, becoming more geological than biological, a place now neither ready nor able to receive him.

This image embodies Soriano's experience of the exile's dilemma: on the one hand, the desire to return home, the emotional need to sustain hope; and, on the other, the need to protect oneself from false hopes, from the desperate attachment to deceptive illusions. This is the very conundrum, we propose, that Soriano sought to impart in *Aurea evocación*. In the end, the "newborn"—though compelled to return to its mother's womb—will be left with no other option but to relinquish its illusions and endure its condition. It is, of course, very likely that, in offering such a reading, one is simply weaving yet another illusion, a fanciful account contaminated and predetermined by a foreknowledge of Soriano's own life history. As Ana María Zelaya has warned, all commentators on Soriano's art—whenever interpreting the stylistic changes in the artist's career, or the specific characteristics of individual pieces—should seriously ask themselves whether or not they are simply projecting what they already know about the artist's circumstances onto the work.⁹⁸

Zelaya makes a good point. Had the specifics of Soriano's biography remained unknown, few critics would have construed his work in relation to his exile. The attempt, as has been made here, to interpret allusions to the body—and, more specifically, the fragmented body—as a metaphor for the artist's sense of displacement and emotional loss is, undeniably, also a matter of projection. These meanings are no more inherent to the forms and colors on a Soriano canvas than, say, Nazi political ideology is inherent in the abstract symbol of the swastika, a Hindu sign whose original meaning in Sanskrit is "fortunate." Artists, after all, no less than actors on a stage, can deliberately manipulate the representation of the body (through facial expressions or skeletomuscular structure) to trigger a predictable emotional effect on their audience, without necessarily sharing in that same emotion themselves. Depending on the context, the same pose and expression may have different meanings, or different poses and expressions the same meaning. In parallel, an artist with a completely different life history than Soriano's could just as easily have used similar forms, or another Cuban émigré completely different ones.⁹⁹

But even if the making of sense is a matter of projection rather than the detection of intrinsic features of signs or symbols, this condition is not enough, by itself, to invalidate particular interpretations, especially if that condition applies to the artist as much as to the interpreter. Soriano himself connected his change of style with the "anxiety" and "shock" of exile.¹⁰⁰ And if we assume (just for the sake of argument) that he chose to express these very feelings through the fragmented bodies he crafted on canvas—as opposed to other forms—that construction was no less of an act of projection than that of any interpreter who also comes to understand these forms in a similar way. To put it differently, if meaning is not an inherent quality of any sign, then the role

dilema del exilio: por una parte, el deseo de regresar a su patria, la necesidad emocional de mantener la esperanza; y, por la otra, la necesidad de protegerse de falsas esperanzas, del apego desesperado a ilusiones engañosas. Este es el verdadero enigma, proponemos, que Soriano buscaba comunicar en *Aurea evocación*. Al final, al "recién nacido"—aunque compelido a regresar al vientre de su madre—no le quedará otra opción que renunciar a sus ilusiones y soportar su nueva situación. Es, desde luego, muy probable que, al ofrecer tal lectura, uno simplemente esté, no obstante, tejiendo otra ilusión, un relato fantástico contaminado y predeterminado por un pre-conocimiento de la propia historia de Soriano. Como Ana María Zelaya ha advertido, todos los comentaristas sobre el arte de Soriano—siempre que interpretan cambios estilísticos en la carrera del artista, o las características específicas de piezas individuales—deberían preguntarse seriamente si están proyectando o no sobre la obra lo que ya saben acerca de las circunstancias del artista⁹⁸.

Zelaya hace una oportuna observación. Si los rasgos específicos de la biografía de Soriano se hubieran ignorado, pocos críticos habrían interpretado su obra en relación con su exilio. El intento, como se ha hecho aquí, de interpretar las alusiones al cuerpo—y, más específicamente, al cuerpo fragmentado—como una metáfora del sentir del artista del desplazamiento y de la pérdida emocional es también, innegablemente, un asunto de proyección. Estos significados no están más implícitos en las formas y colores de un lienzo de Soriano que, digamos, la ideología política nazi está implícita en el símbolo abstracto de suástica, un signo hindú cuyo significado original en sánscrito es "afortunado". Los artistas, después de todo, no menos que los actores en la escena, pueden manipular deliberadamente la representación del cuerpo (a través de expresiones faciales o de la estructura musculoesquelética) para detonar un efecto emocional predecible en su público, sin que necesariamente ellos participen de la misma emoción. En dependencia del contexto, la misma pose y expresión pueden tener diferentes significados, o diferentes poses y expresiones el mismo significado. En paralelo, un artista con una historia vital completamente diferente a la de Soriano podría fácilmente haber usado formas semejantes, u otro emigrado cubano formas completamente diferentes⁹⁹.

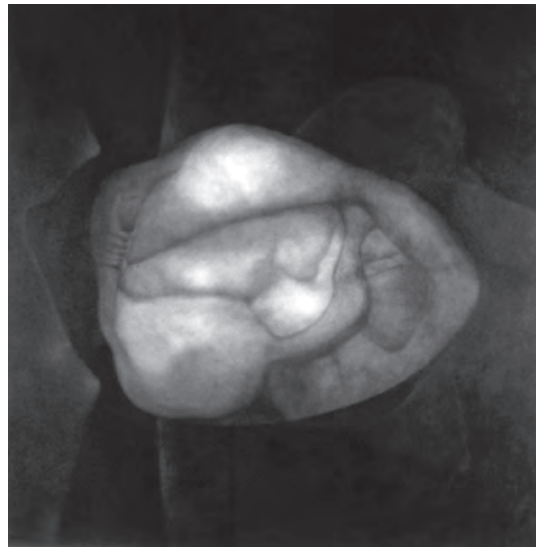
Pero incluso si la creación de sentido es un asunto de proyección más bien que la detección de rasgos intrínsecos de signos o símbolos, esta condición no es suficiente, por sí misma, para invalidar interpretaciones particulares, especialmente si esa condición se aplica al artista tanto como al intérprete. Soriano mismo relacionaba su cambio de estilo con la "ansiedad" y el "shock" del exilio¹⁰⁰. Y si asumimos (sólo como hipótesis de trabajo) que él eligió expresar estos mismos sentimientos a través de los cuerpos fragmentados que creó en sus telas—en oposición a otras formas—esa construcción no fue menos un acto de proyección que la de cualquier intérprete que también llegara a entender estas formas de una manera semejante. Para decirlo de otra manera, si el significado no es una cualidad implícita de ningún signo, luego el papel de la proyección en el acto de darle sentido—ya sea el artista durante el acto de la creación, o el espectador durante el acto de la interpretación—es idéntica en ambos casos.

Como Hortensia Soriano recuerda, la práctica de su padre, común entre surrealistas

of projection in the act of making sense—whether it is the artist's during the act of creation, or the spectator's during the act of interpretation—is identical on both counts.

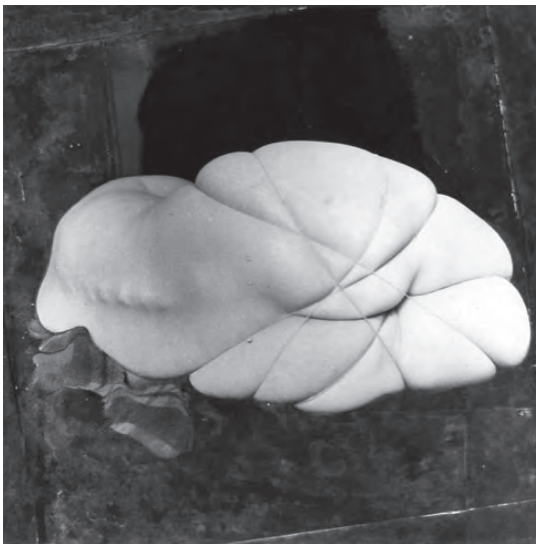
As Hortensia Soriano recalls, her father's practice, a common one among surrealists and abstract expressionists, was to assign titles to paintings after the fact: in his case, in consultation with his wife.¹⁰¹ This habit sustains the proposition that the meanings of his works were not formulated a priori, but constructed gradually, non-programmatically, in a state of post-creative contemplation—which is another way of saying: *by projection*. This does not mean, however, that any and all meanings were possible. When assigning a title to a work, Soriano and his wife were constrained, no less than any critic committed to interpreting it, by their own life experiences and cultural baggage, their own personal biases and prejudices, their own interpretive assumptions and intellectual backgrounds. As psychologists like to put it: prior information conditions incoming information. And since there is, as mentioned above, no transparent, unmediated way of translating subjective mental states directly onto a material canvas, Soriano had no choice but to construct meaning through the conceptual tools, just as he had no choice but work within the artistic means, available to him in his culture. And this is precisely what artists such as Arp, Bellmer, and Gorky supplied: a workable set of formal precedents and theoretical assumptions in relation to which a new and different style could be invented, a style that, in Soriano's mind—although *not in any objective sense*—could “communicate” his various emotions and mental states. All serious observers, one could say, do something analogous whenever they interpret his work. If their interpretations lose force or authority, it is not because these are any more projective; it is only because their projections fail to persuade the majority of other scholars.

Intriguingly, the truism that artists cannot fully escape the formal and conceptual tools of their culture may have an inadvertently positive impact on the creative activity of exiles. Instead of remaining fixated on their local traditions, exiles, according to Said, dramatically expand their repertory of sources and influences. “Most people are principally aware of one culture, one



39. Rafael Soriano, *Forma escuchada (A Heeded Form)*, 1996. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 50", private collection/colección privada.

un estilo nuevo y diferente, un estilo que, en la mente de Soriano —aunque no en ningún sentido objetivo— podía “comunicar” sus diversas emociones y estados mentales. Todos los observadores serios, uno podría decir, hacen algo análogo siempre que interpretan su obra. Si sus interpretaciones pierden fuerza o autoridad, no es porque haya algo más objetivo, es sólo porque sus proyecciones no lograron persuadir a la mayoría de otros estudiosos.



40. Hans Bellmer, “Keep Cool,” maquette for the cover of *Le Surréalisme, même #4* (“Mantener la calma”, maqueta para la cubierta de *Le Surréalisme, même #4*), 1958. Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin.

y expresionistas abstractos, era ponerles títulos a los cuadros después de hechos: en su caso, en consulta con su esposa¹⁰¹. Este hábito sostiene la proposición de que los significados de sus obras no fueron formulados a priori, sino construidos gradualmente, de manera no programática, en un estado de contemplación poscreativo—que es otra manera de decir por proyección. Al darle título a una obra, Soriano y su esposa se veían limitados, no menos que cualquier crítico obligado a interpretarla, por sus propias experiencias vitales y sus referencias culturales. Tal como a los psicólogos les gusta definirlo: la información previa condiciona la que llega. Y puesto que no hay, como mencionábamos antes, ninguna manera transparente y mediata de traducir directamente los estados mentales subjetivos a un lienzo material, Soriano no tuvo más opciones que crear un significado mediante herramientas conceptuales, así como no tuvo más opciones que trabajar dentro de los medios artísticos, al alcance de él y de su cultura. Y esto es precisamente lo que suplieron artistas como Arp, Bellmer y Gorky: una serie de precedentes formales y supuestos teóricos factibles en relación con los cuales podía inventarse

Curiosamente, el truismo de que los artistas no pueden evadir del todo las herramientas formales y conceptuales de su cultura puede tener un impacto involuntariamente positivo en la actividad creativa de los exiliados. En lugar de quedarse obsesionados con sus tradiciones locales, los exiliados, según Said, expanden radicalmente su repertorio de fuentes e influencias. “La mayoría de las personas son fundamentalmente conscientes de una cultura, un ámbito, un hogar; los exiliados están conscientes por lo menos de dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una conciencia de simultáneas dimensiones”¹⁰². De muchos modos, el posterior compromiso de Soriano con el surrealismo puede interpretarse como paradigmático de esa apertura, de su actitud de mantener un pie en la cultura cubana y el otro en la cultura occidental. Y aunque es imposible saberlo a ciencia cierta, es improbable que Soriano hubiera iniciado este giro de haberse quedado en Cuba. Si este cambio y esta absorción de un nuevo material plástico, afectará su lugar en la historia

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions."¹⁰² In many ways, Soriano's later engagement with surrealism can be construed as paradigmatic of such openness, of his keeping one foot in Cuban, and the other in Western, culture. And though it is impossible to know for certain, it is unlikely Soriano would have initiated this turn had he remained in Cuba. Whether this change, and absorption of new visual material, will affect his place in history for good or ill is, at this point, too early to tell. But looking at his work through a Saidian lens, one can at least put a positive spin on the tragic condition of exile. Even if Soriano's post-Cuban work consists of pessimistic depictions of fragmented and dislocated bodies turned inside-out, his exile nonetheless helped precipitate the emergence of a new, powerful style.

Coda

Looking at Soriano's situation from the other side of the telescope, as it were, invites another question: when one speaks of exile, *who* or *what*, exactly, is this entity that is in a state of exile? Implicit in Soriano's employment of the disassembled and disoriented body to reflect this condition, is the assumption that another kind of body exists—complete, harmonious, and correctly oriented—that personifies the condition of belonging and rootedness, satisfaction and contentment, against which the condition of exile stands in opposition. "Exiles," according to Said, "look at non-exiles with resentment. *They* belong in their surroundings, you feel, whereas an exile is always out of place."¹⁰³ No doubt, this feeling is all the more acute when exiles direct this resentment at the very individuals they blame for their suffering.

But in their yearning to belong somewhere, Said continues, to feel at home (emotions that are completely natural and understandable), refugees become vulnerable to dangerous forms of nationalism. This constitutes another significantly negative consequence of exile, a consequence against which all peoples, even those that are dispossessed, need to guard themselves. The victims of exile, for example, if allowed to return to power, may victimize, not only those culpable for their predicament, from whom they feel justified in seeking retribution, but all those who may be



41. Elizabet Cerviño (1986–), *Fango* (installation/instalación), 2012. Bial de La Habana.

que hace Soriano del cuerpo desarmado y desorientado para reflejar este estado, está el supuesto de que existe otra clase de cuerpo —completo, armonioso y correctamente orientado— que personifica la condición de pertenencia y de arraigo, de satisfacción y de contento, frente a la cual la condición de exiliado está en oposición. "Los exiliados", según Said, "miran a los no exiliados con resentimiento. *Ellos* pertenecen a su entorno, percibe uno, mientras un exiliado siempre está fuera de lugar"¹⁰³. Sin duda, este sentimiento se agudiza cuando los exiliados dirigen este resentimiento a los mismos individuos a los cuales culpan de su sufrimiento.

Pero en su anhelo de pertenecer a alguna parte, continúa Said, de sentirse en casa (emociones que son completamente naturales y comprensibles), los refugiados se hacen vulnerables a peligrosas formas de nacionalismo. Esto constituye otra consecuen-

cia significativamente negativa del exilio, una consecuencia contra la cual todas las personas, incluso los que están desposeídas, deben protegerse. Las víctimas del exilio, por ejemplo, si llegan a regresar al poder, pueden victimizar no sólo a los culpables de su desgracia, de los cuales se sienten justificados en procurar retribución, sino de todos a quienes pueden percibir como una amenaza. Según diferentes facciones entran y salen del poder, diferentes grupos se convierten en exiliados, y todo el patrón comienza de nuevo. Para cancelar este ciclo que se autoperpetúa peligrosamente, Said recomienda que los exiliados dejen de ansiar lo que han perdido y acepten que la pérdida es simplemente parte de la vida, sea uno exiliado o no. "El exilio", concluye él, "se afirma en la existencia del país natal de uno —y en el amor por él y en el vínculo con él; lo que es cierto de todo exilio no es que la patria y el amor a la patria se pierdan, sino que la pérdida es inherente a la existencia misma de ambos"¹⁰⁴. Puesto que la transitoriedad es un



42. Berline de Bruyckere (1964–), *The Pillow* (*La almohada*), 2010. Wax, epoxy, iron, wool, cotton, wood/cera, epoxi, hierro, lana, algodón, madera, 35.4 x 27.6 x 23.6", Hauser & Wirth.

perceived as a threat. As different factions come in and out of power, different groups become exiled, and the whole pattern begins anew. To countermand this dangerously self-perpetuating cycle, Said recommends that exiles stop longing for what they have lost, and accept that loss is simply a part of life, whether one is exiled or not. “Exile,” he concludes, “is predicated on the existence of, love for, and bond with, one’s native place; what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both.”¹⁰⁴ Since transience is an inescapable aspect of human existence, disabusing ourselves of the illusion of permanence may spare us a certain degree of suffering.

If it seems as though Said is downplaying the trauma of exile, that is not his intent. If we do not lose sight of the egregiously unjust ways in which so many peoples and individuals have been undeservedly displaced throughout human history, Said’s reflections have much to recommend them. They also have significant implications. For example, if loss is indeed an inevitable part of life, then the opposite of exile—i.e., the state of belonging and being at home—the very state for which all exiles yearn, may itself not exist, or exist only as an illusion. If we ask the question again: when one speaks of exile, who, or what, exactly is this entity that endures the state of exile, what answers do we provide? We can speak of peoples being exiled, or religious groups, ethnic minorities, or members of political parties. But “peoples,” “religious groups,” “ethnic minorities,” or “members of political parties” are simply abstract ways of classifying *individual* selves, *individual* human beings.

The issue becomes all the more complicated because some scholars categorically dismiss the very idea of an individual self. The art historian T. J. Clark, for example, declared the self to be a “bourgeois construction,” a fiction with little ontological reality.¹⁰⁵ In the field of psychology, Bruce Hood articulated a similar position, even rejecting the notion of a coherent, autonomous self as nothing more than an illusion. Likewise, Thomas Metzinger argues that, “for human beings, during the ongoing process of conscious experience characterizing their waking and dreaming life, a *self is present*. Human beings consciously experience themselves as *being someone*.”¹⁰⁶ But that experience is deceptive. “No such things as selves exist in the world,” Metzinger professes, “Nobody ever *was* or *had* a self.”¹⁰⁷ The ontological status of the self, to be sure, is a thorny epistemological issue, too thorny, in fact, to be resolved in the following pages. As was said above with respect to Lacan’s ideas about the “mirror stage,” these are concepts beyond an art historian’s power to evaluate—issues best left to philosophers, psychologists, or cognitivists. But the question is relevant to a discussion of Soriano for the following reason: if many current neuroscientists argue that the self is an illusion, then the “self” that is yearning to belong, to be at home, may be an illusion as well. In which case, what Gorky, Soriano, and other exiles were trying to recover is a state of being they had never lost, not because it was never taken from them, but because it

aspecto inescapable de la existencia humana, perder la ilusión de permanencia puede librarnos de cierto grado de sufrimiento.

Si parece como si Said estuviera minimizando el trauma del exilio, no es esa su intención. Si no perdemos de vista las formas atrozmente injustas en que tantos pueblos e individuos han sido inmerecidamente desplazados a través de la historia humana, las reflexiones de Said resultan muy recomendables. También tienen importantes implicaciones. Por ejemplo, si la pérdida es ciertamente una parte inevitable de la vida, luego lo contrario del exilio —es decir, el estado de pertenencia y de estar en la patria— el mismo estado que todos los exiliados anhelan, puede que no exista, o exista tan sólo como una ilusión. Si volvemos a hacer la pregunta: cuando uno habla de exilio, ¿quién o qué es exactamente esta entidad que padece el estado del exilio, que respuestas ofrecemos? Podemos hablar de pueblos exiliados, o de grupos religiosos, de minorías étnicas o de miembros de partidos políticos. Pero “pueblos”, “grupos religiosos”, “minorías étnicas” o “miembros de partidos políticos” son simplemente maneras abstractas de clasificar a *individuos*, a seres humanos *individuales*.

El asunto se complica aún más porque algunos estudiosos desestiman la idea misma de un yo individual. El historiador del arte T. J. Clark, por ejemplo, afirmaba que el yo era una “construcción burguesa”, una ficción con poca realidad ontológica¹⁰⁵. En el campo de la psicología, Bruce Hood expresaba una posición similar, rechazando incluso la noción de un yo coherente y autónomo como nada más que una ilusión. Asimismo, Thomas Metzinger argüa que, “para los seres humanos, durante el proceso continuo de experiencia consciente que caracteriza su vida en la vigilia y en el sueño, *está presente un yo*. Los seres humanos conscientemente se experimentan como *siendo alguien*”¹⁰⁶. Pero esa experiencia es engañosa. “No existen tales cosas como yoes en el mundo”, afirma Metzinger. “Nadie jamás *fue* o *tuvo* un yo”¹⁰⁷. El estatus ontológico del yo, sin lugar a dudas, es un asunto epistemológicamente espinoso, demasiado espinoso, de hecho, para que se resuelva en las próximas páginas. Como hemos dicho antes con respecto a las ideas de Lacan acerca del “estadio del espejo”, estos son conceptos que escapan a la capacidad de evaluación del historiador del arte, problemas que mejor se les dejan a los filósofos, psicólogos o conocedores. Pero la pregunta es relevante para un debate sobre Soriano por la siguiente razón: si muchos neurocientíficos actuales argüen que el yo es una ilusión, luego el “yo” que ansia pertenecer, sentirse en su patria, puede ser una ilusión también. En cuyo caso, lo que Gorky, Soriano y otros exiliados intentaban recobrar es un estado de ser que nunca habían perdido, no porque nunca se los quitaran, sino porque nunca había existido en primer lugar.

En este punto, es importante aclarar que, simplemente porque algo tenga el carácter de falacia, no significa que la falacia no tenga ningún efecto ni que sea tenida por auténtica por aquellos sujetos a su fascinación. Hood mismo reconoce que, si bien el yo es una ilusión, esa ilusión nos parece *real*. “Puede ser una ilusión”, afirma, “pero es real en lo que concierne al cerebro”¹⁰⁸. De hecho, si el cerebro crea esa ilusión, debe tener buenas razones. Como señala Damasio, “un sentido del yo” es “una parte indispensable de la mente consciente”¹⁰⁹. Más probablemente, es una adaptación evolutiva

El cuerpo
y el yo
fragmentados:
el tema del
exilio en
las obras
neosurrealistas
de Rafael
Soriano

never existed in the first place.

