



ENE. 6 2024

SOCIALIZARTE

BOLETÍN ELECTRÓNICO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA FACULTAD DE ARTES Y LETRAS



CARIBE: ARTE Y ENSEÑANZA (I)

Dedicado a los 90 años
del Departamento
de Historia del Arte
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana

3 Nota editorial

REVISITACIONES

4 Pensamiento fundacional e historia del arte en Cuba

LUZ MERINO ACOSTA

ARTÍCULOS

12 Arte y enseñanza en Cuba: tradición y presente

MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA

18 La Universidad del Aire, proyecto para la difusión de la historia del arte

ANISLEY TORRES BETANCOURT

24 Nuevos medios y enseñanza en Cuba, espacios de inserción

CRISTINA FIGUEROA VIVES

RESEÑA

28 Adelaida de Juan en la belleza de todos los días

ODETTE BELLO ALGECIRAS

ENTREVISTAS

31 Enseñar en tiempo Caribe. Entrevista a la Dra. C. Yolanda Wood

FLAVIA VALLADARES MAS

35 El placer de hacer. Entrevista a Antonio Martorell

KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO

GALERÍA

41 Antonio Martorell



EN PORTADA

Tres banderas

ANTONIO MARTORELL

► IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL CANSON /
9.5" X 19" / 24 CM X 48 CM / 2023

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Mónica Fustes Rodríguez

DISEÑO Y REALIZACIÓN

Alexis Manuel Rodríguez

Diezcabezas de Armada

COMITÉ EDITORIAL

Kirenia Rodríguez Puerto

Mariana Mora Candia

Flavia Valladares Más

Alejandro M. Fernández Quintana

Anabel Martell Prieto

Jorge Luis Marrero Bobadilla



Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba.
CP 10400

www.fayl.uh.cu



EDITORIAL

Dirección

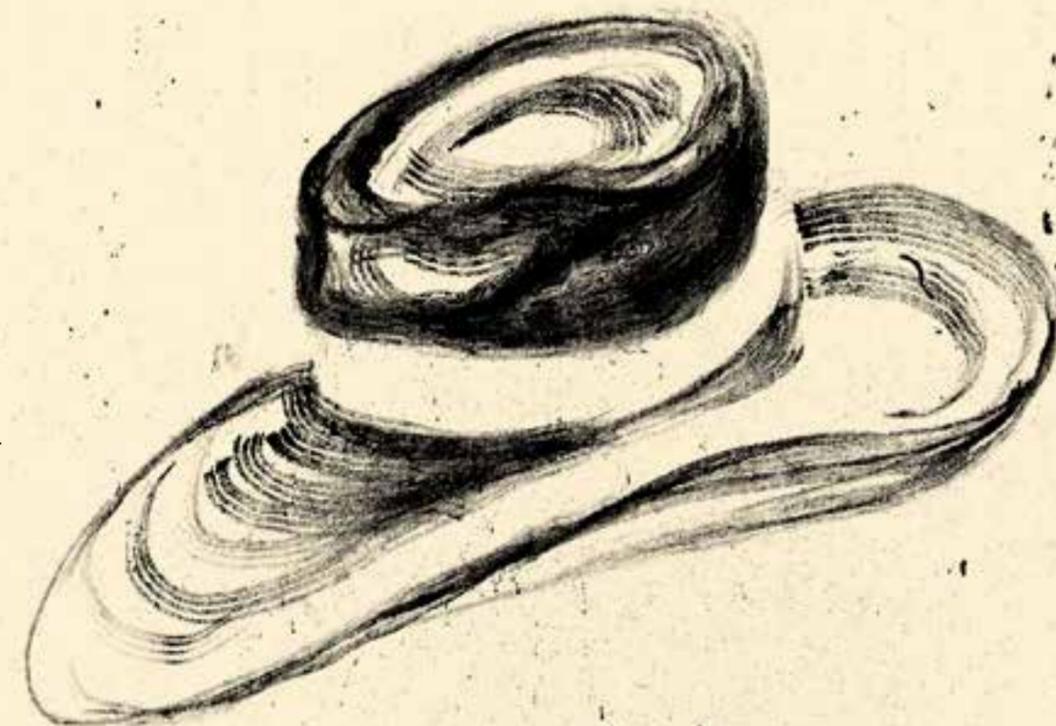
de Publicaciones Académicas,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución, La Habana,
Cuba. CP 10400

