

Pensamiento fundacional e historia del arte en Cuba

Luz Merino Acosta

Profesora. Universidad de La Habana.

La interrelación entre historia del arte y pensamiento teórico-filosófico sobre el arte explica su génesis como disciplina humanística en facultades e institutos de filosofía.¹ Serán los alemanes y los austríacos —a través de publicaciones, instituciones y dentro del espacio académico— los que desplegarán un trabajo sistemático sobre este saber y sentarán pautas y modelos para otros países y latitudes.

El término historia del arte, si bien tiene un enunciado genérico, comprende fundamentalmente las artes plásticas. Esta concepción tuvo su origen en el Renacimiento, cuando las artes de la piedra y el color ascienden al rango de la retórica y la poética. Quedó así fijado un concepto que se ha generado históricamente y se ha formalizado hasta hoy día en las universidades de casi todo el mundo occidental, aunque en la práctica académica se hayan rebasado los límites genéricos.

En el horizonte americano, esta disciplina irá ocupando paulatinamente un espacio en las universidades norteamericanas desde el primer decenio de este siglo; mientras que en Latinoamérica, como consecuencia de la fuerte carga arqueológica del mundo prehispánico, entre otras, se advierte cierto retraso fundacional, y no será hasta la década del treinta que se asista a la creación de cátedras con carácter independiente.

Entre nosotros la historia del arte ocupaba un lugar en los planes de estudio de la Escuela Profesional de Pintura, Escultura y Grabado (San Alejandro) desde 1863, pero no es hasta principios de la cuarta década del siglo xx que este saber accede al espacio universitario, en Cursos Libres, promovidos por el doctor Luis de Soto y Sagarra.²

Después de estas primeras experiencias, en 1934 se funda la cátedra y se estabiliza como disciplina obligatoria en la especialidad de Filosofía y Letras.

Las ideas dominantes sobre las disciplinas del arte, cuando Soto propone los primeros cursos, partían de una ciencia general (o teoría del arte) que comprendía la estética, entendida como filosofía del arte y cubría el saber «sistemizado del fenómeno artístico, la obra de arte, problemas de origen, función, utilidad y clasificación del arte; la técnica, que abarcaba los procedimientos; mientras que la historia del arte se centraba en el hecho artístico a través de sus ciclos cronológicos».³

El encuentro con el libro de Walter Passarge, *Filosofía de la historia del arte en la actualidad*, versión castellana publicada en 1932, constituyó una novedad para Soto, pues no solo ofrecía el estado de los estudios sobre una nueva disciplina, sino que refería un aparato teórico metodológico de posible aplicación práctica. El texto de Passarge activaba un campo de conocimiento

diferenciado de la estética. Ya desde finales del siglo XIX se había planteado la escisión entre estética y filosofía del arte.

La obra de Dessois, *Estética y ciencia general del arte*, sanciona este deslinde, con lo cual la estética centraría su estudio en una reflexión especulativa sobre los fenómenos de la belleza y del gusto, mientras que la ciencia general del arte tendría como objeto justificarlo y explicarlo en todas sus manifestaciones pasadas y presentes. Por ello, al precisar el objeto de la filosofía de la historia del arte, señala que es «el estudio filosófico de la creación artística en su realización cronológica».⁴ O sea, establece criterios rectores sobre los que se asienta y subdivide el continuo y propone leyes del orden.

Desde una mirada contemporánea, la filosofía de la historia del arte comprendería lo que actualmente se denomina teoría crítica, que incluye las llamadas metodologías, o sea, los enfoques para la periodización, la dirección artística, entre otros componentes.

Pero en los momentos en que se edita la obra de Passarge, la denominada filosofía de la historia del arte era un conocimiento que se conformaba, en proceso de análisis y sistematización, máxime si lo evaluamos desde la postura latinoamericana, desde la cual no puede desestimarse qué se edita y difunde, así como las ideas dominantes en los centros de estudio promotores.

La nueva disciplina contaba fundamentalmente con traducciones, artículos puntuales en publicaciones periódicas y un caudal informativo y referencial en lengua alemana.

Soto comprende con claridad lo que en términos teórico-metodológicos ofrece la disciplina y la introduce en los cursos de historia del arte desde mediados de la década del treinta.