Fragmented
Body and
Fragmented
Self: The
Theme of
Exile in
the Neo-
Surrealist
Works
of Rafael
Soriano

At this point, it is important to clarify that, simply because something qualifies as a fallacy, does not mean that the fallacy has no effects on, or is not taken as real by, those under its spell. Hood himself concedes that, though the self is an illusion, that illusion appears *real* to us. "It may be an illusion," he asserts, "but it is real as far as the brain is concerned."¹⁰⁸ In fact, if the brain creates that illusion, it must have a good reason. As Damasio puts it, "a sense of self" is "an indispensable part of the conscious mind."¹⁰⁹ Most likely, it is an evolutionary adaptation that helps us survive and negotiate our physical and social environments. Analogously, the feelings of estrangement associated with exile may also be caused by an illusion (because, if the self does not exist, then the self cannot be "estranged"), but those feelings are not any less "real" for those who experience them. In other words, just as transience pertaining to all aspects of human life in no way justifies the cruelties and injustices of exile, neither does the predicament that the emotional displacement deriving from exile may also stem from an illusion.

Likewise, the proposition that the self is a chimera does disqualify the feelings Bellmer, Gorky, or Soriano hoped to externalize as any less authentic. But it does mean that the condition of wholeness and completeness they coveted is also a chimera, a goal to which human beings can aspire but never truly achieve. If there is no true self, then there is no place where this "self" belongs. This would imply that, to a certain extent, we are all exiles, exiles inside the constructions our brains have evolved to contrive for us. And this is why Said's observations are so crucially relevant here. The metaphorical fragmentation, dislocation, and dismemberment of the self that Bellmer, Gorky, and Soriano conjure is not a condition that pertains exclusively to the state of exile; it is a condition, no less than loss or transience, that pertains to the entirety of human existence. If only for this reason, Soriano (fig. 39) should reveal numerous parallels, not simply with his surrealist predecessors (fig. 40), but also with numerous contemporary artists beyond Baselitz (fig. 22). In fact, the fragmented body is a recurrent preoccupation (one can almost say, obsession) among many present-day painters and sculptors, from Bruce Nauman and Robert Gober—just to name a few—to Kiki Smith and Gavin Turk, or Damien Hirst and Franticek Klossner. Still, two that particularly stand out as far as establishing connections with Soriano are: the Cuban Elizabet Cerviño (fig. 41), and, especially, the Belgian Berlinde de Bruyckere (fig. 42). Bruyckere was no exile, but, given that her father was a butcher, she makes the crippled, wounded body, and the suggestion of pain, central to her work. What is more, she keenly evokes the fragility of the body with inside/outside reversals, and is extremely sensitive to the plight of outcasts and refugees. Upon seeing a felled tree, she remarked: "To me that felt so radical, because when a tree is cut down they make something new with it, but seeing it there, without its roots, made me think of those people who find themselves uprooted from

que nos ayuda a sobrevivir y a negociar con nuestros ambientes físicos y sociales. Análogamente, la sensación de distanciamiento asociada con el exilio también puede ser causada por una ilusión (porque si el yo no existe, entonces el yo no puede ser "alejado"), pero esos sentimientos no son menos "reales" para quienes los experimentan. En otras palabras, así como la transitoriedad pertenece a todos los aspectos de la vida humana, en modo alguno justifica las crueldades e injusticias del exilio, ni el dilema que el desplazamiento emocional derivado del exilio pueda también partir de una ilusión.

Asimismo, la proposición de que el yo es una quimera no descalifica los sentimientos que Bellmer, Gorky o Soriano esperaban exteriorizar como algo menos auténtico. Pero ello significa que la condición de integridad y plenitud que ambicionaban es también una quimera, una meta a la cual los seres humanos pueden aspirar pero que nunca pueden verdaderamente alcanzar. Si no hay un auténtico yo, entonces no hay ningún lugar al que este "yo" pertenezca. Esto implicaría que, en cierta medida, todos somos exiliados, exiliados dentro de las construcciones que nuestros cerebros han ideado para nosotros. Y es por esto que las observaciones de Said son tan decisivamente importantes aquí. La fragmentación metafórica, la dislocación y el desmembramiento del yo que Bellmer, Gorky y Soriano encarnan no es una condición que pertenezca exclusivamente a la condición del exilio; es una condición, no menos que la pérdida o la transitoriedad, que pertenece a la totalidad de la existencia humana. Si sólo fuera por esta razón, Soriano (fig. 39) debería mostrarnos numerosos paralelos, no simplemente con sus predecesores surrealistas (fig. 40), sino también con numerosos artistas contemporáneos más allá de Baselitz (fig. 22). En efecto, el cuerpo fragmentado es una preocupación recurrente (uno casi puede decir obsesión) entre muchos pintores y escultores del presente, desde Bruce Nauman y Robert Gober—sólo para nombrar unos pocos— a Kiki Smith y Gavin Turk, o Damien Hirst y Franticek Klossner. Sin embargo, dos que se destacan particularmente, al punto de establecer conexiones con Soriano, son: la cubana Elizabet Cerviño (fig. 41), y, especialmente, la belga Berlinde de Bruyckere (fig. 42). Bruyckere no ha conocido el exilio, pero, dado que su padre fue carnicero, ella ha hecho del cuerpo mutilado y herido, y de la sugerencia del dolor, un elemento central de su obra. Y es más, ella evoca intensamente la fragilidad del cuerpo con reversiones internas/externas, y es extremadamente sensible a la situación de los marginados y refugiados. En presencia de un árbol caído, ella comentaba: "Para mí eso lo sentí de manera muy radical, porque cuando cortan un árbol hacen algo nuevo con él, pero verlo allí, sin sus raíces, me hizo pensar en esa gente que se encuentra desarraigada de su país, sin una segunda oportunidad"¹¹⁰.

Artistas de diversas procedencias y credos, pues, sean exiliados o no, han creado obras de arte cuyas preocupaciones formales y filosóficas se entrecruzan estrechamente con las de Soriano. Estas conexiones no sólo contravienen la curiosa afirmación de Rosado de que Soriano "es simplemente una rareza, y esa rareza le permite trascender seminalmente los códigos visuales dados de su tiempo"¹¹¹. Estas conexiones también sugieren, lo que es más importante, que aunque el arte de Soriano se empeña en transcribir la condición del exiliado, transcribe también mucho más que eso. Si algu-

their country, without a second chance.”¹¹⁰

Artists of numerous backgrounds and persuasions, then, whether exiles or not, have created art whose formal and philosophical concerns intersect closely with Soriano's. These connections not only contravene Rosado's curious assertion that Soriano “is simply a rarity, and that rarity allows him to transcend seminally the given visual codes of his time.”¹¹¹ These connections also suggest, more importantly, that, although Soriano's art endeavors to transcribe the condition of exile, it also transcribes far more than that. If some interpretations of the self recently articulated in contemporary psychology, and cited in this essay, have it right, he fashioned an even richer and more profound analog to the human condition than he ever suspected. ✎

I would like to thank Nancy Netzer and Elizabeth Thompson Goizueta for their invitation to participate in this project. Kate Shugert and John McCoy deserve particular mention for their excellent work, especially editing and design; as does Andrea Frank, curator of visual resources in the Art, Art History, and Film Department, Boston College, for her assistance with digital images. A very special acknowledgment is made here to Roberto Cobas Amate, curator of the Wifredo Lam collection in the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana, not only for his hospitality and kindness, but also for his wisdom and encouragement. I also thank Ursula Cernuschi and Suzy Forster for their continual affection and support. And lastly, I dedicate this essay, with affection and gratitude, to Hortensia Soriano.

- 1 Ricardo Pau-Llosa, *Rafael Soriano and the Poetics of Light* (Coral Gables: Ediciones Habana Vieja, 1998), 7.
- 2 Ibid., 10.
- 3 Jesús Rosado, “Rafael Soriano: Other Worlds Within,” in *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, exh. cat. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 19.
- 4 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 38.
- 5 Ibid., 7.
- 6 See Juan Martínez, “Oral History Interview with Rafael Soriano, 1997 December 6,” *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rafael-soriano-13558>.
- 7 André Breton, “Arshile Gorky,” in *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor (New York: Harper and Row, 1972), 200.
- 8 Alberto Giacometti, letter to Pierre Matisse in *Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings* (New York: Pierre Matisse Gallery, 1948), n.p.
- 9 Jane Hancock and Stephanie Poley, eds., *Hans Arp* (Berlin: Hatje, 1986), 58.
- 10 Hans Arp, “Notes from a Diary,” *Transition* 21 (Mar. 1932), reprinted in extracts in Hancock and Poley, *Hans Arp*, 10.

nas interpretaciones del yo enunciadas recientemente en la psicología contemporánea, y citadas en este ensayo, tienen razón, él creó una analogía más rica y más profunda de la condición humana de lo que jamás sospechara. ✎

Quiero agradecerles a Nancy Netzer y a Elizabeth Thompson Goizueta por su invitación a participar en este proyecto. Kate Shugert y John McCoy merecen particular mención por su excelente trabajo, especialmente de edición y diseño; al igual que Andrea Frank, conservadora de medios visuales en el Departamento de Arte, Historia del Arte y Cinematografía de Boston College, por su ayuda con las imágenes digitales. Especial reconocimiento se le tributa aquí a Roberto Cobas Amate, conservador de la colección de Wifredo Lam en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana, no sólo por su hospitalidad y generosidad, sino también por su saber y su aliento. También les agradezco a Ursula Cernuschi y a Suzy Forster por su continuo afecto y apoyo. Y finalmente, dedico este ensayo, con afecto y gratitud, a Hortensia Soriano.

- 1 Ricardo Pau-Llosa, *Rafael Soriano and the Poetics of Light* (Coral Gables: Ediciones Habana Vieja, 1998), 182.
- 2 Ibid., 184.
- 3 Jesús Rosado, “Rafael Soriano: Other Worlds Within,” en *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, cat. de exp. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 19.
- 4 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 38.
- 5 Ibid., 7.
- 6 Ver Juan Martínez, “Oral History Interview with Rafael Soriano, 1997 December 6,” *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rafael-soriano-13558>.
- 7 André Breton, “Arshile Gorky,” en *Surrealism and Painting*, trad. Simon Watson Taylor (Nueva York: Harper and Row, 1972), 200.
- 8 Alberto Giacometti, carta a Pierre Matisse en *Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings* (Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1948), s.p.
- 9 Jane Hancock y Stephanie Poley, eds., *Hans Arp* (Berlín: Hatje, 1986), 58.
- 10 Hans Arp, “Notes from a Diary,” *Transition* 21 (mar. 1932), reimpresso en extractos en Hancock y Poley, *Hans Arp*, 10.
- 11 Ibid., 11.
- 12 Martínez, “Interview with Rafael Soriano”. Ver también Alejandro Anreus, “Rafael Soriano: pintor de los pintores”, *Linden Lane Magazine* 34 (verano 2015): 33.
- 13 Paula Harper, “La plenitud del tiempo”, en Rosado, *Other Worlds Within*, 95.
- 14 Hancock y Poley, *Hans Arp*, 14.
- 15 Ibid., 89.
- 16 Hans Arp, “Arpadian Encyclopedia”, en *Arp on Arp*, trad. Joachim Neugroschel (Nueva York: Viking Press, 1972), 355.

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

- 11 Ibid., 11.
- 12 Martínez, "Interview with Rafael Soriano." See also Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: pintor de los pintores," *Linden Lane Magazine* 34 (Summer 2015): 33.
- 13 Paula Harper, "The Fullness of Time," in Rosado, *Other Worlds Within*, 9.
- 14 Hancock and Poley, *Hans Arp*, 14.
- 15 Ibid., 89.
- 16 Hans Arp, "Arpadian Encyclopedia," in *Arp on Arp*, trans. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1972), 355.
- 17 Hans Arp, "Looking," in *Arp*, ed. James Thrall Soby (New York: Museum of Modern Art, 1958), 14–15.
- 18 Arp, cited in Pierre Schneider, "Arp Speaks for the Law of Chance," *ArtNews* 57 (Nov. 1958): 50.
- 19 The scene appears in the opera though not in E. T. A. Hoffmann's original text (*The Sandman*).
- 20 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* (Paris: Éditions Allia, 2002), 45, cited in Agnès de la Beaumelle, "Hans Bellmer: The Stakes at Play in Drawing *Les Jeux de la poupée*," in *Hans Bellmer*, ed. Michael Semff and Anthony Spira, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou, 2006), 43.
- 21 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 22.
- 22 Ibid., 24.
- 23 Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety* (Cambridge: MIT Press, 2000), 5.
- 24 Ibid., 32.
- 25 Christian d'Orgeix interview with Peter Webb, cited in Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 89.
- 26 De la Beaumelle, "Hans Bellmer," 34.
- 27 Michel Leiris, "L'homme et son intérieur," *Documents* 2, no. 5 (1930): 264.
- 28 Therese Lichtenstein, "The Psychological and Political Implications of Hans Bellmer's Dolls in the Cultural and Social Context of Germany and France in the 1930s," PhD diss., CUNY, 1991, 22.
- 29 Sigmund Freud, "The Economic Problem of Masochism," in *Essential Papers on Masochism*, ed. Margaret Ann Fitzpatrick Hanly (New York: NYU Press, 1995), 277.
- 30 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 53.
- 31 Bellmer cited in Patrick Walberg, "Hans Bellmer: L'Ecorcheur écorché," in *Les Demeures d'Hypnos* (Paris: Éditions de la Différence, 1976), 353.
- 32 Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (New York: Norton, 1960), 16.
- 33 Paul Schilder, *Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energy of the Psyche* (New York: International Studies Press, 1950), 54n1.
- 34 See Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 74.
- 35 Ibid., 81.
- 36 Sidra Stich, *Anxious Visions: Surrealist Art* (New York: Abbeville, 1990), 54.
- 37 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 77.
- 38 Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 110. Ver también Foster, "Amour Fou," *October* 56 (primavera 1991): 65–97.
- 39 Eve Sweetser, *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- 40 De la Beaumelle, "Hans Bellmer," 35.
- 41 Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, citado en Wieland Schmied, "The Engineer of Eros," en Semff y Spira, *Hans Bellmer*, 22.
- 42 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 103.
- 43 Schmied, "Engineer of Eros," 22–24.
- 17 Hans Arp, "Looking," en *Arp*, ed. James Thrall Soby (Nueva York: Museum of Modern Art, 1958), 14–15.
- 18 Arp citado en Pierre Schneider, "Arp Speaks for the Law of Chance," *ArtNews* 57 (nov. 1958): 50.
- 19 La escena aparece en la ópera, pero no en el texto original de E. T. A. Hoffman (*The Sandman*).
- 20 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* (París: Éditions Allia, 2002), 45, citado en Agnès de la Beaumelle, "Hans Bellmer: The Stakes at Play in Drawing *Les Jeux de la poupée*," en Hans Bellmer, ed. Michael Semff y Anthony Spira, cat. de exp. (París: Centre Pompidou, 2006), 43.
- 21 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 190.
- 22 Ibid.
- 23 Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety* (Cambridge: MIT Press, 2000), 5.
- 24 Ibid., 32.
- 25 Entrevista de Christian d'Orgeix con Peter Webb, citado en Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 89.
- 26 De la Beaumelle, "Hans Bellmer", 34.
- 27 Michel Leiris, "L'homme et son intérieur", *Documents* 2, no. 5 (1930): 264.
- 28 Therese Lichtenstein, "The Psychological and Political Implications of Hans Bellmer's Dolls in the Cultural and Social Context of Germany and France in the 1930s", tesis doctoral, CUNY, 1991, 22.
- 29 Sigmund Freud, "The Economic Problem of Masochism", en *Essential Papers on Masochism*, ed. Margaret Ann Fitzpatrick Hanly (Nueva York: NYU Press, 1995), 277.
- 30 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 53.
- 31 Bellmer, citado en Patrick Walberg, "Hans Bellmer: L'Ecorcheur écorché", en *Les Demeures d'Hypnos* (París: Éditions de la Différence, 1976), 353.
- 32 Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (Nueva York: Norton, 1960), 16.
- 33 Paul Schilder, *Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energy of the Psyche* (Nueva York: International Studies Press, 1950), 54n1.
- 34 Ver Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 74.
- 35 Ibid., 81.
- 36 Sidra Stich, *Anxious Visions: Surrealist Art* (Nueva York: Abbeville, 1990), 54.
- 37 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 77.
- 38 Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 110. Ver también Foster, "Amour Fou", *October* 56 (primavera 1991): 65–97.
- 39 Eve Sweetser, *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- 40 De la Beaumelle, "Hans Bellmer", 35.
- 41 Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, citado en Wieland Schmied, "The Engineer of Eros", en Semff y Spira, *Hans Bellmer*, 22.
- 42 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 103.
- 43 Schmied, "Engineer of Eros", 22–24.

- 37 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 77.
- 38 Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 110. See also Foster's "Amour Fou," *October* 56 (Spring 1991): 65–97.
- 39 Eve Sweetser, *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- 40 De la Beaumelle, "Hans Bellmer," 35.
- 41 Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, cited in Wieland Schmied, "The Engineer of Eros," in Semff and Spira, *Hans Bellmer*, 22.
- 42 Taylor, *Anatomy of Anxiety*, 103.
- 43 Schmied, "Engineer of Eros," 22–24.
- 44 Unpublished biographical notes, cited by de la Beaumelle, "Hans Bellmer," 35.
- 45 Therese Lichtenstein, "Hans Bellmer's Dolls: Images of Pleasure, Pain and Perversion," *Sulfur* 26 (Spring 1990): 55.
- 46 Bruce Buchan and Lisa Hill, *An Intellectual History of Political Corruption* (New York: Macmillan, 2014), 62.
- 47 Matta's ambition, after all, was to do for the New York School what André Breton did for surrealism. To inculcate the younger Americans with his ideas, he invited Jackson Pollock and Lee Krasner, Robert Motherwell, William Baziotes, and their spouses to engage in surrealist experiments and parlor games. Though resistant to the prospect of forming a cohesive group under Matta's aegis, perhaps because they were too independent to submit to the dictates of a single personality, the Americans were markedly affected by the surrealist worldview. See William B. Scott and Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), 297.
- 48 Michael Preble, "William Baziotes; Passages," in *William Baziotes: Paintings and Drawings, 1934–1962* (Milan: Skira, 2004), 19.
- 49 Baziotes, statement of 1949, cited in *ibid.*, 27.
- 50 William Baziotes, "Notes on Painting," *It Is 4* (Autumn 1959): 11.
- 51 Kim Theriault, *Rethinking Arshile Gorky* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 3.
- 52 *Ibid.*, 5.
- 53 *Ibid.*, 6–7.
- 54 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 10.
- 55 Conversation between Hortensia Soriano and the author, Miami, Florida, May 23, 2016.
- 56 Theriault, *Rethinking Arshile Gorky*, 25.
- 57 Edward Said, "Reflections on Exile," in *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 173.
- 58 Janet Wolff, *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism* (Cambridge: Polity, 1995), 7.
- 59 Martínez, "Interview with Rafael Soriano."
- 60 Balcomb Greene, interview by Karlen Mooradian in *The Many Worlds of Arshile*
- 44 Notas biográficas inéditas, citadas por de la Beaumelle, "Hans Bellmer", 35.
- 45 Therese Lichtenstein, "Hans Bellmer's Dolls: Images of Pleasure, Pain and Perversion", *Sulfur* 26 (primavera 1990): 55.
- 46 Bruce Buchan y Lisa Hill, *An Intellectual History of Political Corruption* (Nueva York: Macmillan, 2014), 62.
- 47 La ambición de Matta, después de todo, era influir sobre la Escuela de Nueva York como lo había hecho André Breton sobre el surrealismo. Con el fin de inculcarle sus ideas a los americanos más jóvenes, invitó a Jackson Pollock y a Lee Krasner, a Robert Motherwell, William Baziotes, y a sus cónyuges a participar en experimentos surrealistas y juegos de salón. Aunque estaban renuentes al prospecto de formar un grupo cohesivo bajo la égida de Matta, quizás por ser demasiado independientes como para someterse a los dictados de una sola personalidad, la cosmovisión surrealista logró afectar a los americanos significativamente. Ver William B. Scott y Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), 297.
- 48 Michael Preble, "William Baziotes: Passages", en *William Baziotes: Paintings and Drawings, 1934–1962* (Milán: Skira, 2004), 19.
- 49 Baziote, comentario de 1949, citado en *ibid.*, 27.
- 50 William Baziotes, "Notes on Painting", *It Is 4* (otoño 1959): 11.
- 51 Kim Theriault, *Rethinking Arshile Gorky* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 3.
- 52 *Ibid.*, 5.
- 53 *Ibid.*, 6–7.
- 54 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Nueva York: Routledge, 1994), 10.
- 55 Conversación del autor con Hortensia Soriano, Miami, Florida, 23 de mayo de 2016.
- 56 Theriault, *Rethinking Arshile Gorky*, 25.
- 57 Edward Said, "Reflections on Exile", en *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 173.
- 58 Janet Wolff, *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism* (Cambridge: Polity, 1995), 7.
- 59 Martínez, "Interview with Rafael Soriano".
- 60 Balcomb Greene, entrevista de Karlen Mooradian, en *The Many Worlds of Arshile Gorky* (Chicago: Gilgamesh Press, 1980). 146.
- 61 Melvin Lader, *Arshile Gorky* (Nueva York: Abbeville, 1980), 41.
- 62 Jacques Lacan, *Écrits: A Selection* (Nueva York: Norton, 1977), 1–7.
- 63 También es posible que la referencia a la noche en el título de Gorky haya inspirado a Soriano a una inclinación similar.
- 64 George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).
- 65 Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (Nueva York: Harcourt Brace, 1999), 135.
- 66 Juana Rosa Pita, "Preface", en Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 4.
- 67 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 20.