✉ editorialuh@fayl.uh.cu

📘 editorial.uh.98

Nota editorial

Durante el año 2024 se celebrarán las nueve décadas de existencia y trabajo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Gracias a figuras cimeras de la historia del arte en Cuba, como Luis de Soto y Rosario Novoa, comenzó el recorrido de esa carrera de excelencia, que ha logrado unificar la educación y el arte con miradas renovadas y transgresoras de los procesos artísticos, históricos y contemporáneos. Para abundar en las trayectorias y contribuciones de la Historia del Arte al campo disciplinar y a la Academia cubana, el boletín *Socializarte* dedica sus próximos números a la estrecha relación entre enseñanza y arte. En este caso, presenta un acercamiento a la fundación de los estudios de historia del arte en Cuba, a principales figuras, aciertos, desaciertos, nuevos medios y retos, a cargo de voces entrañables del Departamento como las profesoras Luz Merino Acosta y María de los Ángeles Pereira, así como investigaciones relacionadas con



Sombrero

ANTONIO MARTORELL

► IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL CANSON / 12.5" X 18.75" / 32 CM X 48 CM / 2023

el quehacer de Luis de Soto. La imagen del boletín y el *dossier* de artista se acercan al polifacético creador Antonio Martorell (artista y educador), maestro del arte en Puerto Rico y el Caribe, quien compartirá durante todo el año y de diversas maneras los festejos por los noventa años del Departamento. ■