Las nuevas nociones y la conciencia de la significación de este saber lo llevan a plantearse la elaboración de un texto docente como vehículo difusor de esos conceptos. Ameritaba preparar una edición que ofreciera la plataforma teórico-filosófica que sustentaba sus conferencias y seminarios.

Este proyecto editorial se concreta en 1943, cuando aparece el primer tomo de su *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. Cuatro años después se publicaría el segundo tomo, «una mera síntesis, tópicos tratados en mis clases a los que procuro imprimir el carácter y el ritmo de sesiones de seminarios en que se leen, comentan y discuten teorías y opiniones».⁵

La publicación de esta obra proyecta a Luis de Soto como un especialista de talla. El texto de 1943 no tenía precedentes en español ni en lengua extranjera, pues como apunta en la Introducción, «el que se dedica a estos estudios tiene que acudir, como fuentes, a una serie de trabajos monográficos (la mayoría escrita en alemán) que enfocan sectores diversos del campo general de la ciencia del arte, para hacer luego, por cuenta propia, la sistematización de las materias en esas obras tratadas».⁶ Pero Soto no se propuso una selección de lecturas, sino otorgarle una organicidad a lo publicado a través de diversas ópticas autorales y la propia. Así, el «modesto» texto docente

—como lo valoraba— se erige como la primera obra en Cuba y posiblemente en el ámbito continental —según fuentes orales— que se propone presentar estos enfoques críticos con una concepción ordenadora. Pero esta labor, y lo que ella representó, no solo resulta paradigmática por su valor contextual, sino porque permite acercarnos a las ideas y nociones del pensamiento fundacional de los estudios de la historia del arte como disciplina académica en nuestro país.

Soto concibe el texto a partir de los enfoques y terminologías dominantes en el contexto científico-académico y privilegia aquellos que detentaban la primacía en el acercamiento teórico metodológico para la historia del arte.

El sustrato teórico será, a partir de la inmanencia del arte, inserto en la tradición de la filosofía alemana, pensamiento adscrito a la concepción de lo bello y del arte como paradigma de apreciación estética.

Como antes señalé, el aparato referencial de esta obra es amplio, pero, a mi juicio, se rinde tributo especialmente a tres teóricos. Al profesor alemán Paul Frank, seguidor de Wölfflin, que revisó los manuscritos de Soto y a quien se debe una periodización a partir de una relectura del Renacimiento y el Barroco sobre los pares adición-división, centro-abertura; a Angel Guido, especialista argentino, quien en 1936 editó *Conceptos modernos de la historia del arte*; así como al profesor norteamericano Emerson Howland Swift, autor del libro *Arte, civilización y ambiente*, traducido por la doctora Rosario Novoa y publicado en Cuba en 1937.

Esa mirada se nutría también del formalismo estético decimonónico, que enfatiza que la belleza reside en las relaciones que se desarrollan entre las formas. Igualmente, se incorpora el concepto de lo artístico, tomado de la psicología y la antropología, en el cual su diferenciación depende de la forma del proceso de configuración. Lo bello se transforma en artístico y se abre campo al concepto histórico-artístico. En esta dirección terminológica se mueve el texto que nos ocupa y en el cual se definen aspectos tales como forma y visión artísticas, entre otros.

Como eje metodológico, Soto propone el estilo. Este se había constituido como una categoría histórica, una unidad de valor que permitía explicar las particularidades del desarrollo histórico del arte. Lo que actualmente los especialistas definen como enfoque o metodología estilística o formal, se constituyó durante años como un aporte a la historia del arte como ciencia, al centrar su método crítico en el hecho artístico planificado (obra de arte como hecho concreto) y potenciar el valor de la forma como lenguaje. Esta vía de trato con la obra de arte es deudora tanto de la constructividad espacial del cubismo como de la expresividad formal del expresionismo, consideradas puntas básicas de esta metodología. Ahora se operaba con una nueva óptica —de la contemporaneidad al pasado—, lo que posibilitó el «descubrimiento de estilos» denominados decadentes y que fueron rescatados como formas artísticas (el barroco por Heinrich Wölfflin y Alois Riegl; el rococó por

Schmarzow; el romano por Franz Wickhoff; el grecorromano por Liege; el manierismo por Max Dvorák, el mozárabe por Manuel Gómez Moreno, etc.).