El cuerpo y el yo fragmentados: el tema del exilio en las obras neosurrealistas de Rafael Soriano

- 72 *Gorky* (Chicago: Gilgamesh Press, 1980), 146.
- 61 Melvin Lader, *Arshile Gorky* (New York: Abbeville, 1980), 41.
- 62 Jacques Lacan, *Écrits: A Selection* (New York: Norton, 1977), 1–7.
- 63 It is also possible that the reference to night in Gorky's title also inspired a similar propensity in Soriano.
- 64 George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).
- 65 Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt Brace, 1999), 135.
- 66 Juana Rosa Pita, "Preface," in Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 4.
- 67 Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 20.
- 68 Ibid., 24.
- 69 Harper, "Fullness of Time," 10.
- 70 Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: A Painter's Painter," in Rosado, *Other Worlds Within*, 13.
- 71 Rosado, "Other Worlds Within," 18.
- 72 As is Pau-Llosa's observation that "the effect is more like what would be obtained if the surface of a stable solid were parted, like a curtain, and the most minute center of its matter were magnified." Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 30.
- 73 See Martínez, "Interview with Rafael Soriano."
- 74 Conversation between Hortensia Soriano and the author, Miami, Florida, May 23, 2016.
- 75 Said, "Reflections on Exile," 182.
- 76 Harper, "Fullness of Time," 10.
- 77 Cited in Anreus, "A Painter's Painter," 14.
- 78 Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain: The New Science of How We Read* (New York: Penguin, 2010), 272.
- 79 Ibid., 132.
- 80 Damasio, *Feeling of What Happens*, 22.
- 81 Ibid., 317ff.
- 82 Thomas Metzinger, *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity* (Cambridge: MIT Press, 2003), 17.
- 83 See also Anthony Atkinson and Ralph Adolphs, "Visual Emotion Perception," in *Emotion and Consciousness*, ed. Lisa Feldman Barrett, Paula M. Niedenthal, and Piotr Winkielman (New York: Guilford, 2005), 168.
- 84 Damasio, *Feeling of What Happens*, 148, 161, 183.
- 85 See Paul Niedenthal, Lawrence Barsalou, François Ric, and Silvia Krauth-Gruber, "Embodiment in the Acquisition and Use of Emotion Knowledge," in Barrett, Niedenthal, and Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 39.
- 86 Damasio, *Feeling of What Happens*, 22.
- 68 Ibid., 24.
- 69 Paula Harper, "The Fullness of Time," en Rosado, *Other Worlds Within*, 10.
- 70 Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: A Painter's Painter," en Rosado, *Other Worlds Within*, 13.
- 71 Rosado, "Other Worlds Within", 18.
- 72 Al igual que la observación de Pau-Llosa: "el efecto se asemeja al que se obtendría si la superficie de una sustancia sólida estable se abriera, como una cortina, y el centro más diminuto de su materia se aumentara". Pau-Llosa, *Poetics of Light*, 30.
- 73 Ver Martínez, "Interview with Rafael Soriano".
- 74 Conversación del autor con Hortensia Soriano, Miami, Florida, 23 de mayo de 2016.
- 75 Said, "Reflections on Exile", 182.
- 76 Harper, "Fullness of Time", 10.
- 77 Citado en Alejandro Anreus, "Rafael Soriano: pintor de pintores", en Rosado, *Other Worlds Within*, 98.
- 78 Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain: The New Science of How We Read* (Nueva York: Penguin, 2010), 272.
- 79 Ibid., 132.
- 80 Damasio, *Feeling of What Happens*, 22.
- 81 Ibid., 317ff.
- 82 Thomas Metzinger, *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity* (Cambridge: MIT Press, 2003), 17.
- 83 Ver también Anthony Atkinson y Ralph Adolphs, "Visual Emotion Perception", en *Emotion and Consciousness*, ed. Lisa Feldman Barrett, Paula M. Niedenthal y Piotr Winkielman (Nueva York: Guilford, 2005), 168.
- 84 Damasio, *Feeling of What Happens*, 148, 161, 183.
- 85 Ver Paul Niedenthal, Lawrence Barsalou, François Ric y Silvia Krauth-Gruber, "Embodiment in the Acquisition and Use of Emotion Knowledge", en Barrett, Niedenthal y Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 39.
- 86 Damasio, *Feeling of What Happens*, 22.
- 87 Lisa Feldman Barrett, Paula M. Niedenthal y Piotr Winkielman, "Introduction", en *Emotion and Consciousness*, 3–4.
- 88 Damasio, *Feeling of What Happens*, 39–40.
- 89 Elizabeth Phelps, "The Interaction of Emotion and Cognition", en Barrett, Niedenthal y Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 51ff.
- 90 Beatrice de Gelder, "Nonconscious Emotions", en Barrett, Niedenthal y Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 138.
- 91 Barrett, Niedenthal y Winkielman, "Introduction", 4.
- 92 Phelps, "Interaction of Emotion and Cognition", 57.
- 93 Ibid., 60.
- 94 Damasio, *Feeling of What Happens*, 141.

- 87 Lisa Feldman Barrett, Paula M. Niedenthal, and Piotr Winkielman, "Introduction," in *Emotion and Consciousness*, 3–4.
- 88 Damasio, *Feeling of What Happens*, 39–40.
- 89 Elizabeth Phelps, "The Interaction of Emotion and Cognition," in Barrett, Niedenthal, and Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 51ff.
- 90 Beatrice de Gelder, "Nonconscious Emotions," in Barrett, Niedenthal, and Winkielman, *Emotion and Consciousness*, 138.
- 91 Barrett, Niedenthal, and Winkielman, "Introduction," 4.
- 92 Phelps, "Interaction of Emotion and Cognition," 57.
- 93 Ibid., 60.
- 94 Damasio, *Feeling of What Happens*, 141.
- 95 Said, "Reflections on Exile," 177.
- 96 Harper, "Fullness of Time," 10.
- 97 See Martínez, "Interview with Rafael Soriano."
- 98 Ana María Zelaya, "Rafael Soriano: Cuban Artist in Exile," unpublished art history research seminar paper, autumn 2015, Boston College.
- 99 When arbitrary signs and symbols become conventions, then the importance of projection lessens. In English, for example, the word "table" designates a particular object, not the same object designated by the words "chair" or "sideboard." In which case, communal agreement, not projection, governs meaning. But Soriano was not employing conventional signs or symbols, in which case, the importance of projection increases rather than decreases.
- 100 Martínez, "Interview with Rafael Soriano."
- 101 Conversation between Hortensia Soriano and the author, Miami, Florida, May 23, 2016.
- 102 Said, "Reflections on Exile," 185–86.
- 103 Ibid., 180.
- 104 Ibid., 185.
- 105 Discussion following a symposium on the social history of art in honor of Robert Herbert's retirement from Mount Holyoke College, 1997.
- 106 Metzinger, *Being No One*, 5.
- 107 Ibid., 1.
- 108 Bruce Hood, *The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 294.
- 109 Damasio, *Feeling of What Happens*, 7.
- 110 Nicola Bozzi, "Interview with Berlinde de Bruyckere," *Elephant: The Art Culture Magazine* 16 (June 16–19, 2016), <http://elephantmag.com/berlinde-de-bruyckere/>.
- 111 Rosado, "Other Worlds Within," 19.

- 95 Said, "Reflections on Exile," 177.
- 96 Harper, "Plenitud del tiempo," 96.
- 97 Ver Martínez, "Interview with Rafael Soriano".
- 98 Ana María Zelaya, "Rafael Soriano: Cuban Artist in Exile", trabajo para seminario académico de investigación sobre historia del arte, otoño 2015, Boston College.
- 99 Cuando los signos y los símbolos arbitrarios se tornan convención, es cuando la importancia de su proyección se reduce. En inglés, por ejemplo, la palabra "mesa" designa un objeto específico, no el mismo objeto que designan palabras como "silla" o "tabla", en cuyo caso, es el acuerdo colectivo, no la proyección lo que determina el significado de la palabra. Pero Soriano no utilizaba signos o símbolos convencionales, lo que significa que la importancia de la proyección, lejos de reducirse, aumenta.
- 100 Martínez, "Interview with Rafael Soriano".
- 101 Conversación del autor con Hortensia Soriano, Miami, Florida, 23 de mayo de 2016.
- 102 Said, "Reflections on Exile", 185–86.
- 103 Ibid., 180.
- 104 Ibid., 185.
- 105 Discussion a continuación del simposio sobre la historia social del arte, en homenaje a la jubilación de Robert Herbert de Mount Holyoke College, 1997.
- 106 Metzinger, *Being No One*, 5.
- 107 Ibid., 1.
- 108 Bruce Hood, *The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 294.
- 109 Damasio, *Feeling of What Happens*, 7.
- 110 Nicola Bozzi, "Interview with Berlinde de Bruyckere", *Elephant: The Art Culture Magazine* 16 (16–19 jun. 2016), <http://elephantmag.com/berlinde-de-bruyckere/>.
- 111 Rosado, "Other Worlds Within", 19.

ALEJANDRO ANREUS

Rafael Soriano and His Generation: Exile and Transcendence

“Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that—to borrow a phrase from music—is *contrapuntal*....There is a unique pleasure in this sort of apprehension, especially if the exile is conscious of other contrapuntal juxtapositions that diminish orthodox judgment and elevate appreciative sympathy. There is also a particular sense of achievement in acting as if one were at home wherever one happens to be.”¹

Edward Said

On April 16, 1962 Rafael Soriano arrived in Miami, Florida.² He had become an exile, leaving behind his country, a substantial part of his family, his vocation as a significant geometric painter, and his career as a teacher and director of the School of Fine Arts of his native Matanzas.³ Three years earlier, the Cuban Revolution had triumphed under the leadership of the 26th of July Movement and the Directorio Revolucionario. Like the majority of Cubans, Soriano had opposed the 1952 coup of Fulgencio Batista, which destroyed democratic governance on the island. Yet unlike many of his contemporaries, he was not optimistic with the triumph of the 1959 Revolution; intuitively something told him that the new regime and his vision of life and art could not reconcile.⁴

Rafael Soriano belongs to the third generation of avant-garde artists that emerged in Cuba in the 1950s. This generation generally repudiated the aesthetic positions of the two previous ones; the first with their themes of national identity in dialogue with the universal, such as Afro-Cuban iconography and leftist politics,⁵ and the second with their tropical, baroque, and *blanco criollo* visual vocabulary. Soriano's generation consisted of painters

Rafael Soriano y su generación: exilio y trascendencia

“La mayoría de las personas son fundamentalmente conscientes de una cultura, un ámbito, un hogar; los exiliados están conscientes por lo menos de dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una conciencia de simultáneas dimensiones, una conciencia que —para usar un término musical— es *contrapuntística*....Hay un placer singular en esta especie de percepción, especialmente si el exiliado es consciente de otras yuxtaposiciones contrapuntísticas que reducen la manera ortodoxa de juzgar y aumentan la apreciación solidaria. Hay también una particular sensación de éxito al actuar como si uno estuviera en casa dondequiera que se encuentre”¹.

Edward Said

El 16 de abril de 1962, Rafael Soriano llegó a Miami, Florida². Se había convertido en un exiliado que dejaba atrás su país, una parte considerable de su familia, su vocación como un importante pintor geométrico y su carrera como maestro y director de la escuela de bellas artes de su natal Matanzas³. Tres años antes, la Revolución cubana había triunfado liderada por el Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario. Al igual que la mayoría de los cubanos, Soriano se había opuesto al golpe de Estado de Fulgencio Batista en 1952, que destruyó el gobierno democrático de la isla. Sin embargo, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, no se sintió optimista al triunfo de la Revolución: intuitivamente, algo le decía que el nuevo régimen y su visión personal de la vida y el arte no eran conciliables⁴.

Rafael Soriano pertenece a la tercera generación de artistas de vanguardia que surgieron en la isla de Cuba en los años 50 del pasado siglo. Esta generación, por lo general, repudió los criterios estéticos de las dos anteriores; la primera con sus temas de identidad nacional en diálogo con lo universal, tal como lo afrocubano y la militancia política de izquierda⁵ y la segunda con su vocabulario plástico tropi-

like Roberto Diago (1920–55), Agustín Fernández (1928–2006), Hugo Consuegra (1929–2003), José Mijares (1921–2004), Guido Llinás (1923–2005), and sculptors Roberto Estopiñán (1921–2015) and Agustín Cárdenas (1927–2001), just to mention the leading figures. These artists had grown up under the shadow of the failed revolution of 1933, and as a whole welcomed the democratic years of the Cuban Republic (1940–52), which coincided with their young manhood. Aesthetically, as part of their rejection of the earlier generation of modern Cuban artists, they embraced late surrealism, gestural and geometric abstraction, and aspects of neo-figuration. These visual languages allowed the younger artists to break away from what they perceived as the picturesque and provincial art of their elders. Soriano and Mijares found in a concrete and geometric abstraction their desired clarity and order, while Consuegra and Llinás embraced the violent gesture of abstract expressionism (and favored a dark and dirty palette). Diago, Cárdenas, and even Fernández (fig. 1) to some extent, based themselves on different strains of the surreal to develop their styles, while Estopiñán preferred the formal and neo-figurative elements of Henry Moore and Marino Marini as points of departure (fig. 2). In the Cuba of the 1950s, their work was formally and conceptually bold, going against the grain of both the conservative art of the Academy of San Alejandro (where many of them had studied) and the earlier established avant-garde.

With fellow painters José Mijares, Sandu Darie, and others, Soriano was part of the group *Pintores Concretos*, which introduced concrete and geometric abstraction in Cuba, as exemplified in his 1959 painting, *Composición* (*Composition*) (plate 20).⁶ Throughout the 1950s and until he left Cuba, Soriano developed rectilinear, angular compositions endowed with strong, flat colors. In his compositional structures he was evoking the movement of pictorial planes; his strong lines indicating a pursuit of a third dimension within the two-dimensional medium of painting, such as in *Paisaje* (*Landscape*), 1953 (plate 13). While his fellow *concretos* were exploring a purely rational and materialistic vision, Soriano was pursuing transcendence, the metaphysical. In this he was closer to Mondrian's mystical strain than any of his Cuban contemporaries. Had Soriano stayed in post-revolutionary Cuba, how would his painting have developed? Would he have continued working in a concrete vocabulary like many of his peers? The answers to these questions are anyone's guess. The fact is that he arrived in the United States on April 16, 1962, settled in Miami with his wife Milagros and daughter Hortensia and lived and worked there until his death in 2015.⁷ In 1987 Soriano recalled the trauma of his exile: "I came into exile with my wife and daughter in 1962; my uprooting

cal, barroco y blanco criollo. La generación de Soriano la integraron pintores como Roberto Diago (1920–55), Agustín Fernández (1928–2006), Hugo Consuegra (1929–2003), José Mijares (1921–2004), Guido Llinás (1923–2005), y escultores como Roberto Estopiñán (1921–2015) y Agustín Cárdenas (1927–2001), para mencionar sólo las figuras principales. Estos artistas se habían desarrollado a la sombra de la fallida revolución de 1933 y en su conjunto recibieron con entusiasmo los años democráticos de la república cubana (1940–52), que coincidieron con los de su juventud. Estéticamente, como parte de su rechazo a los artistas cubanos modernos

de la generación anterior, abrazaron un tardío surrealismo, la abstracción gestual y geométrica y algunos aspectos de la neofiguration. Estos lenguajes visuales les permitieron a los jóvenes artistas distanciarse de lo que percibían como la expresión artística pintoresca y provinciana de sus antecesores. Soriano y Mijares encontraron en una abstracción concreta y geométrica la claridad y el orden que deseaban, en tanto Consuegra y Llinás adoptaron el gesto violento del expresionismo abstracto (y prefirieron una paleta oscura y sucia). Diago, Cárdenas e incluso Fernández (fig. 1) en alguna medida, se basaron en diferentes tendencias de lo surreal para desarrollar sus estilos, mientras Estopiñán prefirió los elementos formales y neofigurativos de Henry Moore y Marino Marini como puntos de partida (fig. 2). En la Cuba de los años 50, la obra de este grupo fue formal y conceptualmente audaz, oponiéndose tanto al arte conservador de la Academia de San Alejandro (donde muchos de ellos habían estudiado) como al de la vanguardia ya establecida.



1. Agustín Fernández, *Jardín del cerro a medio día* (*Garden on the Hill at Midday*), 1953. Oil on paper on canvas/óleo sobre papel sobre lienzo, 80 x 50", Dr. Mariano Castro-Magaña Collection/Colección de Dr. Mariano Castro-Magaña.

Con sus colegas pintores José Mijares, Sandu Darie y otros, Soriano fue parte del grupo de Pintores Concretos, que introdujo la abstracción concreta y geométrica en Cuba según vemos en su pintura *Composición* de 1959 (ilus. 20)⁶. Durante los años 50 y hasta que se fue de Cuba, Soriano creó composiciones angulares y rectilíneas dotadas de colores vivos y planos. En sus estructuras de composición, Soriano evoca el movimiento de planos pictóricos; sus firmes trazos indican la búsqueda de una tercera dimensión dentro del medio bidimensional de la pintura *Paisaje*, 1953 (ilus. 13). En tanto sus colegas concretos exploraban una visión puramente racional y materialista, Soriano perseguía la trascendencia, lo metafísico. En esto él estaba más cerca del estilo místico de Mondrian que cualquiera de sus contemporáneos cubanos. ¿De haber permanecido en la Cuba posrevolucionaria, ¿cómo se habría desarrollado su pintura? ¿Habría seguido trabajando en un vocabulario concreto como la mayoría de sus coetáneos? Las respuestas a estas preguntas son conjeturas. El hecho es que él llegó a Estados Unidos el 16 de abril de 1962, se estableció en Miami con su esposa, Milagros, y su hija, Hortensia, y vivió y trabajó allí hasta su muerte en 2015⁷. En 1987, Soriano recordaba el trauma de su exilio: "vine al exilio con mi esposa y mi hija en 1962; mi desarraigo fue tal que durante dos

was such that for two years I couldn't paint."⁸ The artist's wife and daughter have stated that he could not paint for a little over two years, but then he began to "search" again; there are canvases dated 1965.⁹ The transitional pictures of these years tend to evoke a desire for order born of his sense of estrangement. As Henry James reminds us in *The American Scene*, "one's supreme relation...was one's relation to one's country," not with parents, children, friends, or lovers.¹⁰ Leaving the place of one's birth with no possibility of return becomes an experience of displacement that is simultaneously charged with longing and anxiety. Like other exiles, Soriano experienced this, but as an artist he was able to transform trauma into a process of transcendence. In this Soriano was able to reconnect with the earlier metaphysical and spiritual concerns of his concrete painting of the 1950s. Unlike other painters within the Cuban diaspora—I am thinking of Cundo Bermúdez, Daniel Serra-Badué, and Emilio Sánchez—whose pictures depict an idyllic past that possibly never existed, Soriano took a leap toward the unknown, creating a bold and highly personal vocabulary that challenged the viewer by being expressive, not descriptive, by being mysterious, not material. He was in effect proposing an open darkness filled with possibilities in opposition to a bright and closed depiction of a non-existent past.

Among Soriano's fellow exiled artists, two others took similar transformative paths. Painter Agustín Fernández abandoned his colorful palette and gestural brushwork, as well as subject matter that was grounded in still life and landscape, in favor of a monochromatic scheme of browns, grays, and flesh tones (fig. 3). His brushwork became tight and smooth, while his forms recalled austere eroticized fragments of the body. Fernández's paintings and drawings project a carnal tension, which somehow evokes a metaphysical hunger that cannot be satisfied. Sculptor Roberto Estopiñán shifted from his formal exploration of shapes and experimental media of the 1950s, to highly expressionistic wood carvings and welded nails depicting political prisoners, fallen warriors, and crucifixions (fig. 4). Only a rough figuration could provide the sculptor the language to express his sense of betrayal and alienation from the political reality of Cuba. Like Soriano, these artists chose not to repeat their past and successful work, opting instead to challenge themselves through visual vocabularies that reflected the impact of exile.

From the mid-1960s through the mid-1970s Soriano's painting experienced a series of transformations; geometric subtlety disappeared, while new forms that fused circles, squares, and straight lines into softer, organic shapes began to appear. Always an original colorist, his palette became darker and richer with colors applied in a modulated manner, making the shift from light to

años no pude pintar"⁸. La esposa y la hija del artista han dicho que él no pudo pintar durante poco más de dos años, pero luego empezó a "buscar" otra vez; hay cuadros fechados en 1965.⁹ Los cuadros transicionales de estos años tienden a evocar su deseo hacia un orden nacido de su desarraigo. Como Henry James nos señala en *La escena americana*, "la relación suprema de una persona...era la relación con el país natal" y no la con los padres, los hijos, sus amigos o sus amantes¹⁰. Abandonar el

lugar donde uno ha nacido sin posibilidades de regreso se convierte en una experiencia de desplazamiento que está cargada simultáneamente de anhelo y ansiedad. Al igual que otros exiliados, Soriano experimentó esto, pero como artista él fue capaz de transformar el trauma en un proceso de transcendencia. Así, Soriano pudo reconectarse con sus tempranas preocupaciones metafísicas y espirituales de su pintura concreta de los años 50. A diferencia de otros pintores del exilio cubano—pienso en Cundo Bermúdez, Daniel Serra-Badué y Emilio Sánchez—cuyos cuadros nos muestran un pasado idílico que posiblemente nunca existió, Soriano da un salto hacia lo desconocido al crear un vocabulario audaz y altamente personal que desafía al espectador por ser expresivo, no descriptivo; por ser misterioso, no material. Él, de hecho, proponía una oscuridad abierta y llena de posibilidades frente a una representación espléndida y cerrada de un pasado no existente.

Entre los artistas compañeros de exilio de Soriano, otros dos tomaron trayectorias transformadoras una vez instalados en la diáspora. El pintor Agustín Fernández abandonó su paleta plena de color y su pincelada gestual, así como los temas que se basaban en la naturaleza muerta y el paisaje, a favor de un diseño monocromático de marrones, grises y tonos color carne (fig. 3). Su pincelada se tornó ceñida y suave, en tanto sus formas recordaban fragmentos del cuerpo austera-mente erotizados. El escultor Roberto Estopiñán pasó de su exploración formal de las formas y de medios experimentales de los años 50, a tallas en madera notablemente expresionistas y clavos soldados que representaban presos políticos, guerreros caídos y crucifixiones (fig. 4). Al igual que Soriano, estos artistas eligieron no repetir su trabajo anterior, que había sido exitoso, y optaron en cambio por imponerse a sí mismos un reto mediante vocabularios visuales que reflejaban el impacto del exilio.

Desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 70, la pintura de Soriano experimentó una serie de transformaciones: la sutileza geométrica desapareció, mientras nuevas formas, que fusionaban círculos, cuadrados y líneas rectas, apariencias orgánicas más suaves, empezaron a aparecer. Aunque seguía siendo un colorista original, su paleta se hizo más oscura e intensa con colores que se aplicaban de una manera modulada, haciendo el cambio de la luz a la sombra un elemento esencial de su narrativa pictórica. Estos componentes le dieron a su obra una presencia afín a la pintura española del siglo diecisiete (pensar en Zurbarán y en el tardío Velázquez).



2. Roberto Estopiñán, *Maquette for a Monument to "The Unknown Political Prisoner"* (*Maqueta para un monumento a "El Prisionero Político Desconocido"*), 1953. Wood/madera, circa 28", Tate Modern, London.

Rafael Soriano
y su generación:
exilio y
transcendencia

dark an essential element in the pictorial narrative. These components gave his work a presence akin to seventeenth-century Spanish painting (Zurbarán and late Velázquez). He gained depth in his compositions by treating form and space equally and establishing an inter-relationship between the two whereby pushing and pulling is a visual constant.