Pensamiento fundacional e historia del arte en Cuba*



LUZ
MERINO
ACOSTA**

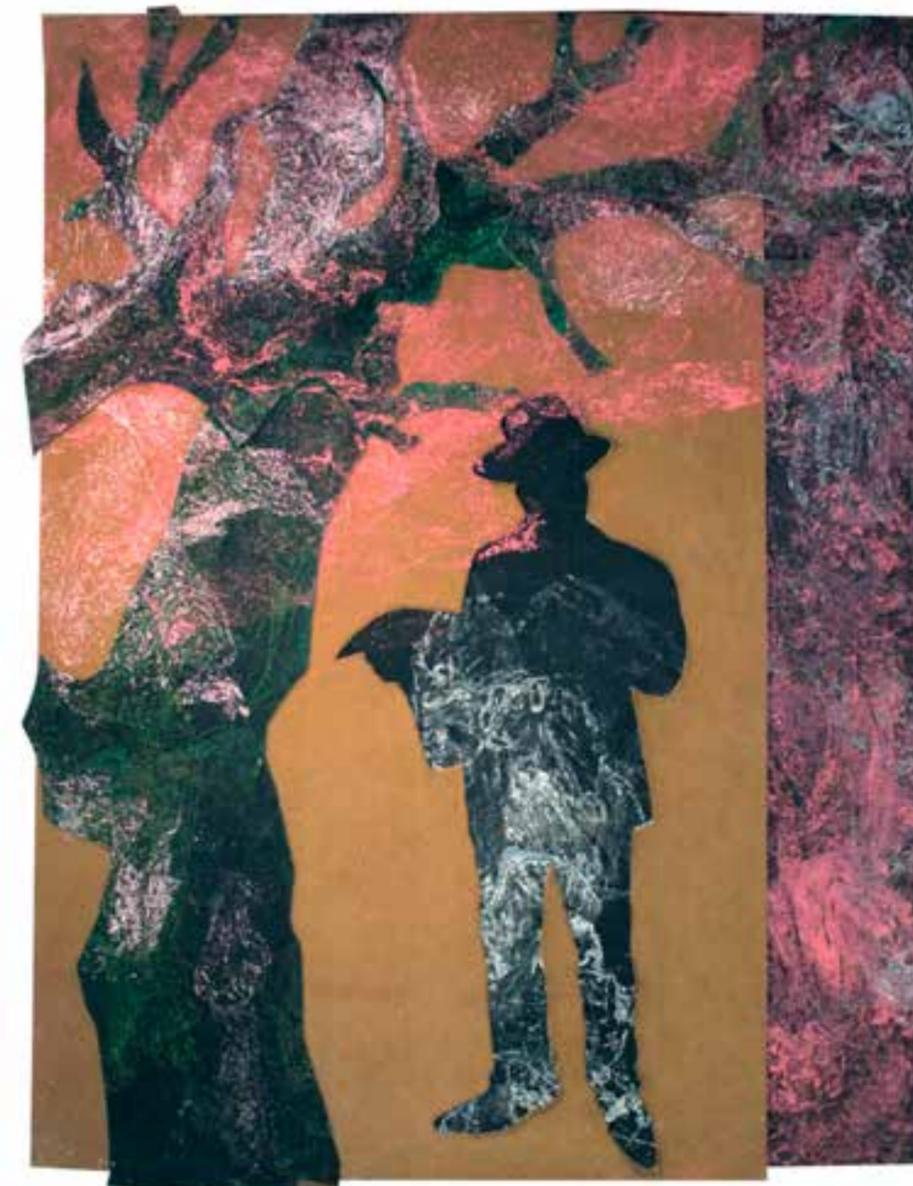
La interrelación entre historia del arte y pensamiento teórico-filosófico sobre el arte explica la génesis de esta disciplina humanística en facultades e institutos de filosofía. La institucionalización de la historia del arte se fijó en el siglo XIX, cuando se desarrollaron métodos para el estudio de los documentos y existieron nociones para abordar el lenguaje artístico y los estilos. Su surgimiento como disciplina académica fue en Kanesburg, en 1825, como cátedra supernumeraria a la que se sumaron entre 1844 y 1852 las de Berlín y Viena. Fueron los alemanes y los austriacos –a través de publicaciones, instituciones y dentro del espacio académico– quienes desarrollaron un trabajo sistemático sobre este saber, que marcó pautas y modelos para otros países. Este proceso fundacional se insertó en un ámbito en el que la estética se erigió como filosofía del arte.

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 ascendieron al rango de la retórica y la poética. Quedó así fijado un concepto generado históricamente, y formalizado hasta la actualidad en las universidades de casi todo el mundo occidental, aunque en la práctica académica haya rebasado los límites genéricos.

En el horizonte americano, esta disciplina fue ocupando paulatinamente un espacio en las universidades norteamericanas desde el primer decenio del siglo XX; mientras que en Latinoamérica, sobre todo como consecuencia de la fuerte carga arqueológica del mundo prehispano, tuvo cierto retraso fundacional, y no fue hasta la década del treinta que se crearon cátedras con carácter independiente.

En Cuba 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 fue hasta principios de la cuarta década del siglo XX, que ascendió al espacio universitario en cursos libres, promovidos por el Dr. C. Luis



Hombre leyendo
ANTONIO MARTORELL
► ACRÍLICO SOBRE FIELTRO / 112" X 90" / 284 CM X 229 CM / 2022

* Texto publicado en la revista *Temas*, n.º 4, octubre-diciembre, 1995, pp. 93-97.

** Profesora emérita de la Universidad de La Habana.

de Soto y Sagarra.¹ Después de estas primeras experiencias, se fundó la cátedra en 1934 y se estableció como disciplina obligatoria en la especialidad de Filosofía y Letras.