Al seleccionar el estilo como eje de su libro, Soto valorizó este concepto porque posibilitaba establecer distingos en las determinaciones de cualidades colectivas, y propiciaba en términos de aplicación la comparación indispensable para el historiador; pero también porque el estilo se convertía en una vía a través de la cual se podía manifestar la historia.

Como categoría central del texto que analizamos, el estilo se valora en un determinado sistema de relaciones que comprende: objeto, sujeto y factores extraestéticos. Con ello se pretende mostrar que el lenguaje (estilo) se puede situar en un macrotejido que rebasa lo objetual.

La propuesta entonces se presenta de la siguiente manera: el estilo como evolución formal, el estilo como expresión de forma y contenido, el estilo como resultado de factores diversos, índice de la evolución histórica de la cultura. Y en ella confluyen diversas miradas teóricas desde Taine hasta Wölfflin, pasando por Burchhardt y Pinder. Esta pluralidad Soto la asume como «nuestro método», postura que aprovecha las aportaciones particulares y fusiona lo histórico formal, lo psichistórico y lo personal.

Este método plural le permite a Soto hacer una propuesta que supere el carácter «aislacionista» de la visión formalista que desestima los aspectos concernientes al creador (biográfico-personales), los factores contextuales (social, político, religioso) y el ordenamiento y clasificación (datos, documentos).

Como invariante metódica recurre a la crítica de los enfoques enfrentando diversos análisis.

En cuanto a los aspectos diversos del estilo se parte de la tradición de Taine y de la teoría de los factores, el medio físico y social, la raza, el momento; el estilo se amplía en lo social con nuevos aportes, por ello las referencias al marxismo. Distingue los conceptos de arte como expresión socialista y el carácter social del arte: «el arte aunque lo quiera y lo pretenda no puede ser ajeno a la vida, al momento y al medio espiritual y físico en que es creado».⁷

Vislumbró la relación arte-política y sociología-arte como binomios de interés fundamental en el enfoque filosófico del arte contemporáneo. No pretendo dimensionar la inclusión de lo social, solo insistir en la visión científica de Soto, que se esfuerza en mostrar un conjunto de propuestas con un sentido plural del conocimiento.

Como un último aspecto en esta aproximación a la *Filosofía de la historia del arte* de Soto, deseo apuntar que como auxiliar de la cátedra de Lingüística dominaba un saber y conocía las concepciones de Sechehaye (siglos XIX-XX), quien se había planteado el estilo como análisis de un texto; así como el análisis lingüístico del texto literario y los rasgos personales que se reflejan en estas obras a partir de las teorizaciones de Spitzer (siglo XX). Igualmente manejaba la corriente lingüística de los estudios estilísticos y del interés por hacer de la estilística

una disciplina independiente. Todas estas teorizaciones nutren la equiparación que Soto propone entre estilo y lengua, así como la equivalencia entre estilografía y gramática histórica, lo que convertía a la estilografía en «un instrumento para analizar un texto, entendido este último como la obra de arte».

El libro que reseño representa los esfuerzos por cualificar los cursos de historia del arte, pues si bien existía un Departamento, no se había logrado conformar una especialidad. No será hasta la Reforma Universitaria de 1962 que se concreten los proyectos del doctor Soto, gracias a su continuadora, la doctora Rosario Novoa.

La nueva especialidad (Licenciatura en Historia del Arte) será heredera de la visión fundacional de Soto y su libro se mantendrá como texto básico de asignaturas particulares como Investigación Histórico-Artística, impartida por la doctora Novoa durante algunos años.

El contexto en que se conforma la carrera es muy diferente a aquel en el cual Soto se proyectó. Ahora la Revolución no solo ofrece nuevas visiones de pensamiento, sino que trae aparejados reordenamientos institucionales. Es así que la antigua Facultad de Filosofía y Letras, que reunía el saber humanístico, se reorganiza en una dimensión diferente. Sus disciplinas se convertirán en Escuelas (Letras, Historia y Geografía), mientras que la Filosofía se transformó en un Departamento. Será la Escuela de Letras el nuevo ámbito de la especialidad. Y aparece entonces un primer dilema: la carrera se desvincula de una tradición originaria y desarrollará un comportamiento diferenciado del común espacio académico mundial, donde las especialidades de historia del arte se encuentran estrechamente vinculadas con la filosofía, la historia o la práctica artística.