Rafael Soriano and His Generation: Exile and Transcendence

Between the mid-1970s and the 1980s Soriano had arrived at the height of his pictorial powers. His compositions contained deep space and rich colors, evoking an infinity filled with serenity. His forms, both monumental and small, resembled fragments of landscape and figure synthesized into a biomorphic whole. Specific paintings such as *La Fragua* (*The Forge*), 1976, and *El ángel dormido* (*Sleeping Angel*), 1978 (plate 46), contain pictorial shapes that in their deliberate vagueness and imprecision represent objects and figures uprooted from their accustomed contexts. This can be simultaneously an evocation of the rupture of exile and its loss, as well as of a new and open ended experience charged with mystery.

In the 1990s, in effect the artist's last decade of work, rich and complex pictures like *El descanso del héroe* (*The Hero's Repose*), 1992 (plate 69) and *Angustia del olvido* (*The Anguish of Oblivion*), 1996 (plate 78), came forth from his brush. These paintings are examples of "late style"—the final periods of life with the onset of ill health and the contemplation of death. In Soriano, late style, like in a Henri Matisse or Romare Bearden, is an occasion to explore harmony and serenity, to in effect say goodbye to the world with peace and clarity. But it is also its opposite, a howl that is non-harmonious and tense, refusing to depart and filled with intransigence like in Francisco de Goya and Joan Miró. An example of the first is *El descanso del héroe*, which consists of a color structure of the most subtle oranges and ochers, surrounded by dark and cool purples and blues. These colors' complementary relation allows the painting's surface to expand and contract simultaneously, pushing the foreground into the middle ground, while the background pulls away. The figure, with its anatomical and armor-like shapes, rests horizontally against a dark, mountainous landscape. Ochers and oranges, with touches of a silvery violet, define the body, which inevitably summons a knight or warrior traveler. He has arrived at the end of the journey, a journey of exile. The time of rest and death is here, and it is accepted wholly, with profound calm. *Angustia del olvido* is one of a series of some twenty heads that Soriano began painting in the 1980s. These are his most figurative works and possibly his most disturbing. The shifting yellow ochers, grays, and whites represent the anxiety brought forth by the

Sus composiciones ganaron en profundidad, en las cuales los espacios contienen formas que pugnan entre sí; a través de esto él le atribuyó igual valor a la forma y al espacio y estableció una interrelación entre los dos en que el forcejeo entre ambos es una constante visual.

A partir de mediados de los años 70 y durante los 80, Soriano alcanzó la cima de su potencia pictórica. Sus composiciones contenían profundos espacios e intensos colores que evocaban un infinito habitado por la serenidad. Sus formas, tanto las monumentales como las pequeñas, parecían fragmentos de paisajes e imágenes figurativas sintetizadas en un todo biomórfico. Cuadros específicos como *La Fragua*, 1976 y *El ángel dormido*, 1978 (ilus. 46) contienen formas pictóricas que, en su deliberada vaguedad e imprecisión, representan objetos y figuras desarraigadas de sus contextos habituales. Esto puede ser simultáneamente una evocación de la ruptura del exilio y la pérdida que conlleva, así como de una nueva experiencia inconclusa cargada de misterio.



3. Agustín Fernández, *Development of a Delirium* (*Desarrollo de un delirio*), 1961. Oil on linen/óleo sobre lino, 78 x 72", Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University, Miami, 2005.007.

En los años 90, de hecho la última década de labor del artista, cuadros profundos y complejos como *El descanso del héroe*, 1992 (ilus. 69) y *Angustia del olvido*, 1996 (ilus. 78), salieron de su pincel. Estos cuadros son ejemplos de un "estilo tardío"—el período final de su vida con el empeoramiento de su salud y de la contemplación de la muerte. En Soriano, el estilo tardío, como en un Henri Matisse o Romare Bearden, es una ocasión para explorar la armonía y la serenidad, para de hecho decir adiós al mundo con paz y claridad. Pero es también lo contrario, un aullido inarmónico y tenso, que rehúsa partir y desborda intransigencia, como en Francisco de Goya y en Joan Miró. Un ejemplo de lo primero es *El descanso del héroe*, que consiste de una estructura de color de los más sutiles naranjas y ocre, rodeado por oscuros y fríos púrpuras y azules. Esta relación complementaria del color le permite a la superficie del cuadro expandirse y contraerse simultáneamente, llevando el primer plano al plano intermedio y haciendo desaparecer el trasfondo. La figura, con sus formas anatómicas y de armadura, descansa horizontalmente ante un paisaje montañoso y sombrío. Los ocre y los naranjas, con toques de un violeta plateado, definen el cuerpo, que inevitablemente recuerda a un caballero o a un viajero con arreos de guerra. Él ha llegado al final de su viaje, un viaje de exilio. El tiempo del descanso y de la muerte está aquí, y se acepta plenamente, con profunda calma. *Angustia del olvido* pertenece a una serie de unas veinte cabezas que Soriano comenzó a pintar en los años 80. Estas son sus obras más figurativas y posiblemente las más perturbadoras. Los cambiantes amarillos, ocre, grises y blancos representan la ansiedad provocada por la pérdida del recuerdo. Las formas que configuran la cabeza y la parte superior del torso parecen como fragmentos de paisajes: un cerro,

loss of remembrance. The shapes that form the head and upper torso seem like fragments of landscapes; a hill, a valley, a road, an overall map, that like in a Borges's text, over time becomes the face of the maker. Memory is both the beautiful and painful baggage of exile; losing it means the loss of being. The figure twists and turns in its anxiety. In late works like these, Soriano explores the paradox of transcendence and its negation.

Rafael Soriano is in a place all to himself in the history of modern Cuban painting, which is not abundant with artists exploring the transcendent and spiritual.¹¹ In Latin America and the United States, Soriano's peers in what we may call "a metaphysical adventure in painting" are Fernando de Szyszlo (Peru), Armando Morales (Nicaragua), Rodolfo Opazo (Chile), William Baziotes, and Mark Rothko. These painters have unashamedly pursued the metaphysical, their works escaping facile classification in favor of that inner, true voice, which turns its back on the latest fashion. Rafael Soriano in his post-exile artistic production avoids any literary thesis or theoretical program; he is after all an intuitive artist with a keen pictorial intelligence, where a profound craft and formal vocabulary accesses deep emotional content, and is coherent and true to itself. He has clearly stated, "I begin with the white canvas and the form comes to me... above all else my painting is spontaneous."¹²

Soriano's paintings are meditative moments where allusive forms move within fantastic spaces, projecting a journey of mythic proportions. His diaphanous color, always fluid and shifting, has the ability to suggest a universe of anxiety and struggle, and also of rescue and salvation.¹³

There is no doubt that for Soriano, painting is a mystical act through which lost levels of reality are recovered. He was an excellent painter when he arrived in exile in 1962. The agony and loss of exile propelled him into an adventure of transcendence; "the anxieties and sadness of exile brought in me an awakening. I began to search for something else; it was through my painting.... And I went from geometric painting to a painting that is spiritual. I believe in God, I believe in the spirit."¹⁴ He became an extraordinary painter after 1962. If science explains natural phenomena, the paintings of Rafael Soriano discern the unexplainable. ✦

Portions of this essay are adapted from my "Rafael Soriano: A Painter's Painter," in *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, exh. cat. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 12–14.

un valle, un camino, un mapa panorámico que, al igual que en ese texto de Borges, con el tiempo se convierte en el rostro del hacedor. La memoria es a un tiempo el hermoso y doloroso equipaje del exiliado; perderlo significa la pérdida del ser. La figura se retuerce y se dobla en su ansiedad. En sus últimas obras como ésta, Soriano explora la paradoja de la transcendencia y su negación.

Rafael Soriano está en un lugar único en la historia de la pintura cubana moderna, que no abunda en artistas que exploren la transcendencia y lo espiritual¹¹. En América Latina y Estados Unidos, los colegas de Soriano en lo que podemos llamar "una aventura metafísica en la pintura" son Fernando de Szyszlo (Perú), Armando Morales (Nicaragua), Rodolfo Opazo (Chile), William Baziotes y Mark Rothko. Estos pintores han procurado abiertamente lo metafísico, sus obras escapan la fácil clasificación en pro de esa auténtica voz interior que le da la espalda a la última moda. Rafael Soriano en su producción artística desde el exilio, evita cualquier tesis literaria o cualquier programa teórico, él es a fin de cuentas un artista intuitivo con una aguda inteligencia pictórica, donde un oficio interiorizado y un vocabulario formal dan paso a un profundo contenido emocional que es coherente y fiel a sí mismo. Él ha dicho claramente, "comienzo con el lienzo en blanco y la forma viene a mí... sobre todo mi pintura es espontánea"¹².

Los cuadros de Soriano son momentos de meditación donde las formas alusivas se mueven dentro de espacios fantásticos, proyectando una trayectoria de proporciones míticas. Su color diáfano, siempre fluido y cambiante, tiene la capacidad de sugerir un universo de ansiedad y conflicto, y también de rescate y salvación¹³.

No hay duda de que para Soriano pintar es un acto místico a través del cual se recobran los niveles perdidos de la realidad. Él fue un excelente pintor hasta que llegó al exilio en 1962. La agonía y la pérdida del exilio lo propulsaron a la aventura de la transcendencia: "Las ansiedades y la tristeza del exilio provocaron en mí un despertar. Empecé a buscar algo más, a través de mi pintura.... Y pasé de una pintura geométrica a una pintura que es espiritual. Creo en Dios, creo en el espíritu"¹⁴. Él se convirtió en un extraordinario pintor después de 1962. Si la ciencia explica los fenómenos naturales, los cuadros de Rafael Soriano disciernen lo inexplicable. ✦

Partes de este ensayo son adaptadas de mi "Rafael Soriano: pintor de pintores", en *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, cat. de exp. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 97–98.



4. Roberto Estopiñán, *Prisoners (Prisioneros)*, circa 1964–66. Wood/madera, 48 x 28 x 23.3", Collection of Ramón and Nercys Cernuda/Colección de Ramón y Nercys Cernuda.

Rafael Soriano
y su generación:
exilio y
trascendencia

- 80 1 Edward Said, "Reflections on Exile," in *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 185–86.
- 2 Hortensia and Milagros Soriano, questionnaire from the author, November 2015 (unpaginated). This and all translations from the Spanish are by the author. Soriano arrived in April, followed by his wife, daughter, and father-in-law, who arrived in Miami on May 22, 1962.
- 3 Ibid. In Cuba remained Soriano's mother, four sisters, one brother, three nephews, and a niece. The artist had received substantial recognition as one of the leading *concreto* painters of the 1950s (see Roberto Cobas Amate's essay in this volume). He was also one of the founders, with fellow artists Roberto Diago, José Nuñez Booth, and Manuel Rodulfo Tardo, of the School of Fine Arts in Matanzas.
- 4 Ibid. Soriano's daughter, Hortensia, recalls her father telling her that a member of the revolutionary militia told him he needed to paint white doves, to which he replied "I will paint what I want." Soriano's spiritual vision of life and his core belief in artistic freedom could not adapt to the regime.
- 5 For most Cubans, the Paris period was transitory, a time of learning and experimentation but always within the context of redefining a national identity within the modernist experiments taking place in Europe and, more specifically, in Paris. See Ramón Vázquez Díaz, "The School of Havana: Between Tradition and Modernity" and Graziella Pogolotti, "The Smell of Roasted Chestnuts," in *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, ed. Nathalie Bondil, exh. cat. (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2008), 114, 122.
- 6 These artists exhibited together and individually in the 1950s and early 1960s. They promoted a post-Mondrian approach to concrete and geometric abstraction. Recent important literature on these artists is Beatriz Gago's *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015) and Abigail McEwen's *Revolutionary Horizons: Art and Polemics in 1950s Cuba* (New Haven: Yale University Press, 2016).
- 7 Hortensia and Milagros Soriano, questionnaire. Due to reasons of health Soriano ceased painting in 2000. According to his daughter Hortensia, his last finished painting is *Planeta (Planet)*, 2000.
- 8 Rafael Soriano in Ileana Fuentes-Pérez, Graciella Cruz-Taura, and Ricardo Pau-Llosa, eds., *Outside Cuba: Contemporary Cuban Visual Artists* (New Brunswick: Rutgers University, 1987), 186.
- 9 Hortensia and Milagros Soriano, questionnaire.
- 10 Henry James, *The American Scene* (New York: Harper and Brothers, 1907), 83.
- 11 Exceptions to this are the work of Fidelio Ponce (1895–1949), an early influence on Soriano, and certain works by Daniel Serra-Badué (his urban New York landscapes) and Mario Carreño's paintings of the early 1960s painted in Chile. Yet both Serra-Badué and Carreño come across as too cerebral when compared to the emotional depth of Soriano's paintings.
- 12 Cited in Anreus, "A Painter's Painter," 12.
- 13 Anreus, "A Painter's Painter," 14.
- 14 Cited in *ibid.*
- 1 Edward Said, "Reflections on Exile," en *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 185–86.
- 2 Hortensia y Milagros Soriano, cuestionario del autor, noviembre de 2015 (sin paginar). Soriano llegó en abril, seguido por su esposa, su hija y su suegro que llegaron a Miami el 22 de de 1962.
- 3 Ibid. En Cuba se quedaron la madre de Soriano, cuatro hermanas, un hermano, tres sobrinos y una sobrina. El artista había alcanzado importante reconocimiento como uno de los principales pintores concretos de los años 50 (véase el ensayo de Roberto Cobas Amate en este volumen). Él también fue uno de los fundadores, con sus colegas Roberto Diago, José Nuñez Booth y Manuel Rodulfo Tardo, de la Escuela de Bellas Artes de Matanzas.
- 4 Ibid. La hija de Soriano, Hortensia, recuerda que su padre le dijo que un miembro de las milicias revolucionarias le dijo que debía pintar palomas blancas, a lo que él replicó "pinto lo que me da la gana". La visión espiritual que Soriano tenía de la vida y su creencia esencial en la libertad artística no podían adaptarse al régimen.
- 5 Para la mayoría de los cubanos, el período de París fue transitorio, un tiempo de aprendizaje y experimentación, pero siempre dentro del contexto de redefinir una identidad nacional en el marco de los experimentos modernistas que tenían lugar en Europa y, más específicamente, en París. Véase Ramón Vázquez Díaz, "The School of Havana: Between Tradition and Modernity" y Graziella Pogolotti, "The Smell of Roasted Chestnuts", en *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, ed. Nathalie Bondil, cat. de exp. (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2008), 114, 122.
- 6 Estos artistas expusieron juntos e individualmente en los años 50 y a principio de los 60. Promovieron un enfoque post-Mondrian a la abstracción concreta y geométrica. Los estudios más recientes sobre estos artistas son el de Beatriz Gago, *Más que 10 Concretos* (Madrid: Fundación Arte Cubano, 2015) y Abigail McEwen, *Revolutionary Horizons: Art and Polemics in 1950s Cuba* (New Haven: Yale University Press, 2016).
- 7 Hortensia y Milagros Soriano, cuestionario. Debido a razones de salud, Soriano cesó de pintar en 2000. Según su hija Hortensia, el último cuadro que terminó fue *Planeta*, fechado ese año.
- 8 Rafael Soriano en Ileana Fuentes-Pérez, Graciella Cruz-Taura y Ricardo Pau-Llosa, eds., *Outside Cuba: Contemporary Cuban Visual Artists* (New Brunswick: Rutgers University, 1987), 186.
- 9 Hortensia y Milagros Soriano, cuestionario.
- 10 Henry James, *The American Scene* (Nueva York: Harper and Brothers, 1907), 83.
- 11 Excepciones a esto es la obra de Fidelio Ponce (1895–1949), una influencia temprana en Soriano, y ciertas obras de Daniel Serra-Badué (sus paisajes urbanos neoyorquinos) y los cuadros de Mario Carreño de principios de los años 60 pintados en Chile. No obstante, tanto Serra-Badué como Carreño parecen demasiado cerebrales cuando se les compara con la profundidad emocional de las pinturas de Soriano.
- 12 Citado en mi "Rafael Soriano: A Painter's Painter", en Rosado, *Other Worlds Within*, 12.
- 13 Anreus, "Pintor de pintores", 98.
- 14 Citado en *ibid.*

ROBERTO S. GOIZUETA

“Where the Intimate and the Cosmic Converge”: Art as Icon

Among the great painters of the twentieth century, many stand out for their ability to convey in sometimes stark terms the ambiguities of a century that brought unimagined prosperity, but only at the cost of equally unimagined horrors. It was a century that confirmed the tragic historical fact noted by the German Jewish philosopher Walter Benjamin: “every great work of civilization is at the same time a work of barbarism.”¹ This profound ambiguity speaks through the art of Europeans like Edvard Munch or the German expressionists. Twentieth-century artistic movements such as cubism, Dada, surrealism, or abstract expressionism called our attention to the inherently ambiguous character of modern “progress” by deconstructing modernity’s claims to coherence and rationality; the real is neither coherent nor rational (at least not in a Cartesian sense).

Other artists reacted to the tragic ambiguities of that most violent of centuries, not so much by subverting its claims to coherence and rationality as by de-centering the real, the self, and its history altogether—whether these be construed as rational or irrational. That is, the very notions of coherence, rationality, or reality presupposed a cosmos with the human person and human history at its center—even if only to reject that coherence, rationality, or reality. For some artists, our fundamental alienation is not from each other, from our selves, or even from our histories; our fundamental alienation is from the cosmos itself, whether this be viewed from a theocentric, panentheistic, or even pantheistic perspective. As a response to that alienation, their art mediates

“Donde lo íntimo y lo cósmico confluyen”: el arte como ícono

Entre los grandes pintores del siglo XX, muchos se destacan por su capacidad de expresar, a veces en términos escuetos, las ambigüedades de un siglo que fue

portador de insospechada prosperidad, pero sólo al costo de horrores igualmente insospechados. Fue un siglo que confirmó el trágico hecho histórico advertido por el filósofo judeoalemán Walter Benjamin: “toda gran obra de civilización es al mismo tiempo una obra de barbarie”¹. Esta profunda ambigüedad se manifiesta a través de las obras de arte de europeos como Edvard Munch o los expresionistas alemanes. Algunos movimientos artísticos del siglo XX, tales como el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo abstracto, nos llamaron la atención hacia el carácter intrínsecamente ambiguo del “progreso” moderno al deconstruir las pretensiones de coherencia y racionalidad de la modernidad; lo real no es ni coherente ni racional (al menos no en el sentido cartesiano).

Otros artistas reaccionaron a las trágicas ambigüedades del más violento de los siglos, no tanto por subvertir sus reclamos de coherencia y racionalidad cuanto por des-centrar completamente lo real, el yo y su historia—lo mismo tuvieran un carácter racional o irracional. Es decir, las nociones mismas de coherencia, racionalidad o realidad presuponian un cosmos con la persona humana y la historia humana en su centro—aunque fuera tan sólo para rechazar esa coherencia, racionalidad

o realidad. Para algunos artistas, nuestra alienación fundamental no proviene de los demás, de nosotros mismos o incluso de nuestras historias; nuestra alienación fundamental proviene del cosmos mismo, igual si este se ve desde una perspectiva teocéntrica, panenteísta o incluso panteísta. Como una respuesta a esa alienación, la



1. Mark Rothko (1903–70), *Untitled (Sin título)*, 1969. Acrylic on canvas/acrílico sobre lienzo, 69.6 x 62.1", National Gallery of Art, Washington, DC, 1986.43.163.

communion and, thus, often strikes us as "spiritual" or "mystical." Perhaps the paradigmatic examples of such art are the extraordinary late paintings of Mark Rothko (fig. 1). Indeed, Rothko's "break" with surrealism reflects just this desire to move beyond the surrealists' understanding of alienation. "I insist," wrote Rothko, "upon the equal existence of the world engendered in the mind and the world engendered by God outside of it."²

Among such "spiritual" artists, we should also include the great Latin American painters Matta (fig. 2), Lam, and Tamayo. While influenced by European surrealism, what distinguishes these Latin American figures is precisely their movement beyond the anthropocentric, psychological, historical, sociopolitical, or intra-psychic concerns of the European surrealists to cosmic concerns that transcend the self and the human. Indeed, it is this move from the psychological to the cosmological that arguably distinguishes Latin American magical realism from European surrealism. Rather than direct us to our own psychic reality, or to the social world around us, this art draws us through itself to a union with the Other (however one might conceive it). This is art as icon of the numinous or the sacred, art that draws us not *to* itself but *through* itself, art that thus demands an "iconic gaze." As seductive or even mesmerizing images that draw us into a world beyond the images themselves, icons are "contemplation in colour."³ It is thus no coincidence that, whether European or Latin American, all of these painters are known for their extraordinary use of color to draw us into a world beyond the self, beyond the work of art and its social context (relativizing without obviating these). These artists retrieved the radically iconomorphic character of painting, forgotten in the wake of the reductively anthropocentric post-Enlightenment debates about rationality-irrationality and coherence-incoherence.

Such modern debates were beholden to a dichotomous worldview in which the representation (icon) and the represented (referent) were perceived as only extrinsically related or indeed altogether incommensurable; the very attempt at representation, or coherence, was thus construed as an inherently and intrinsically dishonest, indeed an oppressive act that falsifies rather than liberates meaning. The result was art that is either iconoclastic, which attacks and subverts representation, or aniconic, which disregards representation. For both, the relationship between the image and what it represents is always extrinsic; in aniconic art, the image "points to" or suggests some reality outside itself, and in iconoclastic art, the image points to nothing at all. As I use

obra de estos artistas media con la comunión y, por tanto, con frecuencia nos llega como "espiritual" o "mística". Acaso los ejemplos paradigmáticos de tal arte son los extraordinarios cuadros últimos de Mark Rothko (fig. 1). En verdad, la "ruptura" de Rothko con el surrealismo refleja precisamente este deseo de trascender la interpretación que hacen los surrealistas de la alienación. "Insisto", escribe Rothko, "en la misma existencia del mundo engendrado por la mente que en el mundo engendrado por Dios fuera de ella"².