Cuando Soto propuso los primeros cursos, las ideas dominantes sobre las disciplinas del arte partían de una ciencia general (o teoría del arte), que comprendía la estética como filosofía del arte, y cubría el saber sistematizado del fenómeno artístico, la obra de arte, sus problemas de origen, función, utilidad y clasificación, así como la técnica, que abarcaba los procedimientos; mientras que la historia del arte se centraba en el hecho

¹ Luis de Soto se graduó de Filosofía y Letras en la década del veinte. Entró 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, obtuvo por oposición, en 1924, la categoría de profesor auxiliar de la Cátedra de Latín-Griego, Filología y Lingüística. Con posterioridad, cursó una maestría en arte en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, 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.

artístico a través de sus ciclos cronológicos (De Soto 1943).

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, pues desde finales del siglo XIX se había planteado su escisión con la filosofía del arte.

La obra de Dessois, *Estética y ciencia general del arte*, sanciona este deslinde, con el cual la estética centraba su estudio en una reflexión especulativa sobre los fenómenos de la belleza y del gusto, mientras que la ciencia general del arte tenía 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» (De Soto 1943, p. 20); 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 comprende lo

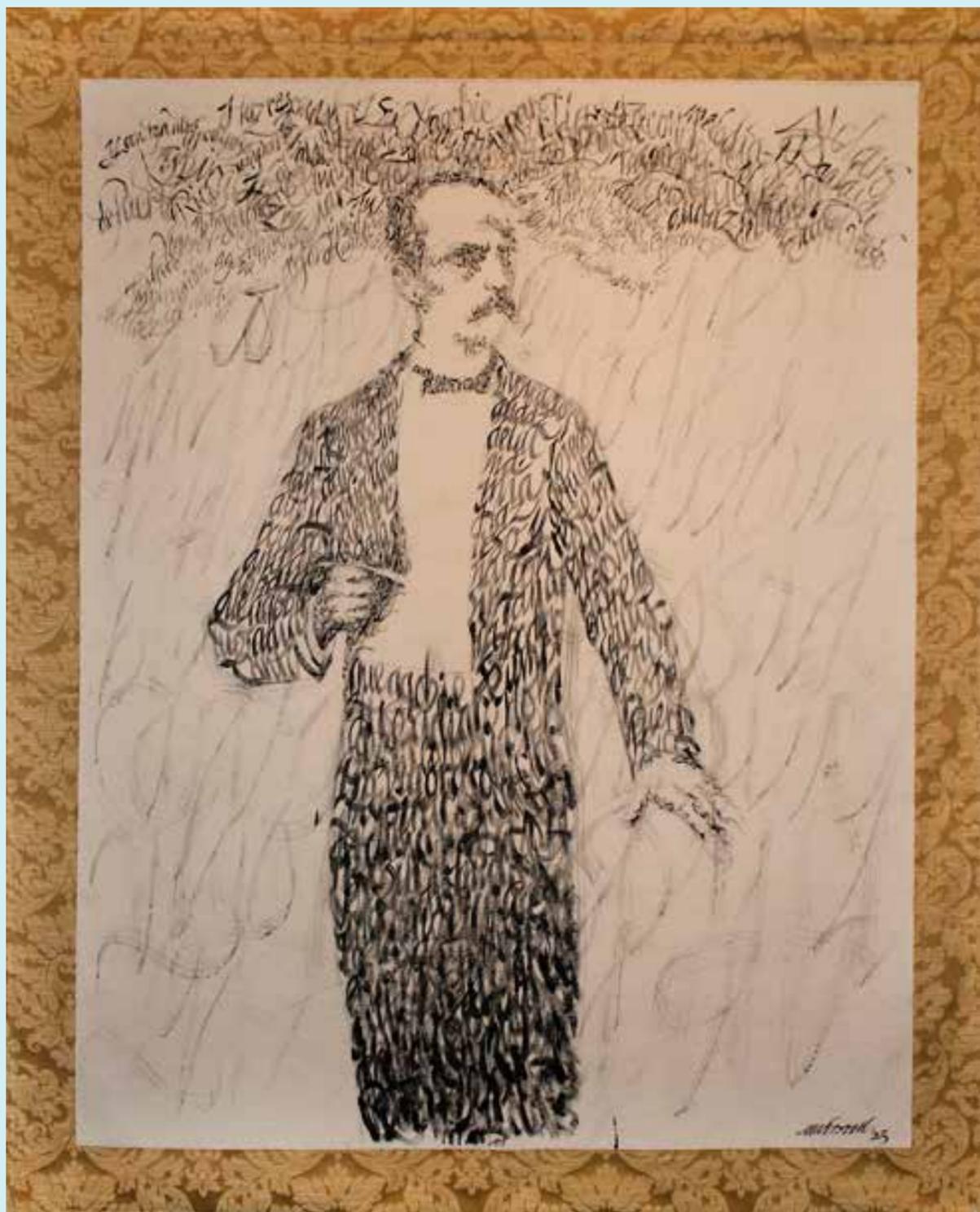


Al seleccionar el estilo como eje de su libro, Soto valorizó este concepto porque posibilitaba establecer distinciones en las determinaciones de cualidades colectivas, y propiciaba, en términos de aplicación, la comparación indispensable para el historiador; pero también porque se convertía en una vía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



que actualmente se denomina teoría crítica, que incluye las llamadas metodologías, es decir, los enfoques para la periodización, la dirección artística, entre otros componentes. Sin embargo, en los momentos en que se edita la obra de Passarge, la mencionada filosofía de la historia del arte era un conocimiento en proceso de análisis y sistematización, máxime si se evalúa desde la postura latinoamericana, desde la cual no puede desestimarse qué se edita y se difunde, ni 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 ofrecía en términos teórico-metodológicos 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, que ofreciera la plataforma teórico-filosófica que sustentaba sus conferencias y seminarios. Este proyecto editorial se concretó en 1943, cuando apareció 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,



El Caribe
 ANTONIO MARTORELL
 ▶ ACRÍLICO SOBRE LIENZO / 63.5" X 51.5" / 161 CM X 131 CM / 2023