El proyecto revolucionario trae consigo una fuerte propuesta social, de transformaciones profundas en todos los ámbitos y asume en términos de visión del mundo una determinada filosofía. Todo esto supone cambios de valores, que en nuestra disciplina se traducen en vías de trato diferentes para enfrentar la obra de arte. El enfoque estilográfico resultaba entonces estrecho y se imponía el tránsito por otros caminos. No es azaroso entonces que la obra de Arnold Hauser *Historia social de la literatura y el arte* se convirtiera en paradigma desde los primeros momentos.

Para comprender la impronta del enfoque de Hauser, no se puede perder de vista ni la tradición en que se inserta, ni el discurso dominante sobre el arte a nivel mundial. Marchand Fitz, señala que la sociología del arte entraba a formar parte de la cultura, con gran incidencia entre 1900 y 1930 sobre las metodologías de la historia del arte que interpretan a esta como integrante de la historia de la cultura, sobre todo la Escuela de Warburg y E. Panofsky; o como parte de la historia del espíritu de Dvorák y la escuela de Viena.

La imagen artística es el punto de arranque del análisis que de un lado mira hacia el estilo o géneros artísticos y de otro a los presupuestos sociales bajo los cuales se expresan. Pero, en términos técnicos, la sociología del arte privilegia la relación de la imagen artística con otras

manifestaciones de la cultura —filosóficas, religiosas, ideológicas. La obra artística queda convertida en documento, como apuntan diversos especialistas.

Por otra parte, con Taine se entretijeron la estética sociológica, la sociología del arte y la historia social como método historiográfico, lo que ha contribuido a entamar sociología e historia del arte.

Cuando Hauser publica su obra, en 1951, resultó un encomiable esfuerzo en una línea «a la que apenas se sumaban otros teóricos»,⁸ pero que irá conformando una tendencia que, como se sabe, tendría sólidas expresiones en el pensamiento crítico artístico europeo y latinoamericano. La *Historia social de la literatura y el arte* se difundió con celeridad en el plano internacional.⁹

Tanto para Hauser, como para otros teóricos como, por ejemplo, Francastel, el objeto de la sociología no parece diferenciarse del de la historia social del arte. Mientras que Hadjenicolau ve el objeto de la historia del arte como sociología y el estilo como ideología en imágenes. Por lo cual hay un campo ambiguo entre sociología del arte e historia social del arte que aún no se ha definido a pesar de los debates sostenidos en congresos y foros internacionales.

Una de las significaciones de la obra de Hauser es, en el terreno de nuestra especialidad, el de haber abierto una perspectiva contraria al discurso que priorizaba el estudio de la forma y ofrecer un enfoque del hecho estético con entrada de datos sociológicos. Esta obra signa, en determinada medida, los derroteros teóricos de la recién creada especialidad en Historia del Arte desde los primeros años de la década del sesenta.

Esta línea sociológica se enriqueció con otras posturas desde la misma perspectiva. Recordar a Julio C. Argón, difundido también desde la década de los 60 por su discípulo Roberto Segre, en particular con sus libros sobre el Renacimiento y el Barroco. Esta mirada supera y complementa la visión de Hauser por la de una perspectiva dual en la que se busca lo específico de la obra y su enclave dentro de la totalidad histórica. El análisis se propone para la descripción de la forma (arquitectónica) y su referente contextual inserto en la evolución de la civilización.

Como claves de un proceso no se debe olvidar la publicación en Cuba de obras como *Las vanguardias artísticas del siglo xx* de Mario de Micheli (1967), *La necesidad de arte* de Ernst Fischer y *La historia del arte y lucha de clases*, textos que irán conformando y proyectando un nuevo enfoque.

Pero esta tendencia sociológica no se puede separar de las directrices que animaban la estética como disciplina académica, ni del hecho de que la teoría del arte como disciplina había perdido continuidad en la carrera, lo que abría a la estética el espacio y el dominio teórico. Por ello, permítaseme una brevísimas referencia a este aspecto.