Entre tales artistas "espirituales", deberíamos incluir también a los grandes pintores latinoamericanos Matta (fig. 2), Lam y Tamayo. Aunque influidos por el surrealismo europeo, lo que distingue a estas figuras latinoamericanas es precisamente su movimiento más allá de las preocupaciones antropocéntricas, psicológicas, históricas, sociopolíticas o intrapsíquicas de los surrealistas europeos para alcanzar las preocupaciones cósmicas que trascienden el yo y lo humano. Ciertamente, este es el paso de lo psicológico a la cosmológico que podría decirse distingue al realismo mágico latinoamericano del surrealismo europeo. En lugar de llevarnos a nuestra propia realidad psíquica, o al mundo social que nos rodea, este arte nos induce a través de sí mismo a la unión con el Otro (de la manera que uno pudiera concebirlo). Este es el arte como ícono de lo numinoso o de lo sagrado, un arte que no nos lleva a sí mismo, sino a *través* de sí mismo, arte que en consecuencia exige una "mirada icónica". Como imágenes seductoras e incluso cautivadoras que nos llevan a un mundo más allá de las imágenes mismas, los íconos son "la contemplación a todo color"³. Así, no es ninguna coincidencia que a todos estos pintores, sean europeos o latinoamericanos, se les conozca por su extraordinaria utilización del color para llevarnos a un mundo que trasciende el yo, que trasciende la obra de arte y su contexto social (relativizando sin obviándolos). Estos artistas rescatan el carácter radicalmente icomórfico de la pintura, olvidado a raíz de los debates reductivamente antropocéntricos del posiluminismo sobre racionalidad e irracionalidad, coherencia e incoherencia.



2. Roberto Matta (1912–2002), *Inscape (Paisaje interior)*, 1943. Oil on canvas/óleo sobre lienzo, 21.1 x 26.1", Collection of Thomas R. Monahan/Colección de Thomas R. Monahan.

Esos debates modernos se asociaban a una cosmovisión dicotómica en la cual la representación (el ícono) y lo representado (el referente) se percibían tan sólo como extrínsecamente relacionados o en verdad del todo incommensurables; el intento mismo de representación, o de coherencia, se construía, pues, como algo inherente e intrínsecamente deshonesto, ciertamente un acto opresivo que falsifica el significado en lugar de liberarlo. El resultado fue un arte que bien es iconoclasta, que ataca y subvierte la representación, o anicónico, que desestima la representación. Para ambas (expresiones) la relación entre la imagen y lo que esta representa es siempre extrínseca; en el arte anicónico, la imagen "apunta a" o sugiere alguna realidad

the terms, then, iconoclastic art and aniconic art reject all iconic representation in a reaction to the very possibility of representation (e.g., certain forms of abstraction). On the other hand, “iconomorphic” art retrieves the *possibility* of representation while, at the same time, rejecting any strict, explicit relationship between the representation and the represented (symbol and referent). Iconomorphic art strains to represent the unrepresentable. Here also the relationship between the image and what it represents is internal; the image does not point away from itself to some external reality but, instead, attracts or draws us *into* itself, indeed “through” itself into a relationship—not with the artwork itself, but with some dimension of reality accessible in and through the image. (Note that here the object of the gaze is not, strictly speaking, the artwork itself, as would be the case in idolatry or aestheticism.)

Even if not figurative—or iconic in the specific, historical sense of Christian iconography—this art is “iconomorphic” in that we must view it with an iconic gaze, looking “through” the painting as we would look through the Christian icon; iconomorphic art is a window or doorway to the sacred beyond the self. This is art as contemplation, art as a locus of union between self, cosmos, and Other: “The icon is often described as bordering between the ‘material and immaterial’; between the ‘visible and invisible.’...In effect it borders the material and the spiritual.”⁴

This receptivity to the transcendent Other, mediated by the work of art, is what distinguishes the iconic from the idolatrous gaze. According to the scholar of religions Henry Corbin, idolatry is “that two-faced spiritual infirmity which consists in either loving an object without transcendence, or in misunderstanding that transcendence by separating it from the loved object, through which alone it is manifested. These two aspects spring from the same cause: in both cases a man [*sic*] becomes incapable of the sympathy which gives beings and forms their transcendent dimension.”⁵ The danger is always that of perceiving transcendence and immanence as only extrinsically related, such that either the work of art bears no transcendent meaning or any transcendent meaning is imputed *from without*. Referring to the seminal work of phenomenologists Merold Westphal and Jean-Luc Marion, Peter Leithart comments on the distinction between icon and idol:

An idol is created to satisfy our “gaze,” and idols are ultimately mirrors, various forms of self-idolatry and self-deception. By contrast, an icon is not limited to what is visible on the surface, but “summons sight in letting the visible...be saturated little by little with the invisible”...the icon is a trace of presence....The idolatrous gaze “admits no beyond” and “allows no invisible” (these last phrases are Marion’s own)....Iconic gazing seeks to “transpierce visible things.”⁶

It is this transparency that distinguishes icon from idol: “Hence, the opposite

fuera de sí, y en el arte iconoclasta la imagen no apunta a nada en absoluto. Así pues, tal como uso los términos, el arte iconoclasta y el arte anicónico rechazan toda representación icónica como reacción a la misma posibilidad de representación (por ej., ciertas formas de abstracción). Por otra parte, el arte “icomórfico” rescata la *posibilidad* de representación, al mismo tiempo que rechaza cualquier relación estricta y explícita entre la representación y lo representado (símbolo y referente). El arte icomórfico se esfuerza por representar lo irrepresentable. Aquí también la relación entre la imagen y lo que esta representa es interna; la imagen no apunta fuera de sí misma a alguna realidad externa, sino que, por el contrario, nos atrae o nos lleva *hacia* sí, ciertamente “a través” de sí misma en una relación—no con la obra de arte en sí, sino con alguna dimensión de la realidad accesible en y a través de la imagen. (Adviértase que aquí el objeto de la mirada no es, estrictamente hablando, la obra de arte misma, como sería el caso en la idolatría o el esteticismo).

Incluso si no es figurativo —o icónico en el específico sentido histórico de la iconografía cristiana— este arte es “iconomórfico” en que debemos verlo con una mirada icónica, mirando “a través” del cuadro como habríamos de mirar a través de un ícono cristiano; el arte iconomórfico es una ventana o una entrada a lo sagrado (que se encuentra) más allá del yo. Esto es arte como contemplación, arte como un *locus* de unión entre el yo, el cosmos y el Otro: “El ícono se describe con frecuencia como algo fronterizo entre ‘lo material y lo inmaterial’; entre lo ‘visible y lo invisible’....En efecto, linda con lo material y lo espiritual”⁴.

Esta receptividad al Otro trascendente, mediatizada por la obra de arte, es lo que distingue la mirada icónica de la idólatra. Según el erudito de religiones Henry Corbin, la idolatría es “esa hipócrita debilidad espiritual que consiste o bien en amar un objeto sin transcendencia, o en mal interpretar esa transcendencia al separarla del objeto amado, a través del cual sólo se manifiesta. Estos dos aspectos se derivan de la misma causa: en ambos casos un hombre [*sic*] se hace incapaz de la simpatía que dan a seres y formas su dimensión trascendente”⁵. El peligro siempre consiste en percibir la transcendencia y la inmanencia como sólo extrínsecamente relacionadas, de tal manera que la obra de arte no es portadora de ningún significado trascendente o que cualquier significado trascendente se le atribuye *desde afuera*. Refiriéndose a la obra seminal de los fenomenólogos Merold Westphal y Jean-Luc Marion, Peter Leithart hace el siguiente comentario sobre la distinción entre ícono e ídolo:

Un ídolo es creado para satisfacer nuestra “mirada”, y los ídolos son en definitiva espejos, diversas formas de autoidolatría y autoengaño. Por contraste, un ícono no se limita a lo que es visible en la superficie, sino que “obliga a la vista a dejar que lo visible...se sature poco a poco de lo invisible”...el ícono es un vestigio de la presencia....La mirada idólatra “no admite nada más allá” y “no le da cabida a lo invisible” (estas últimas frases son propias de Marion)....La mirada icónica busca “transpenetrar las cosas visibles”⁶.

Es esta transparencia la que distingue el ícono del ídolo: “Por tanto, lo opuesto de la

“Donde lo íntimo y lo cósmico confluyen”: el arte como ícono

of idolatry would not consist in breaking idols, in practicing a fierce iconoclasm aimed against every inner or external Image; it would rather consist in rendering the idol transparent to the light invested in it. In short, it means transmuting the idol into an icon."⁷ Iconoclasm and idolatry are two sides of the same coin, since both presuppose the same dichotomy between representation and abstraction. It turns out that sheer ambiguity is not so radical at all; indeed, as Terry Eagleton writes: "It is unwise to assume that ambiguity, indeterminacy, and undecidability are always subversive strikes against an arrogantly monological certitude; on the contrary, they are the stock-in-trade of many a juridical enquiry and official investigation."⁸

The work of the Cuban-American artist Rafael Soriano represents a retrieval of the iconomorphic, or the iconic gaze, in twentieth-century art (alongside, I would submit, the work of such artists as Rothko, Rouault, Reinhardt, Lam, Matta, and Tamayo). Indeed, the evolution of Soriano's artistic style from his early geometric abstraction (see plates 9 and 10) to his signature, more mature style after the 1980s, as visible in *Surcos de luz* (*Furrows of Light*), 1980 (plate 49) and *La crucifixión de Venus* (*The Crucifixion of Venus*), 1989 (plate 54), exemplify—within his own oeuvre—precisely this transition to iconomorphic art. "I do not pretend to convey any message about reality," wrote Soriano in 1993, "I am moved by the longing to travel through my paintings in a dimension of spirit where the intimate and the cosmic converge."⁹ It is precisely this convergence, or encounter between the intimate and the cosmic, that defines the iconomorphic character of Soriano's art, for the icon is always a meeting point between two worlds, two mysteries: that interior world which is "closer to us than we are to ourselves" and thus remains largely incomprehensible, and the exterior world which likewise escapes our full comprehension and control (see the Rothko quote above).¹⁰ In that contemplative union, the interior-exterior dichotomy itself dissolves. Having experienced the painful estrangement and isolation of exile, Soriano would seek through his art the communion for which he so yearned, though now at a deeper, spiritual level: "The anxieties and sadness of exile brought in me an awakening. I began to search for something else; it was through my painting.... And I went from geometric painting to a painting that is spiritual. I believe in God, I believe in the spirit."¹¹

In the darkness and pain of exile, Soriano would discover the possibility of

idolatría no consistiría en romper ídolos, en practicar una feroz iconoclasia dirigida contra toda Imagen interna o externa; consistiría más bien en dejar al ídolo transparente a la luz que lo adorna. En breve, significa transmutar el ídolo en un ícono"⁷. La iconoclasia y la idolatría son dos caras de una misma moneda, puesto que ambas presuponen la misma dicotomía entre representación y abstracción. Resulta que la simple ambigüedad no es en modo alguno tan radical; ciertamente, tal como dice Terry Eagleton: "Es insensato suponer que la ambigüedad, la indeterminación y la indecisión son siempre ataques subversivos contra una certidumbre arrogantemente monológica; por el contrario, son los recursos de muchas indagaciones jurídicas e investigaciones oficiales"⁸.

La obra del artista cubanoamericano Rafael Soriano representa un rescate de la mirada iconomórfica o icónica en el arte del siglo XX (junto a la cual, propondría yo, la obra de artistas tales como Rothko, Rouault, Reinhardt, Lam, Matta y Tamayo). Ciertamente, la evolución del estilo artístico de Soriano a partir de la temprana abstracción geométrica (véanse ilus. 9 y 10) hasta su estilo más definitiva y maduro después de la década del 80, tan visible en *Surcos de luz*, 1980 (ilus. 49) y *La crucifixión de Venus*, 1989 (ilus. 54), ejemplifican—dentro de su propia obra—precisamente esta transición al arte iconomórfico. "No pretendo transmitir ningún mensaje de la realidad", escribió Soriano en 1993, "me mueve un ansia de viajar a través de la pintura por la dimensión del espíritu, donde lo íntimo y lo cósmico confluyen"⁹. Es precisamente esta confluencia o encuentro entre lo íntimo y lo cósmico, lo que define el carácter iconomórfico del arte de Soriano, porque el ícono es siempre un lugar de encuentro entre dos mundos, dos misterios: ese mundo interior "que está más cerca de nosotros de lo que nosotros estamos de nosotros

mismos" y en consecuencia permanece en gran medida incomprensible, y el mundo exterior que igualmente escapa a nuestra comprensión y control (véase la cita de Rothko más arriba)¹⁰. En esa unión contemplativa, la dicotomía interior-exterior se disuelve. Habiendo experimentado el doloroso extrañamiento y el aislamiento del exilio, Soriano buscaría a través de su arte la comunión que tanto había anhelado, aunque ahora en un nivel más profundo y espiritual: "Las ansiedades y la tristeza del exilio provocaron en mí un despertar. Empecé a buscar algo más, a través de mi pintura.... Y pasé de una pintura geométrica a una pintura que es espiritual. Creo en Dios, creo en el espíritu"¹¹.

En la oscuridad y el dolor del exilio, Soriano descubriría la posibilidad de la comunión espiritual, expresando de este modo a través de sus espléndidos cuadros la



3. "Quetzalcoatl" Lodge, Mexico City. Solstice celebration, September 21, 1947/"Quetzalcóatl" Logia, Ciudad de México. Celebración del solsticio, 21 de septiembre de 1947.

spiritual communion, thereby conveying through his sumptuous paintings the paradoxical truth at the heart of so many religions, namely, that death is not ultimately the enemy of life but its seedbed, crucifixion not an obstacle to resurrection but its birthplace. Soriano's late paintings thus represent the full flowering of early spiritual and religious concerns that would now find nurturance amid the daily struggles of exile life. These deeply spiritual works thus retrieve some of Soriano's earliest formative experiences, especially those inspired by Rosicrucian philosophy and spirituality.

In his youth, Soriano joined the Rosicrucians, an affiliation that had a profound impact on his formation (fig. 3).¹² This experience familiarized him with a system of Gnostic principles that are a hybrid of Christian concepts and Oriental precepts, and brought him to the edge of what Anatole France described as "vertigo of the invisible," that is, what a person experiences when transiting through intangible territories of knowing. Soriano took to the task of absorbing an alternative form of matter that became a chrysalis that would later free itself through a metamorphosis of his aesthetic creations.¹³ At the heart of this "vertigo of the invisible" is a profound longing for and experience of communion, in which "the intimate and the cosmic converge."

When Ricardo Pau-Llosa so aptly describes Soriano's art as "oneiric luminism," such as in *El ángel dormido* (*Sleeping Angel*), 1978 (plate 46), it is this experience of communion that, I believe, he is describing.¹⁴ If the richly-hued biomorphic or cosmomorphic shapes in Soriano's later paintings seduce us, their very translucence draws us through and beyond what we see, to the light that shines in and through them (fig. 4). In other words, these are not merely gorgeous shapes and figures, but harbingers of "a dimension of the spirit." They are backlit doorways between the intimate and the cosmic that beckon us to step through the threshold, where we are one with the cosmos and the light it mediates, the dimension of spirit it makes available to us. What Soriano offers us is art as medium of contemplative, mystical union.

This transcendence-in-immanence is what distinguishes Soriano's iconomorphic art from art that is merely iconoclastic or aniconic. The "luminism" of Soriano's paintings is the manifestation of that transcendence that invites—indeed compels—us to enter ever deeper into the world here only hinted at. Though drawn from his experience in Cuba and in exile, Soriano's is a universal message that speaks to our own painful experiences of estrangement

paradójica verdad que está en el tuétano de tantas religiones, esta es que la muerte no es en definitiva el enemigo de la vida, sino su semillero, que la crucifixión no es un obstáculo para la resurrección, sino su punto de partida. Los últimos cuadros de Soriano representan, pues, la plena florescencia de las primeras preocupaciones espirituales y religiosas que ahora encontraban savia nutricia en las luchas diarias de la vida del exilio. Estas obras profundamente espirituales captan en consecuencia algunas de las primeras experiencias formativas de Soriano, especialmente las inspiradas por la filosofía y la espiritualidad rosacruicistas.

En su juventud, Soriano se unió a los rosacruces, una afiliación que tuvo un profundo impacto en su formación (fig. 3)¹². Esta experiencia lo familiarizó con un sistema de principios gnósticos que son un híbrido de conceptos cristianos y preceptos orientales, y que lo llevó al borde de lo que Anatole France describió como "el vértigo de lo invisible", es decir, lo que una persona experimenta cuando transita a través de los intan-

gibles territorios del conocimiento. Soriano asumió la tarea de absorber una forma alternativa de materia que se convertiría en una crisálida que más tarde se liberaría a través de la metamorfosis de sus creaciones estéticas¹³. En el alma de su "vértigo de lo invisible" hay un profundo anhelo y experiencia de comunión, en la cual "lo íntimo y lo cósmico confluyen".

Cuando Ricardo Pau-Llosa tan acertadamente define el arte de Soriano como "luminismo onírico", como en *El ángel dormido*, 1978 (ilus. 46), él está describiendo, creo yo, esta experiencia de comunión¹⁴. Si las formas biomórficas o cosmomórficas de vivos tonos de los últimos cuadros de Soriano nos seducen, su translucidez misma nos lleva a través y más allá de lo que vemos, a la luz que brilla en ellos y a través de ellos (fig. 4). En otras palabras, estas no son simplemente formas y figuras espléndidas, sino heraldos de "una dimensión

del espíritu". Son puertas retroiluminadas entre lo íntimo y lo cósmico que nos llaman a cruzar el umbral donde somos uno con el cosmos y la luz que lo expresa, la dimensión del espíritu que nos lo hace accesible. Lo que Soriano nos ofrece es el arte como medio de la unión contemplativa y mística.

Esta transcendencia en la inmanencia es lo que distingue el arte iconomórfico de Soriano del arte que es meramente iconoclasta o anicónico. El "luminismo" de los cuadros de Soriano es la manifestación de esa transcendencia que nos invita —en verdad nos compele— a adentrarnos más profundamente en el mundo que aquí sólo se atisba. Aunque extraído de su experiencia de Cuba y el exilio, el de Soriano es un mensaje universal que aporta solidaridad con nuestras propias experiencias del extrañamiento o exilio, y del anhelo de comunión que ese dolor encarna. Los cuadros de Soriano rehúsan rendirse al extrañamiento o al exilio; no nos permitirán quedarnos



4. Soriano painting in his Miami studio, early 1990s/Soriano pintando en su estudio de Miami, a principio de los años 90.

"Donde lo íntimo y lo cósmico confluyen": el arte como ícono

or exile, and the yearning for communion embodied in that pain. Soriano’s paintings refuse to surrender to estrangement or exile; they will not allow us to remain mere observers standing at a distance. Instead, his colorful, riveting shapes and figures beckon us to yield to our yearning so that we may discover there—at the heart of our very longing—the Light which makes communion possible. In those many dark nights spent in his Miami studio, Soriano discovered and was captivated by the Light he so powerfully depicts in his paintings. By sharing that experience with us in his work, he invites us to do the same. ❖

- 1 Walter Benjamin, quoted in David Tracy, *Plurality and Ambiguity: Hermeneutics, Religion, Hope* (San Francisco: Harper and Row, 1987), 69.
- 2 Mark Rothko, *Writings on Art* (New Haven: Yale University Press, 2006), 45.
- 3 Evgeny Trubetskoy, *A Contemplation in Colour: Three Essays on the Russian Icon* (Paris: YMCA Press, 1965).
- 4 Stephen Newton, “The Spirituality of Abstraction (Edinburgh, 1996),” *Newton Art*, <http://www.newton-art.com/index.php/papers/the-spirituality-of-abstraction-edinburgh-1996/>.
- 5 Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sūfism of Ibn ‘Arabī* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 134.
- 6 Peter J. Leithart, “Background to Marion, Being Given,” *First Things* (blog), Apr. 25, 2006, <https://www.firstthings.com/blogs/leithart/2006/04/background-to-marion-being-given>.
- 7 Henry Corbin, “Theophanies and Mirrors: Idols or Icons?,” *Spring: An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought* (1983): 1–2.
- 8 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), 379–80.
- 9 Rafael Soriano, quoted on www.rafaelsoriano.com.
- 10 In his *Confessions*, St. Augustine famously describes the presence of God in the life of the soul thus, as more intimate than our very selves.
- 11 Rafael Soriano, quoted in Alejandro Anreus, “Rafael Soriano: A Painter’s Painter,” in *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, exh. cat. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 14.
- 12 While in Mexico in 1947, Soriano participated in Rosicrucian events.
- 13 Jesús Rosado, “Rafael Soriano: Other Worlds Within,” in *Other Worlds Within*, 18.
- 14 Ricardo Pau-Llosa, *Rafael Soriano and the Poetics of Light* (Coral Gables: Ediciones Habana Vieja, 1998), 11–15.

como meros observadores a una cierta distancia. Por el contrario, sus formas y figuras fascinantes y coloridas nos llaman a ceder a nuestras ansias para que podamos descubrir allí —en el alma misma de nuestros verdaderos anhelos— la Luz que hace posible la comunión. En esas muchas noches oscuras que pasó en su estudio de Miami, Soriano descubrió y fue captado por la Luz que con tanta intensidad pinta en sus cuadros. Al compartir esa experiencia con nosotros en su obra, él nos invita a hacer lo mismo. ❖

- 1 Walter Benjamin, citado en David Tracy, *Plurality and Ambiguity: Hermeneutics, Religion, Hope* (San Francisco: Harper and Row, 1987), 69.
- 2 Mark Rothko, *Writings on Art* (New Haven: Yale University Press, 2006), 45.
- 3 Evgeny Trubetskoy, *A Contemplation in Colour: Three Essays on the Russian Icon* (París: YMCA Press, 1965).
- 4 Stephen Newton, “The Spirituality of Abstraction (Edinburgh, 1996),” *Newton Art*, <http://www.newton-art.com/index.php/papers/the-spirituality-of-abstraction-edinburgh-1996/>.
- 5 Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sūfism of Ibn ‘Arabī* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 134.
- 6 Peter J. Leithart, “Background to Marion, Being Given,” *First Things* (blog), 25 abr. 2006, <https://www.firstthings.com/blogs/leithart/2006/04/background-to-marion-being-given>.
- 7 Henry Corbin, “Theophanies and Mirrors: Idols or Icons?,” *Spring: An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought* (1983): 1–2.
- 8 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), 379–80.
- 9 Rafael Soriano, citado en www.rafaelsoriano.com.
- 10 En sus *Confesiones*, San Agustín describe así la presencia de Dios en la vida del alma, como más íntima que nuestro propia identidad.
- 11 Rafael Soriano, citado en Alejandro Anreus, “Rafael Soriano: pintor de pintores,” en *Rafael Soriano: Other Worlds Within; A Sixty Year Retrospective*, ed. Jesús Rosado, cat. de exp. (Coral Gables: Lowe Art Museum, University of Miami, 2011), 98.
- 12 Mientras estuvo en México en 1947, Soriano participó en actividades rosacruces.
- 13 Jesús Rosado, “Rafael Soriano: los otros mundos dentro de sí,” en *Other Worlds Within*, 100.
- 14 Ricardo Pau-Llosa, *Rafael Soriano and the Poetics of Light* (Coral Gables: Ediciones Habana Vieja, 1998), 11–15.