comentan y discuten teorías y opiniones» (De Soto 1947, p. 11).

La publicación de esta obra proyecta a Luis de Soto como un especialista en el tema. 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» (De Soto 1943, p. 13). Pero Soto no se propuso hacer una selección de lecturas, sino otorgarle una organicidad al texto a través de la óptica de diversos autores, incluida la suya. 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. Esta labor, y lo que ella representa, 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 concibió el texto a partir de los enfoques y terminologías dominantes en el contexto científico-académico, y privilegió aquellos que detentaban la primacía en el

acercamiento teórico-metodológico para la historia del arte. El sustrato teórico, a partir de la inmanencia del arte, se insertó en la tradición de la filosofía alemana, pensamiento adscrito a la concepción de lo bello y del arte como paradigma de apreciación estética. Como se señalaba antes, el aparato referencial de esta obra es amplio, pero 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 y centro-abertura; a Ángel 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 Dra. C. Rosario Novoa y publicado en Cuba en 1937.

Esa mirada se nutre también del formalismo estético decimonónico, que considera que la belleza reside en las relaciones entre las formas. Igualmente, se incorpora el concepto de lo artístico, tomado de la psicología y la antropología, cuya 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, donde se definen, entre otros aspectos, la forma y la visión artística.

Soto propone como eje metodológico de su texto el estilo, que se había erigido 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 concibió durante años como un aporte a la historia del arte como ciencia, al centrar su método crítico en el hecho artístico planificado –la 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 puntales básicos de esta metodología. Así, se operaba con una nueva óptica, «de la contemporaneidad al pasado», 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 Dvořák, el mozárabe por Manuel Gómez Moreno, etc.).

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

categoría central del texto en cuestión, el estilo se valora en un determinado sistema de relaciones que comprende el objeto, el sujeto y los 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, como expresión de forma y contenido y como resultado de factores diversos, índice de la evolución histórica de la cultura. En ella confluyen diversas miradas telúricas, 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. Ello le permite hacer una propuesta que supera 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 la clasificación (datos, documentos, etc.).