Resulta evidente el desajuste que se experimentó entre estética e historia del arte, a diferencia de la organicidad lograda entre teoría e historia del arte en el período anterior a la especialidad. Las razones de este divorcio

podrían ser diversas, desde profesionales hasta estructurales.

El hecho de ser la estética una asignatura impartida por docentes ajenos a la Especialidad y al Departamento, la ausencia de un trabajo interdisciplinario, la estructura de un Departamento de Filosofía como espacio diferenciado de las Escuelas en las primeras décadas y después como una Facultad en la cual la Estética pasó a ser una disciplina de prestación de servicios y donde no se crearon grupos de trabajo que interactuaran, son algunas de las causas de tal desvinculación.

En el orden teórico, la estética marxista-leninista, como saber legitimado, partía por lo regular de una visión literaturo-centrista, proponía una evaluación negativa de la vanguardia, desestimaba los problemas de la especificidad del arte y destacaba los aspectos extrartísticos entre otros. El *Manual de estética marxista*, utilizado por alumnos y profesores en la década del 70, en la edición de 1976, define la estética marxista-leninista como aquella que tiene la misión principalísima de fundamentar el realismo, de combatir sin tregua las manifestaciones antirrealistas en el arte y las tentativas de justificar teóricamente el antirrealismo. Esta proyección resultaba, en términos reales, incompatible con una especialidad que, fiel a su tradición, privilegiaba el arte contemporáneo occidental y en particular las prácticas artísticas de vanguardia de América Latina y Cuba. Si bien dentro de la estética marxista-leninista hubo autores que de manera puntual intentaron un abordaje menos dogmático (Markov, Stolovich, Kagan), mantenían como invariante la visión peyorativa de la vanguardia.

Este entramado, al que hago referencia simplificadoramente, fue una etapa compleja, contradictoria para la especialidad, que desvinculada —por las razones ya apuntadas— de la filosofía y de la tradición de casi treinta años, no encontraba en la estética los verdaderos asideros para guiar el pensamiento sobre el arte.

La mirada sociológica presentaba los puntos más tangenciales con la óptica de la estética. Pero una de las limitaciones de esta teoría es «el descuido de la significación peculiar de los sistemas de representación artística y con ello de los aspectos formales de los estilos y las obras».

Desde este ángulo, la tradición que ofrecía un instrumental para superar esta limitación era la estilográfica formalista legada por Soto.

Por ello, la lectura psicoformal de Arheim en *Arte y percepción visual* canaliza esta necesidad. Con una concepción heredera de la psicología del arte, la teoría de la Gestalt enuncia un conjunto de categorías formales para el análisis a través de las cuales el espectador configura su percepción visual. Arheim tiene como objetivo clarificar leyes y mecanismos de lo que denominó pensamiento visual.

¿Sobre qué aparato teórico metodológico descansaba este híbrido que se conformaba en la práctica docente? Pienso que sobre una metódica por sumatoria que de manera gráfica podríamos resumir como:

- Un primer bloque:
 - marco histórico
 - periodización + contexto social.
- Un segundo bloque:
 - aspectos ideoestéticos
 - aspectos estilísticos formales.

El vocablo bloque, intencionalmente, quiere significar la falta de integración entre las partes.

Hay consenso entre los especialistas cuando señalan que en el enfoque sociológico el contexto social tiene un plano distanciado, con el peligro de ser una introducción general al arte y que los teóricos de las relaciones arte-sociedad, cuando estudian o particularizan una obra, se ven obligados a servirse de otros métodos.

Dadas las circunstancias, con mayor o menor conciencia, se transitó por este camino, y como decantación se podría afirmar que se fue conformando un aparato teórico metodológico (década del 80), con una vertebración social dominante pero matizada. Se aprendió a hacer uso de diversas fuentes, incluso estéticas, y se tomó lo más positivo de Markov, Stolovich y Kagan (década del 80).

Este aparato podría simplificarse diciendo que se interrelacionaron:

- Elementos lingüísticos (temáticos, teóricos formales).
- Prácticas artísticas
- Conexiones con significado y medio histórico.

Conjuntamente con la pluralidad metodológica, otro elemento nutriente ha sido la teoría crítica latinoamericana —década del 80—, en particular por la mirada desde la perspectiva continental.