Contributors

Alejandro Anreus is a professor of art history and Latin American/Latino studies at William Paterson University. A former curator, he has authored over sixty essays in catalogues and periodicals, and is the author of *Orozco in Gringoland* (2001), *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti* (2001), co-editor/contributor of *The Social and the Real: Political Art of the Western Hemisphere between the Wars* (2006), *Mexican Muralism: A Critical History* (2012), and *Luis Cruz Azaceta* (2014), an award-winning monograph from the *A Ver* series.

Claude Cernuschi, professor of art history at Boston College, received his MA and PhD from the Institute of Fine Arts, New York University. He has authored *Jackson Pollock: Meaning and Significance* (1992), *Jackson Pollock: "Psychoanalytic" Drawings* (1992), *"Not an Illustration but the Equivalent": A Cognitive Approach to Abstract Expressionism* (1997), *Re/Casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-Siècle Vienna* (2002), and *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy* (2012).

Roberto Cobas Amate is the curator of Cuban avant-garde art and curator of the Wifredo Lam collection at the Museo Nacional de Bellas Artes, Havana. He is widely published in the areas of art and cinema. In 2013, he received a lifetime commitment award recognizing his dedication to the study of museums and the protection of cultural patrimony, given by the International Council of Museums.

Elizabeth Thompson Goizueta teaches Hispanic Studies in the Department of Romance Languages and Literatures at Boston College. She is a former assistant director for Spain and Latin America at Boston College's Office of International Programs. Her research interests and publications focus on the relationship between art and literature in twentieth-century Latin America and Spain. She works closely with the McMullen Museum to promote Latin American art, where she curated and edited the catalogues for *Wifredo Lam: Imagining New Worlds* (2014, published in Spanish in 2016) and *Matta: Making the Invisible Visible* (2004).

Contribuidores

Alejandro Anreus es profesor de historia de arte y estudios Latinos/Latinoamericanos en William Paterson University. Como curador es autor de más de sesenta ensayos en catálogos y revistas, y es el autor de *Orozco in Gringoland* (2001), *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti* (2001), co-editor/contribuidor de *The Social and the Real: Political Art of the Western Hemisphere between the Wars* (2006), *Mexican Muralism: A Critical History* (2012) y *Luis Cruz Azaceta* (2014), una monografía premiada de la serie *A Ver*.

Claude Cernuschi, profesor de historia del arte en Boston College, egresó del Institute of Fine Arts de New York University, con su maestría (MA) y doctorado (PhD). Es autor de los siguientes volúmenes: *Jackson Pollock: Meaning and Significance* (1992), *Jackson Pollock: "Psychoanalytic" Drawings* (1992), *"Not an Illustration but the Equivalent": A Cognitive Approach to Abstract Expressionism* (1997), *Re/Casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-Siècle Vienna* (2002) y *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy* (2012).

Roberto Cobas Amate es comisario de arte cubano de la vanguardia y de la colección Wifredo Lam del Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana. Tiene en su haber un sinnúmero de publicaciones sobre arte y cine. En 2013, fue galardonado por el Consejo Internacional de Museos en reconocimiento a su labor y dedicación a la museología y la protección del patrimonio cultural.

Elizabeth Thompson Goizueta es profesora de estudios hispánicos del Departamento de Filología Románica y Literatura en Boston College. Fue directora adjunta de Programas Internacionales en España y Latinoamérica en dicha institución docente. Le interesa primordialmente investigar y publicar sobre la relación entre el arte y la literatura del siglo veinte español y latinoamericano. Thompson Goizueta trabaja íntimamente con el McMullen Museum con el fin de promover el arte latinoamericano. En el McMullen comisarió las exposiciones y editó los catálogos de *Wifredo Lam: Imagining New Worlds* (2014, publicado en español en 2016) y *Matta: Making the Invisible Visible* (2004).

Roberto S. Goizueta is the Margaret O'Brien Flatley Professor of Catholic Theology at Boston College. He is a former president of both the Catholic Theological Society of America and the Academy of Catholic Hispanic Theologians of the United States. The *National Catholic Reporter* has named him one of the ten most influential Hispanic-American educators, pastors, and theologians. Currently serving as associate editor of the journal *Religion and the Arts*, Goizueta has published widely in the areas of theological aesthetics, liberation theology, US Latino/a theology, and theology and culture.

Vicente Echerri has authored poetry, essays, and short stories. He has been a lecturer and an opinion columnist for more than thirty years and has translated numerous books from English into Spanish.

Ileana Fuentes, feminist and art specialist, has written and translated essays on leading Cuban artists for the last thirty years, including the 2016 Spanish edition of *Wifredo Lam: Imagining New Worlds*.

Roberto S. Goizueta ocupa la cátedra profesoral en Teología Católica Margaret O'Brien Flatley en Boston College. Presidió la Sociedad Americana de Teología Católica y de la Academia de Teólogos Católicos Hispanos de Estados Unidos. Según la publicación *National Catholic Reporter* es uno de los diez educadores, pastores y teólogos hispano-americano de mayor influencia. En la actualidad, es editor adjunto de la revista *Religion and the Arts*, Goizueta ha publicado extensamente sobre estética religiosa, teología de la liberación, teología entre los latinos/as en Estados Unidos, y teología y cultura.

Vicente Echerri ha publicado poesía, ensayos y relatos. Ha sido conferencista y columnista de opinión durante más de treinta años y ha traducido numerosos libros del inglés al español.

Ileana Fuentes, feminista y especialista de arte, ha escrito y traducido ensayos sobre destacados artistas cubanos durante los últimos treinta años, incluyendo la edición española en 2016 de *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*.

PLATES
ILUSTRACIONES



1. *Flor a contraluz (Flower against the Light)*

1943, oil on wood/óleo sobre madera, 72 x 48"

Dominic and Cristian Veloso Collection/Colección de Dominic y Cristian Veloso



2. *Músicos tocando un órgano (Musicians Playing an Organ)*
 1949, oil on wood/óleo sobre madera, 72 x 48"
 Dominic and Cristian Veloso Collection/Colección de Dominic y Cristian Veloso



3. *Sin título (Untitled)*
1951, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28 x 50"
private collection/colección privada



4. *Centro de mesa (Centerpiece)*

1952, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 36 x 48"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



5. *Sin título (Untitled)*

circa 1950s, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 22 x 32.5"

Ella Fontanals-Cisneros Collection/Colección de Ella Fontanals-Cisneros



6. *Sin título (Untitled)*

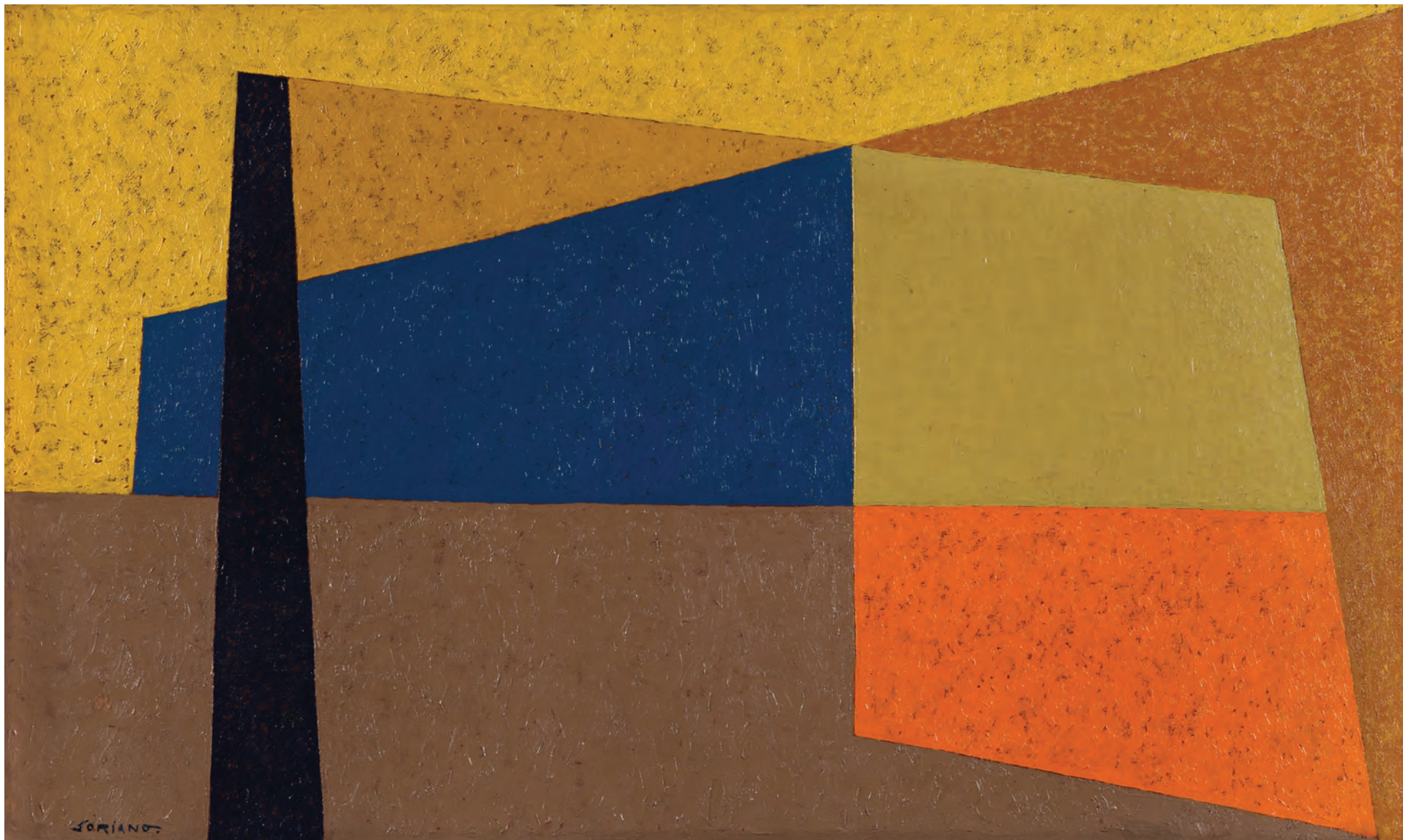
circa 1950s, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 34.7 x 39.4"

Ella Fontanals-Cisneros Collection/Colección de Ella Fontanals-Cisneros



7. Sin título (Untitled)

1950s, oil on wood/óleo sobre madera, 11.8 x 22.8"
Susana Fontanals Collection/Colección de Susana Fontanals



8. *Sin título (Untitled)*

1952, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 21 x 37"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



9. *Sin título (Untitled)*

1952, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 21 x 37"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano

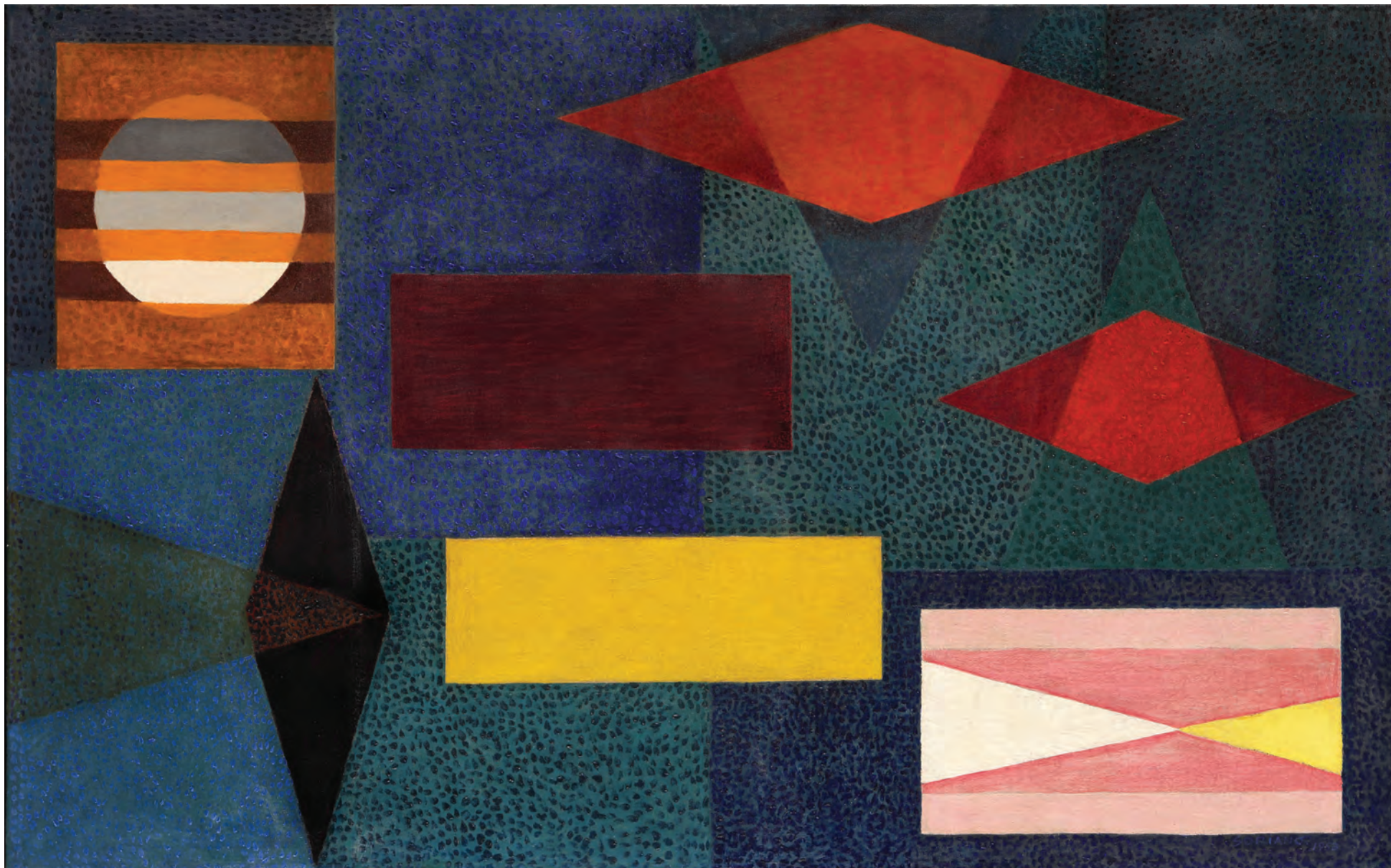


10. *Interior*

1953, gouache on paper/gouache sobre papel, 23 x 32"
private collection/colección privada



11. *Juego infantil (Children's Game)*
1950s, gouache on paper/gouache sobre papel, 20 x 30"
private collection/colección privada



12. *Plenilunio (Full Moon)*

1953, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



13. *Paisaje (Landscape)*

1953, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28 x 36"

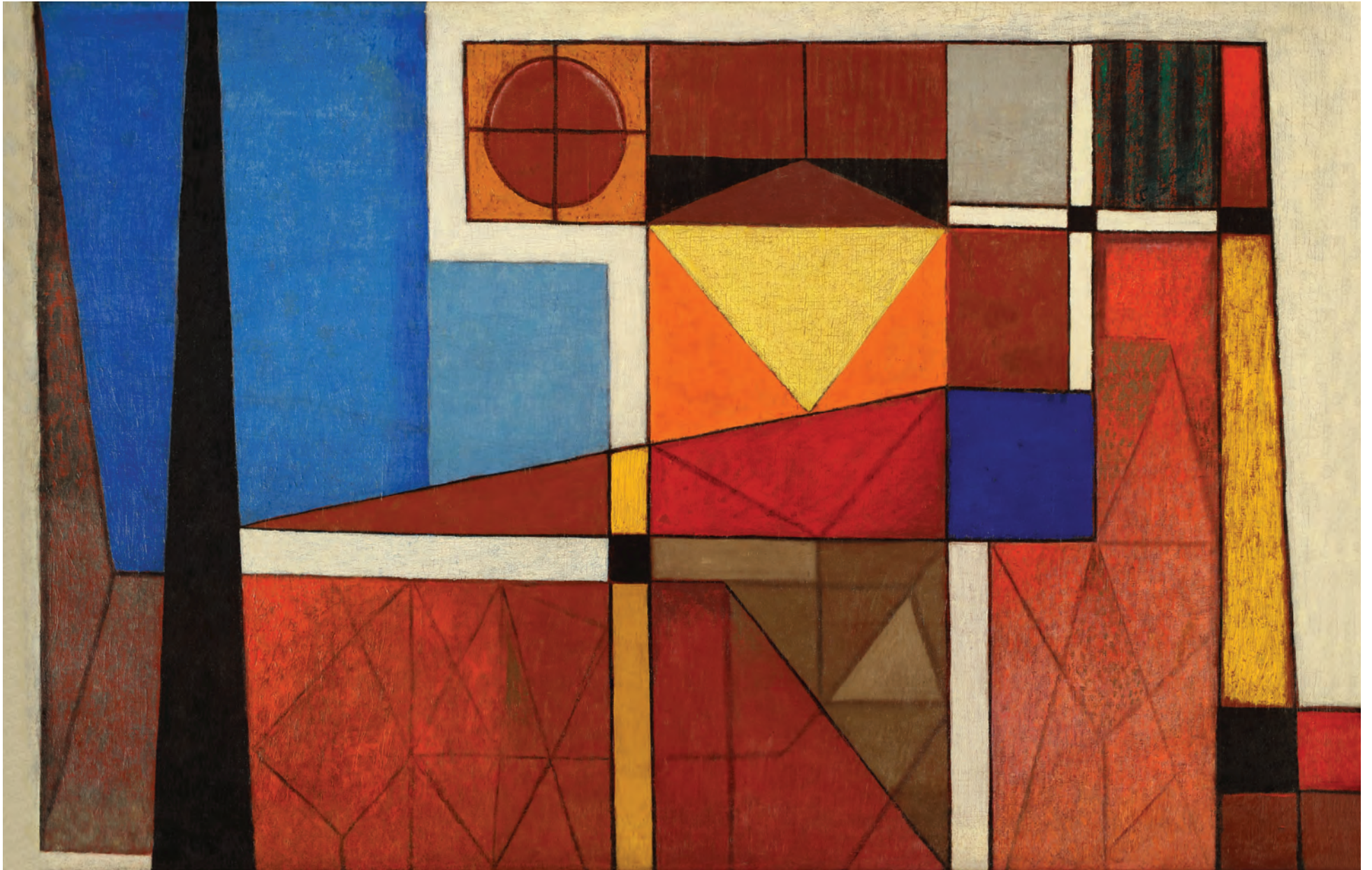
Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



14. *Formas en la luz (Forms in the Light)*

1955, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 22 x 32"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



15. *Amanecer (Dawn)*

1955, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 24 x 36"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



16. *Luciérnaga (Firefly)*

1955, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 33 x 50"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



17. Interior

1955, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 23 x 32"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



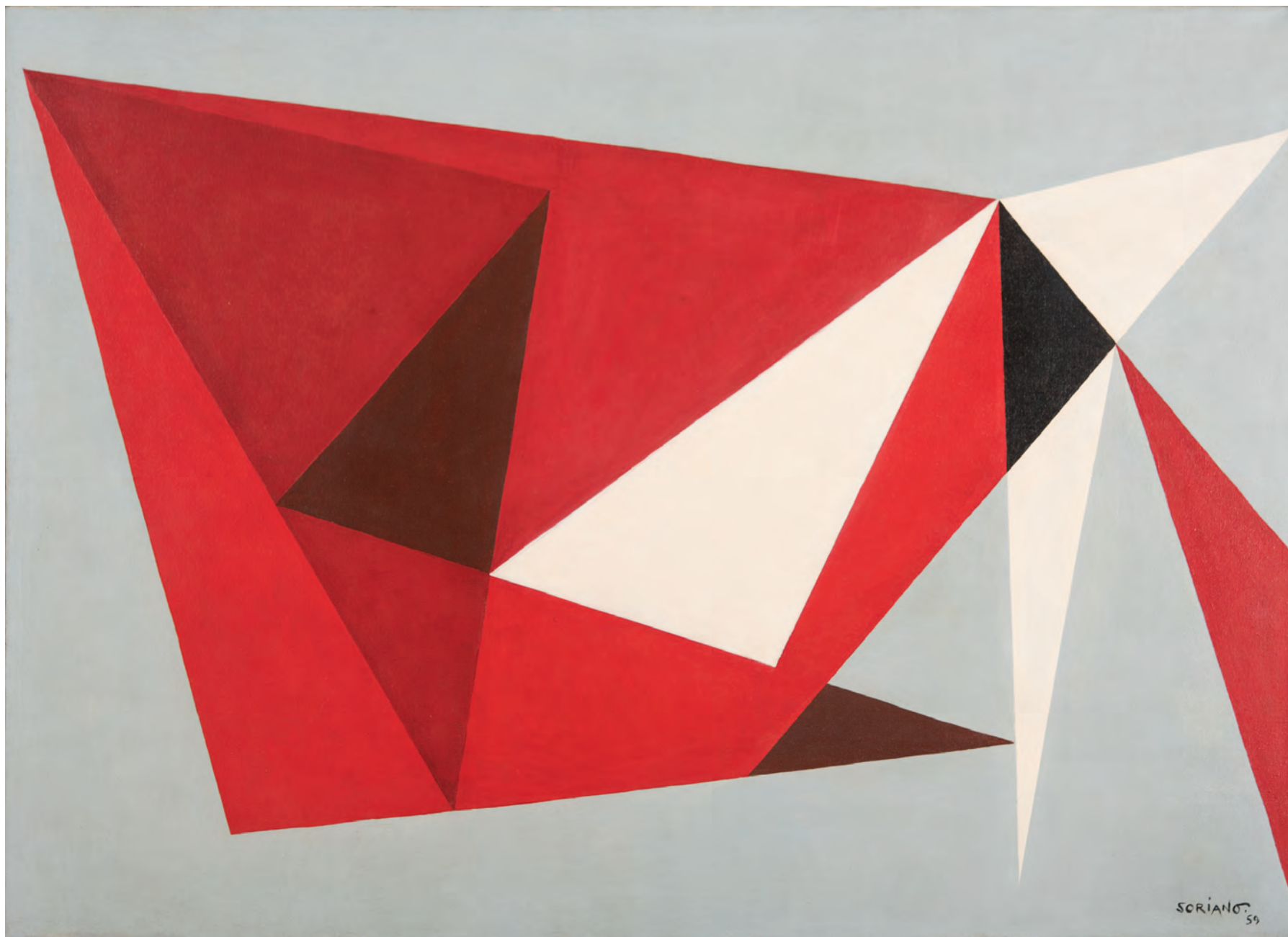
18. *Sin título (Untitled)*
1956, oil on burlap/óleo sobre arpillera, 14 x 27"
private collection/colección privada



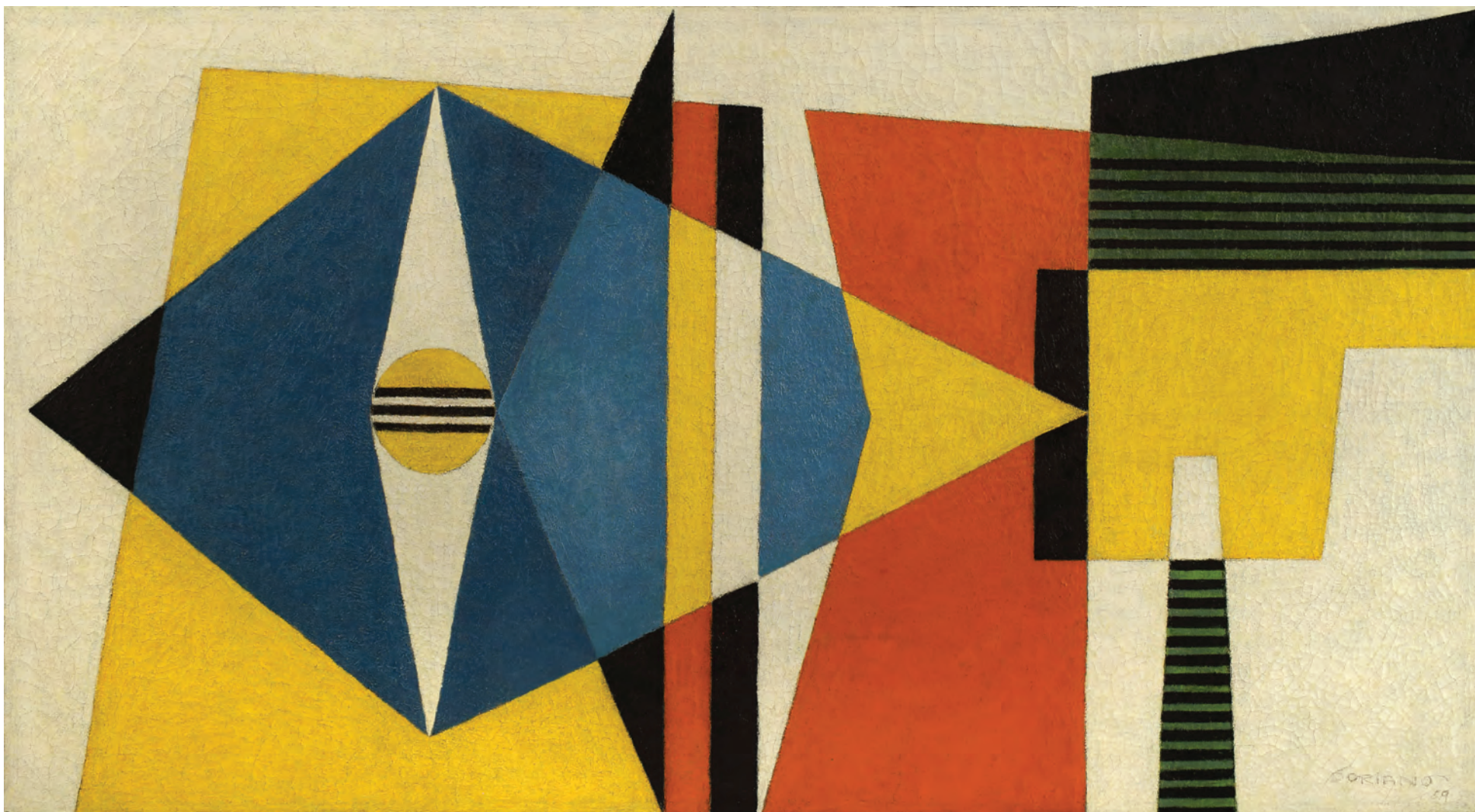
19. *Sin título (Untitled)*

1958, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 23 x 39"

Brillembourg Capriles Collection/Colección Brillembourg Capriles



20. *Composición (Composition)*
1959, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 28.8 x 39.7"
Brillembourg Capriles Collection/Colección Brillembourg Capriles



21. *Sin título (Untitled)*
1959, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 22 x 38"
private collection/colección privada



22. La gitana (The Gypsy)

1965, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 38 x 33"

Dulce Shulenberger Collection/Colección de Dulce Shulenberger



23. *Cabeza de una reina mística (Head of a Mystic Queen)*

1967, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 31 x 26"
private collection/colección privada



24. *Doble imagen (Double Image)*
1968, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 30"
private collection/colección privada



25. *Danzarines (Dancers)*

1969, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"

Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



26. *La búsqueda (The Search)*
1969, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 30"
private collection/colección privada



27. El profeta (The Prophet)

1969, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 30"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



28. *La virgen (The Virgin)*
1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 30"
private collection/colección privada



29. *El collar mágico (The Magic Necklace)*
1970, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"
Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



30. *Sin título (Untitled)*

circa 1970, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 25 x 50"

Silvia and Emilio M. Ortiz Collection/Colección de Silvia y Emilio M. Ortiz



31. *El pez sagrado (The Sacred Fish)*

1970, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"

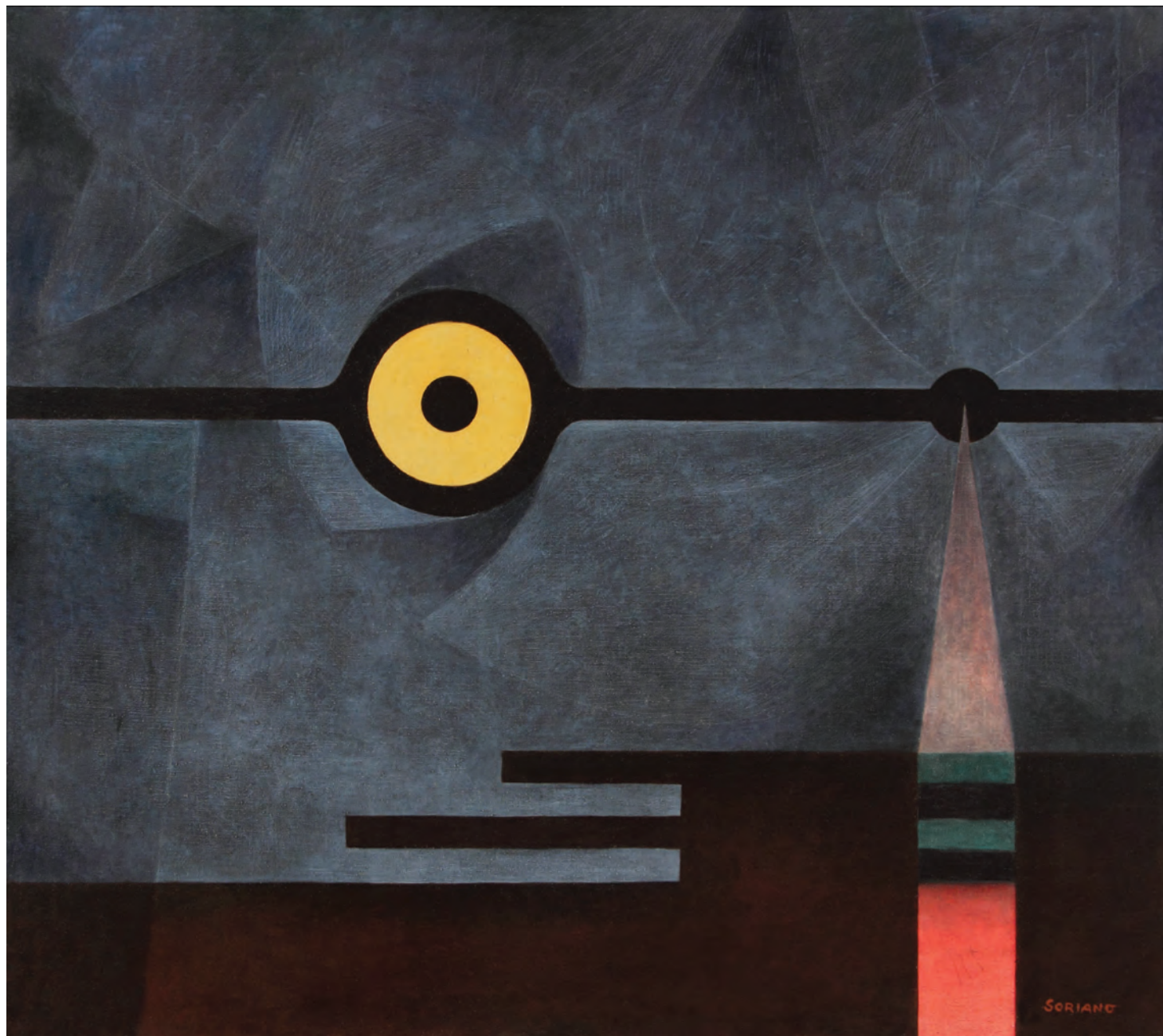
Lowe Art Museum, University of Miami, Donation from the Cuban Museum of the Americas, Bequest of the Rafael Casalins Estate/
Museo de Arte Lowe, Universidad de Miami, Donación del Museo Cubano de las Américas, Legado de Rafael Casalins, 99.0009.012



32. *La noche (The Night)*

1970, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



33. *La medianoche (Midnight)*
1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 36 x 40"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



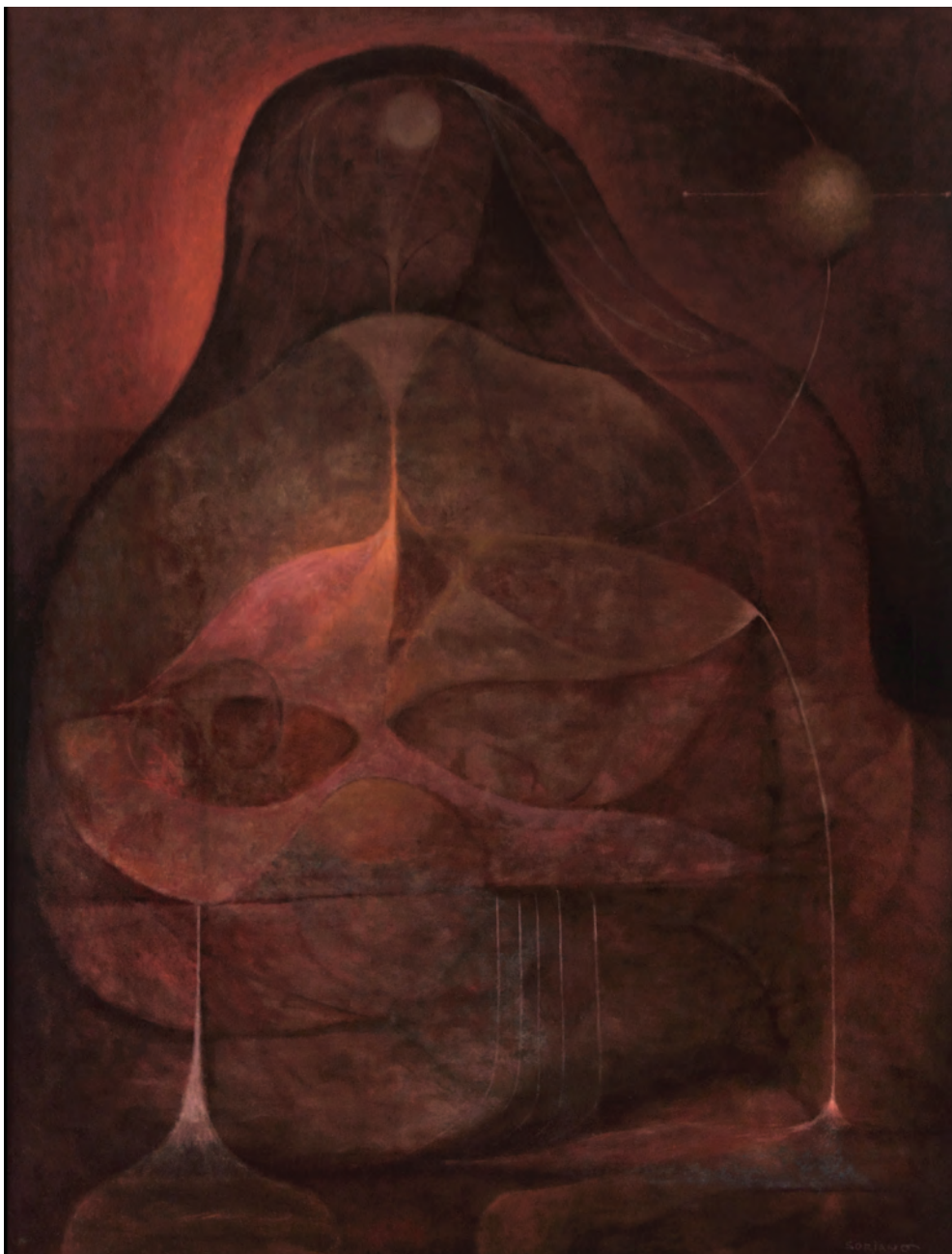
34. *Galaxia (Galaxy)*

1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"

Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



35. *El filósofo (The Philosopher)*
 1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"
 Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



36. *El manto (The Robe)*

1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 30"

Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



37. *Los ingenuos (The Naïve)*
1974, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 36"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



38. *Nocturno (Nocturnal)*
1975, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



39. *La soledad (Solitude)*
1975, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"
private collection/colección privada

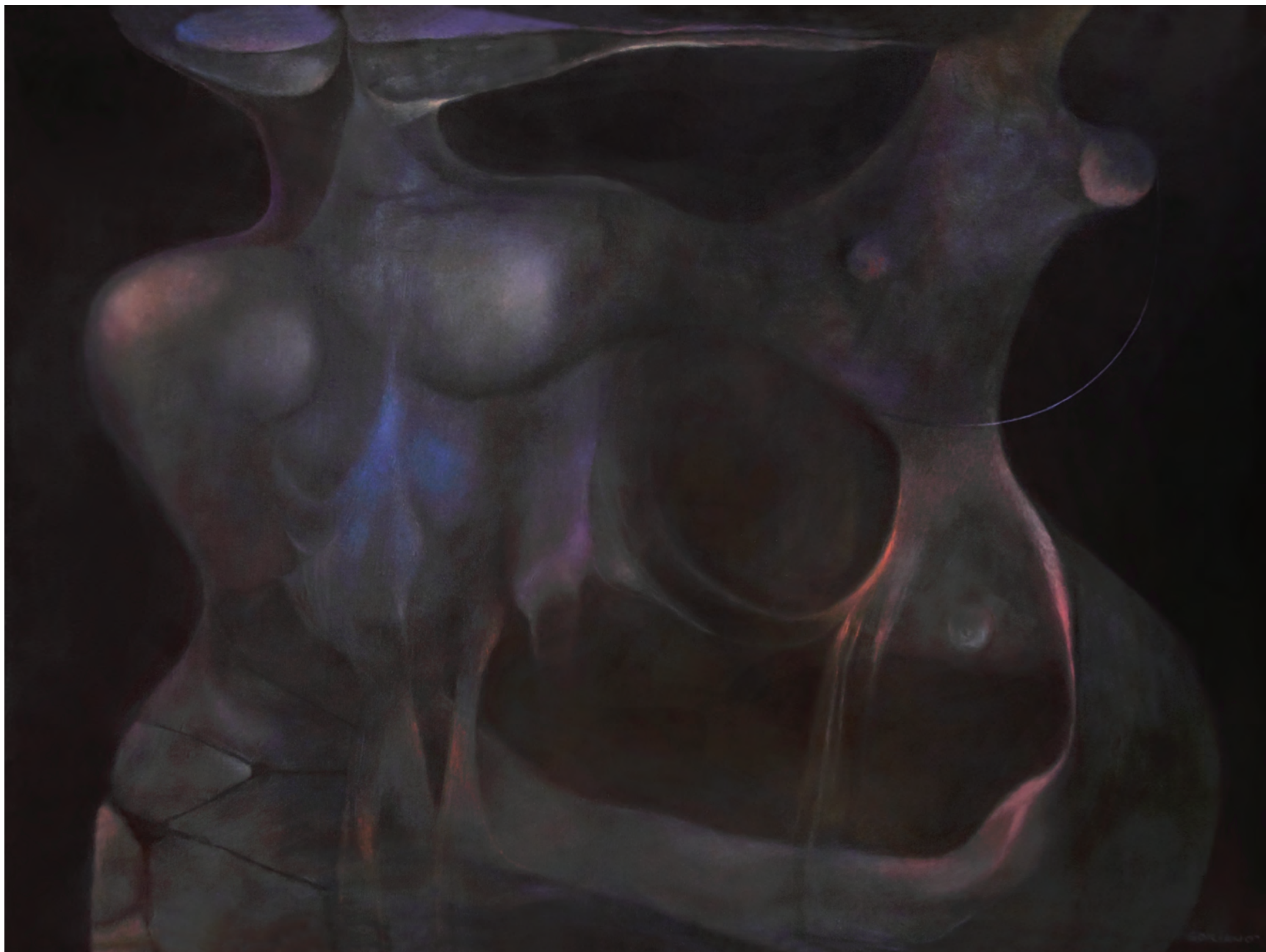


40. *Las alas del viento* (*The Wings of the Wind*)

1976, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"
private collection/colección privada



41. *Jardín idílico (Idyllic Garden)*
1977, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



42. *El abrazo (The Embrace)*
1977, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 40"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



43. *El centinela (The Sentinel)*
1978, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 36"
private collection/colección privada



44. *Más allá del azul (Beyond the Blue)*
1978, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



45. *Redención (Redemption)*
1978, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



46. *El ángel dormido (Sleeping Angel)*
1978, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 24 x 40"
Zelaya Rodríguez Collection/Colección de Zelaya Rodríguez



47. *El cabalgar de la noche* (*The Ride of the Night*)

circa 1979, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 34 x 50"

Collection OAS Art Museum of the Americas/Colección del Museo de Arte de las Américas, OEA, 464



48. *Nave flotante (Floating Ship)*

circa 1979, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"

Collection OAS Art Museum of the Americas/Colección del Museo de Arte de las Américas, OEA, 463



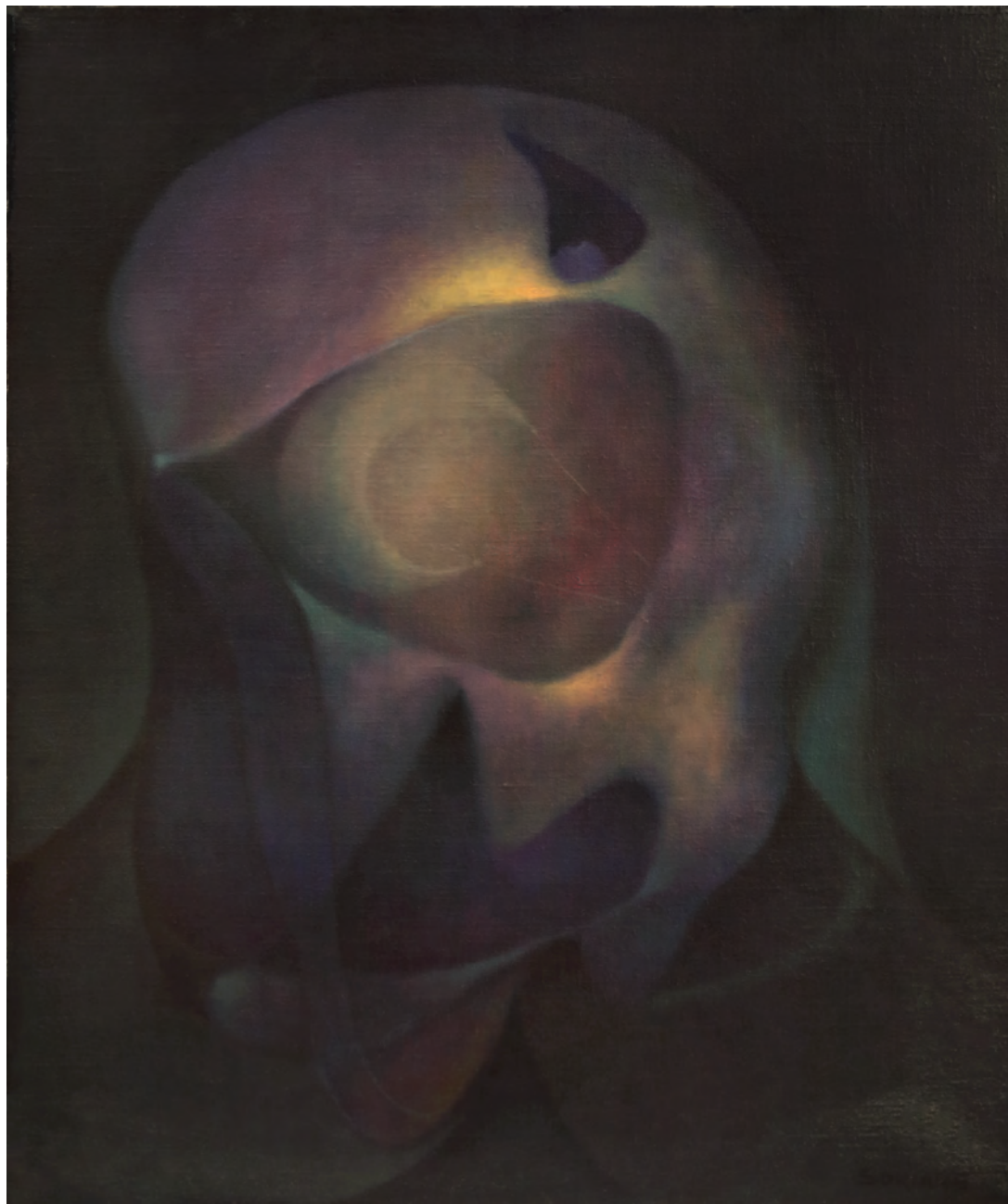
49. *Surcos de luz (Furrows of Light)*

1980, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"

Lowe Art Museum, University of Miami, Gift of Mr. and Mrs. Francisco Mestre/Museo de Arte Lowe, Universidad de Miami, Donación de Francisco Mestre y Señora, 80.0023



50. *Mundo astral (Astral World)*
1980, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"
private collection/colección privada