La visión fundacional de la carrera Historia del Arte ha sido sociológica, mas no sociologizante, inserta en una problemática de legitimización de nociones filosóficas y de un pensamiento que condicionaron determinados derroteros en este campo del saber.

Por ello, el segundo dilema lo constituye la ausencia de disciplinas teóricas y de conciencia teórica docente. El aparato conceptual al que se arribó es la expresión de la práctica docente, a veces intuitiva, como expresión de búsquedas, de superación profesoral y como consecuencia de carencias, más que de un punto de partida teórico metodológico, del abordaje de la teoría crítica.

A partir de los 90, ha habido una apertura metodológica coincidente con una mirada menos restringida, a nivel académico en general, que reconoce las insuficiencias en sentido positivo y se propone un completamiento de enfoques.

Si bien la inserción en el plan de estudios de la disciplina Teoría de la Cultura Artística es un paso significativo, es imprescindible la presencia de otras disciplinas y de un trabajo interdisciplinario.

En un momento como este se hace insoslayable hurgar en nuestras propias tradiciones en lo que a los estudios sobre arte se refiere; volver la mirada al legado de Soto, no para pensar como él, pero sí para sacar provecho de sus lecciones. Pienso que hemos sido sus continuadores

en gran medida por la labor constante y el magisterio de Rosario Novoa.

Como balance de una trayectoria de 60 años de estudios sobre el arte, de ellos 30 de Especialidad, se ha logrado un entrenamiento visual, un ejercicio de lectura, una línea investigativa en arte cubano, latinoamericano y del Caribe, así como una sostenida actualización del arte contemporáneo.

Pero las deudas con Soto son mayores. Su libro *Filosofía de la historia del arte* amerita un análisis científico; su tesis de maestría, un estudio contextual. Pero, fundamentalmente, se impone retomar de su legado su conciencia teórica crítica, que nos potencia para insertarnos en una tradición propia del saber histórico artístico.

Notas

1. La institucionalización de la historia del arte se fija en el siglo XIX, cuando se han desarrollado métodos para el estudio de los documentos y existen nociones para abordar el lenguaje artístico y los estilos. Como disciplina académica, surge en Kanesburg en 1825, como cátedra supernumeraria, a la que se sumarán entre 1844 y 1852 las de Berlín y Viena. Proceso fundante que se inserta en un ámbito en el cual la estética se erige como filosofía del arte.

2. Luis de Soto se graduó de Filosofía y Letras en la década del veinte. Había entrado en contacto con el arte a través de los centros culturales más significativos de Europa. La confrontación con el legado original contribuyó a afinar y estabilizar sus intereses en este campo. Con una sólida formación humanística obtiene por oposición, en 1924, la categoría de Profesor Auxiliar de la Cátedra de Latin-Griego, Filología y Lingüística. Con posterioridad, cursa una Maestría en Arte en la Universidad de Columbia (Estados Unidos), la que culminó con la tesis titulada «Las principales corrientes de la arquitectura cubana», defendida en 1929. Como referencia, cabe apuntar que en ella hace una propuesta de interpretación estructural de la arquitectura cubana desde la perspectiva de la historia del arte y analiza el proceso constructivo desde la etapa colonial hasta 1925, lo que convierte el texto en una de las primeras aproximaciones para un proyecto ordenador de la arquitectura cubana, particularmente la de los primeros veinte años republicanos.

3. Luis de Soto. *Filosofía de la historia del arte*, La Habana: Universidad de La Habana, 1943, t. 1:20.

4. *Ibid.*: 20.

5. Luis de Soto. *Filosofía de la historia del arte*, La Habana: Universidad de La Habana, 1947, t.2:11.

6. Luis de Soto, *Op. cit.*, t. 1: 13.

7. Luis de Soto, *Op. cit.*, t. 2: 278.

8. Rita Eder: *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México: UNAM, 1986: 203.

9. La primera edición en inglés de la obra de Hauser se publicó en 1951. Al parecer, fue adquirida por Julio Lobo, según información de la Biblioteca Nacional. En 1953 apareció la edición en alemán y posteriormente fue traducido a otras lenguas. No es hasta la década del 60 que llegan a Cuba las ediciones en español. En 1966 se publicó en nuestro país, lo que permitió su difusión en nuestro medio.

OTEMAS, 1995.