51. *Cabeza (Head)*
1986, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 24 x 20"
private collection/colección privada



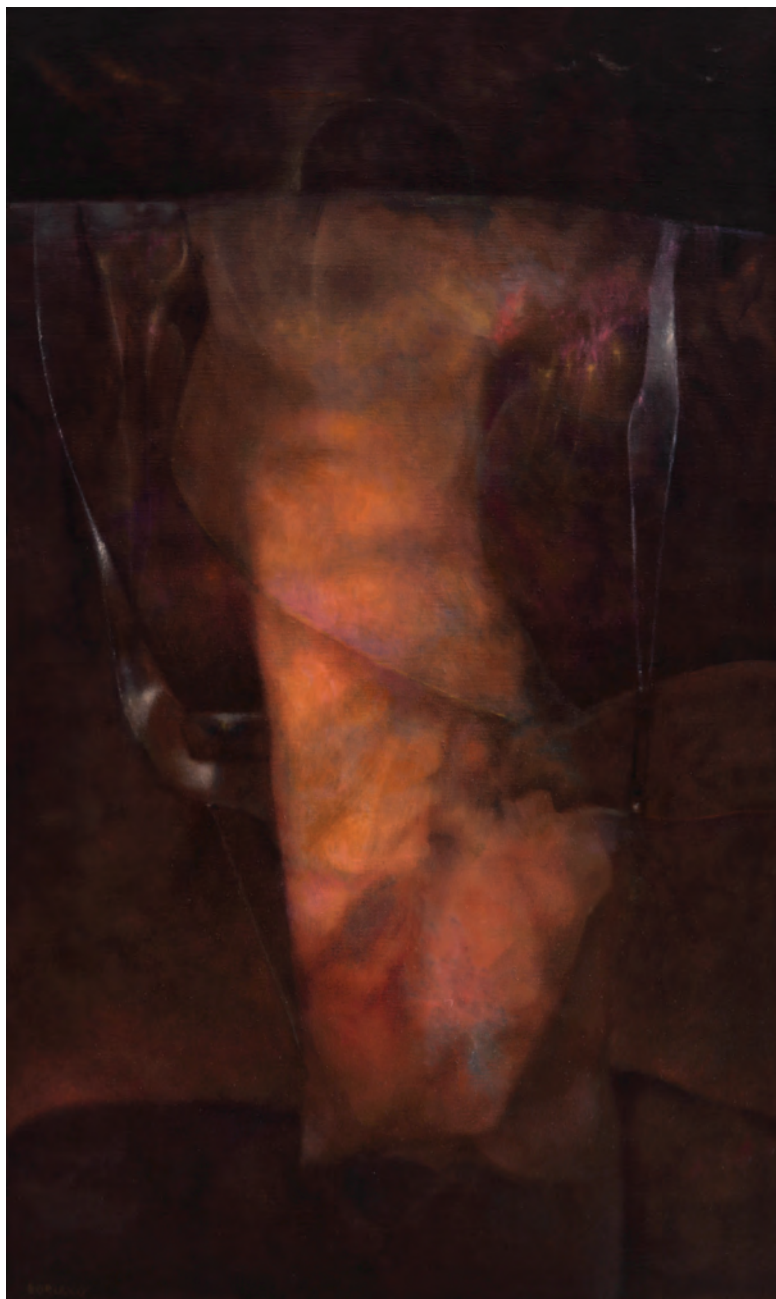
52. *Los guardianes del silencio (Guardians of Silence)*

1988, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



53. *Preludio de un ensueño (Prelude to a Dream)*
 1987, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 54 x 50"
 Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



54. *La crucifixión de Venus (The Crucifixion of Venus)*

1989, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 24"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



55. *Aves celestes (Celestial Birds)*
1989, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"
private collection/colección privada



56. *Vigilia II (Vigil II)*
1989, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 50"
private collection/colección privada



57. *El candor del estío (Summer's Candor)*
 1990, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"
 private collection/colección privada



58. *Peregrinos de otras latitudes (Pilgrims from Other Latitudes)*

1990, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



59. *Espejismos de agua (Water Mirages)*

1990, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 68 x 98"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



60. *El hechizo de la noche (Night's Enchantment)*

1991, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"
private collection/colección privada



61. *Torso en gris (Torso in Gray)*
 1991, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"
 private collection/colección privada



62. *Naturaleza onírica (Oneiric Life)*

1991, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



63. *Serena imagen (Serene Image)*
1991, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"
private collection/colección privada



64. *Guarded Dream (Sueño guardado)*

1991, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 68 x 96"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



65. *Serena vigilia (Serene Vigil)*
 1992, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"
 private collection/colección privada



66. *Ave inventando la ausencia (Bird Inventing Absence)*

1992, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 68 x 98"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



67. *Frente al infinito (Facing the Infinite)*
 1992, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"
 private collection/colección privada



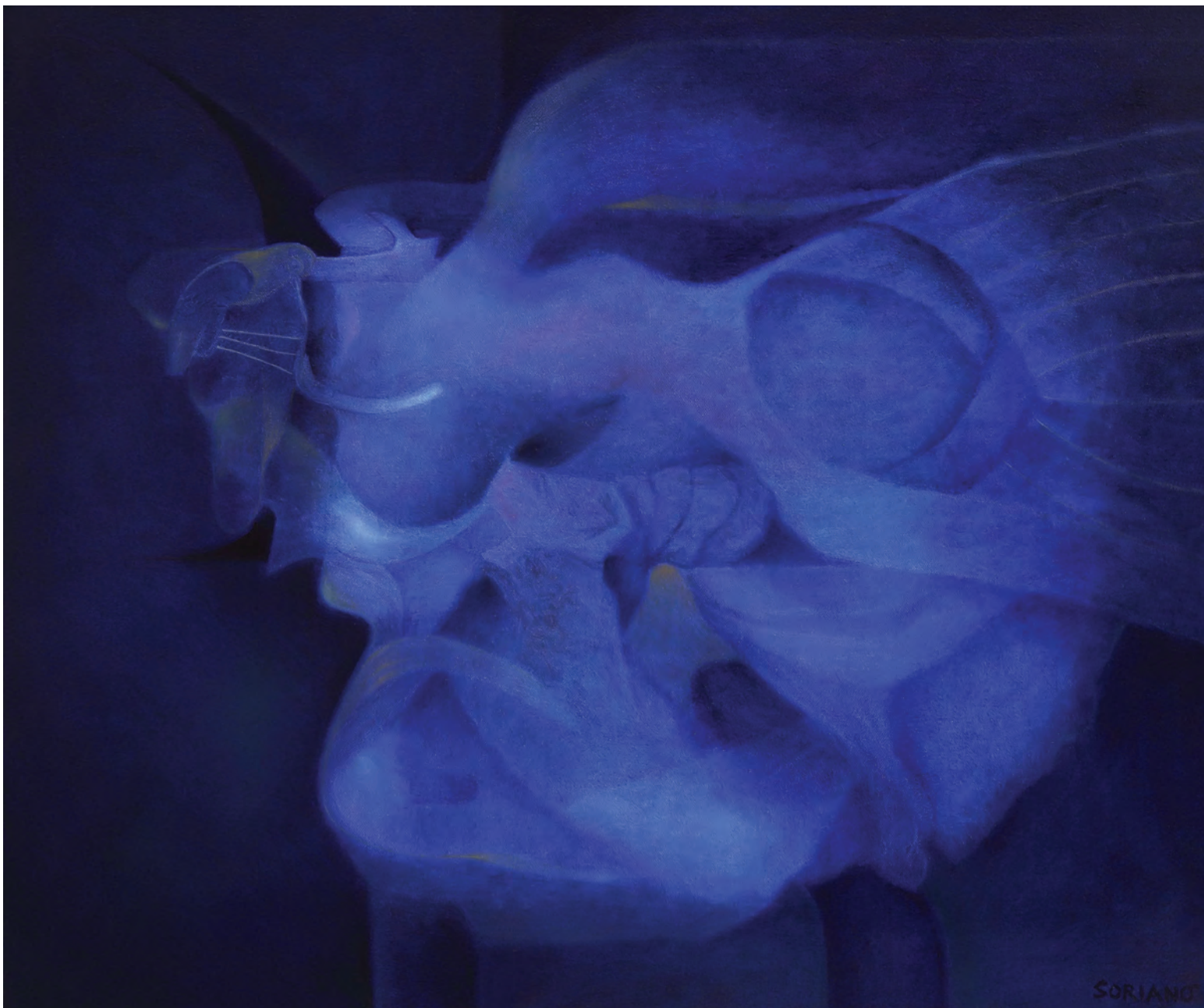
68. *Añoranza idealizada (Idealized Longing)*

1992, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 49.5 x 59.5"

Long Beach Museum of Art, Gift of the Rafael Soriano Foundation/Museo de Arte de Long Beach, Donación de la Fundación Rafael Soriano, 2013.1



69. *El descanso del héroe (The Hero's Repose)*
 1992, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"
 Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



70. Ave sideral (Stellar Bird)
1993, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 20 x 24"
private collection/colección privada



71. Mística señal (Mystic Sign)

1993, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 24"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



72. Homenaje a Nicolás de Cusa (Homage to Nicholas of Cusa)

1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



73. La visionaria (The Seer)
 1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 50"
 private collection/colección privada



74. Cabeza hechizada (Spellbound Head)

1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 54 x 50"

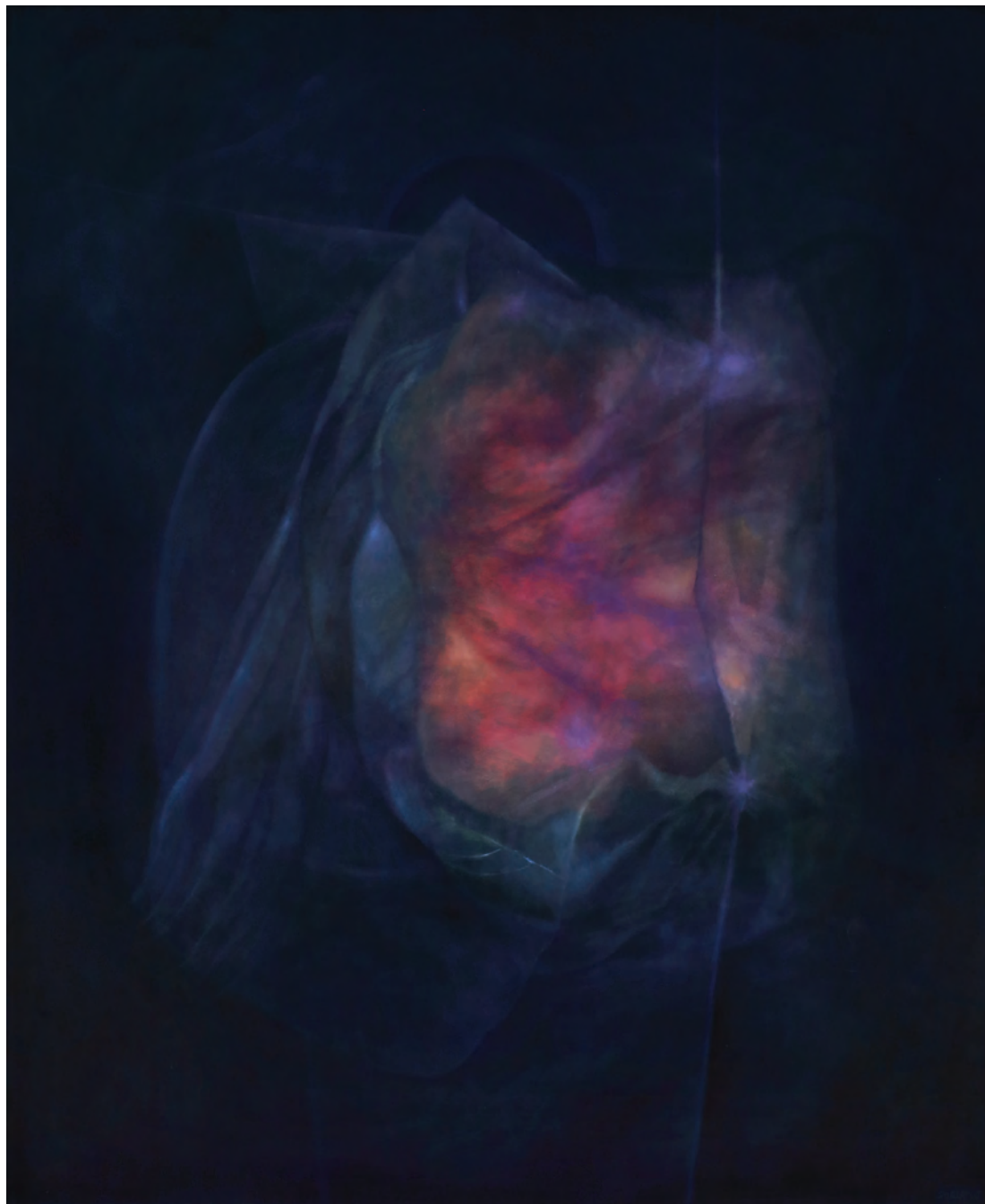
Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



75. *Candor de la alborada (Candor of Dawn)*

1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 35.8 x 39.8"

Smithsonian American Art Museum, Gift of Milagros Soriano/Museo de Arte Americano de la Institución Smithsonian, Donación de Milagros Soriano, 2012.31.2



76. *Dimensión enigmática (Enigmatic Dimension)*

1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 60 x 50"
private collection/colección privada



77. *Forma en expansión (Expanding Form)*

1994, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 50 x 60"
private collection/colección privada



78. Angustia del olvido (The Anguish of Oblivion)

1996, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 36 x 30"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



79. *Monumento al crepúsculo (Monument to Twilight)*

1996, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 36 x 36"
private collection/colección privada



80. *Paisaje submarino (Underwater Landscape)*

1996, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 30 x 24"

private collection/colección privada



81. *Elegido recuerdo (Chosen Memory)*

1996, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 40 x 50"

private collection/colección privada



82. *Preludio de un eclipse (Prelude to an Eclipse)*

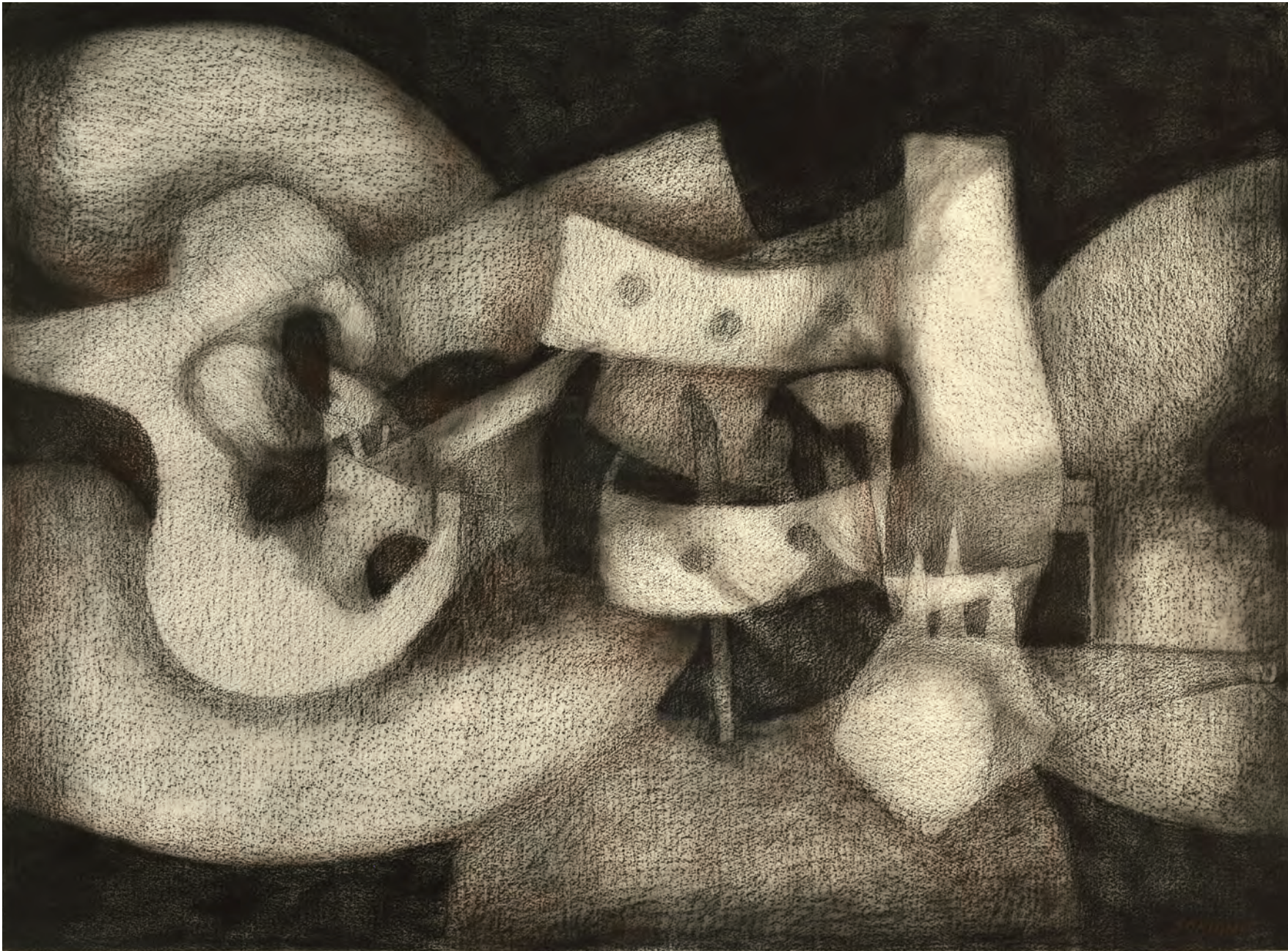
1997, oil on canvas/óleo sobre lienzo, 54 x 50"
private collection/colección privada



83. *Desenfreno (Abandon)*

1940s, ink on paper/tinta sobre papel, 17 x 21"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



84. *Sin título (Untitled)*
1986, Conté crayon on paper/crayón Conté sobre papel, 30 x 40"
private collection/colección privada



85. *Sin título (Untitled)*
1985, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



86. *Sin título (Untitled)*

1988, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"

Rafael Soriano Family Collection/Colección de la Familia Rafael Soriano



87. *Sin título (Untitled)*
1990, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



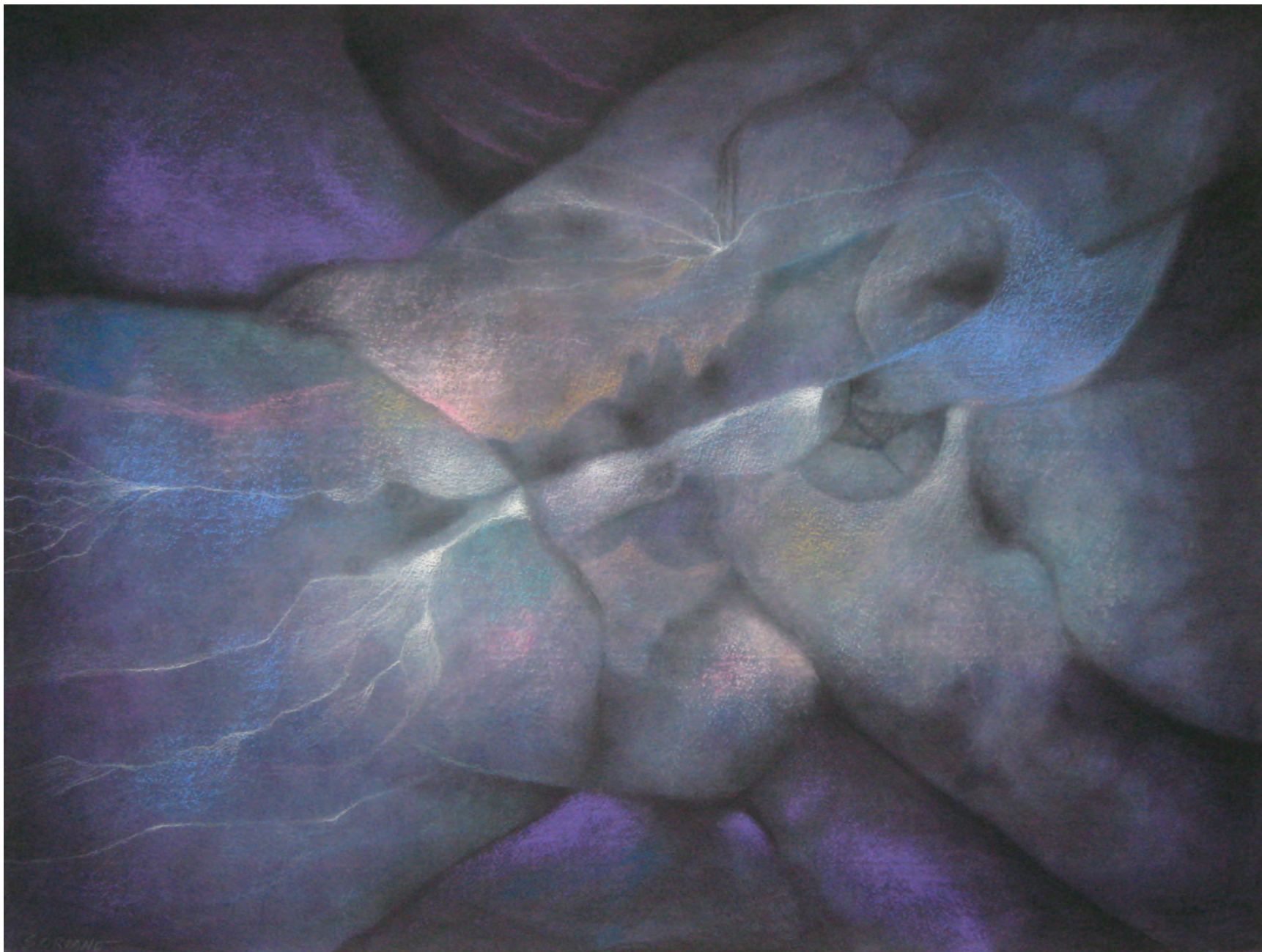
88. *Sin título (Untitled)*
1992, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



89. *Sin título (Untitled)*
1994, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



90. *Sin título (Untitled)*
1995, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



91. *Sin título (Untitled)*
1996, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



92. *Sin título (Untitled)*
1990s, pastel on paper/pastel sobre papel, 22 x 30"
private collection/colección privada



McMULLEN MUSEUM OF ART
BOSTON COLLEGE



ISBN 978-1-892850-27-0



9 781892 850270 >