Como invariante metódica recurre a la crítica de los enfoques, al enfrentar diversos análisis. En cuanto a los aspectos diversos del estilo, parte de la tradición de Taine y de la teoría de los factores, el medio físico y social –que amplía con nuevos aportes por ello las referencias al marxismo–, la raza y el momento. 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» (De Soto 1947, p. 278). Además, vislumbra la relación arte-política y sociología-arte como binomios de interés fundamental en el enfoque filosófico del arte contemporáneo. Sin pretender dimensionar la inclusión de lo social, es preciso insistir en la visión científica de Soto, que se esfuerza por mostrar un conjunto de propuestas con un sentido plural del conocimiento.

Como un último aspecto de esta aproximación a la *Filosofía de la historia del arte* de Soto, debe apuntarse que, como auxiliar de la cátedra de Lingüística, conocía las concepciones de Sechehaye (siglos XIX-XX) –quien se había planteado el estilo como el análisis de un texto–, así como el estudio lingüístico del texto literario y los rasgos personales que se reflejaban 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 estos una disciplina independiente. Todas estas teorizaciones nutren la equiparación que Soto propone entre estilo y lengua, así como la equivalencia entre la gramática histórica y la estilografía, lo que convertía a esta última en «un instrumento para analizar un texto, entendido este último como la obra de arte».

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

El contexto en que se conforma la carrera es muy diferente a aquel en el que Soto se proyectó. La Revolución no solo ofreció nuevas visiones de pensamiento, sino que trajo aparejados reordenamientos institucionales. La antigua Facultad de Filosofía y Letras, que reunía el saber humanístico, se reorganizó en una dimensión diferente. Sus disciplinas se convirtieron en escuelas (Letras, Historia y Geografía), mientras que la de Filosofía se transformó en un departamento. La Escuela de Letras fue el nuevo ámbito de la especialidad. Surgió entonces un primer dilema: la carrera se desvinculaba de la tradición originaria y desarrollaba un comportamiento diferenciado del común espacio académico mundial, donde las especialidades de historia del arte se encontraban estrechamente vinculadas con la filosofía, la historia o la práctica artística.

El proyecto revolucionario trajo consigo una fuerte propuesta social, de transformaciones profundas en todos los

ámbitos, y asumió, en términos de visión del mundo, una determinada filosofía. Ello supuso cambios de valores, que en nuestra disciplina se tradujeron en vías de trato diferentes ante 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 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 la interpretan 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 Dvořák 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 e ideológicas. La obra artística queda convertida en documento, como apuntan diversos especialistas. Por otra parte, con Taine



Esclavizada
ANTONIO MARTORELL
► ACRÍLICO Y TELA SOBRE FIELTRO /
72" X 28" / 183 CM X 71 CM / 2023

se entretejieron la estética sociológica, la sociología del arte y la historia social como método historiográfico, lo que contribuyó a entramar sociología e historia del arte.

La publicación de la obra de Hauser en 1951 resultó un encomiable esfuerzo en una línea «a la que apenas se sumaban otros teóricos» (Eder 1986, p. 203), pero que fue 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.² Tanto para Hauser como para otros teóricos, 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 tanto, 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.

² 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 traducida a otras lenguas. No fue hasta la década del sesenta que llegaron a Cuba las ediciones en español. En 1966 se publicó en nuestro país, lo que permitió su difusión en nuestro medio.



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 constituyó la ausencia de disciplinas teóricas y de conciencia teórica docente. El aparato conceptual al que se arribó fue resultado 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.



En el terreno de nuestra especialidad, la obra de Hauser ofreció una perspectiva contraria al discurso, que priorizaba el estudio de la forma, y dio un enfoque del hecho estético con entrada de datos sociológicos. Además signó, en determinada medida, los derroteros teóricos de la recién creada especialidad en Historia del Arte desde los primeros años de la década del sesenta.

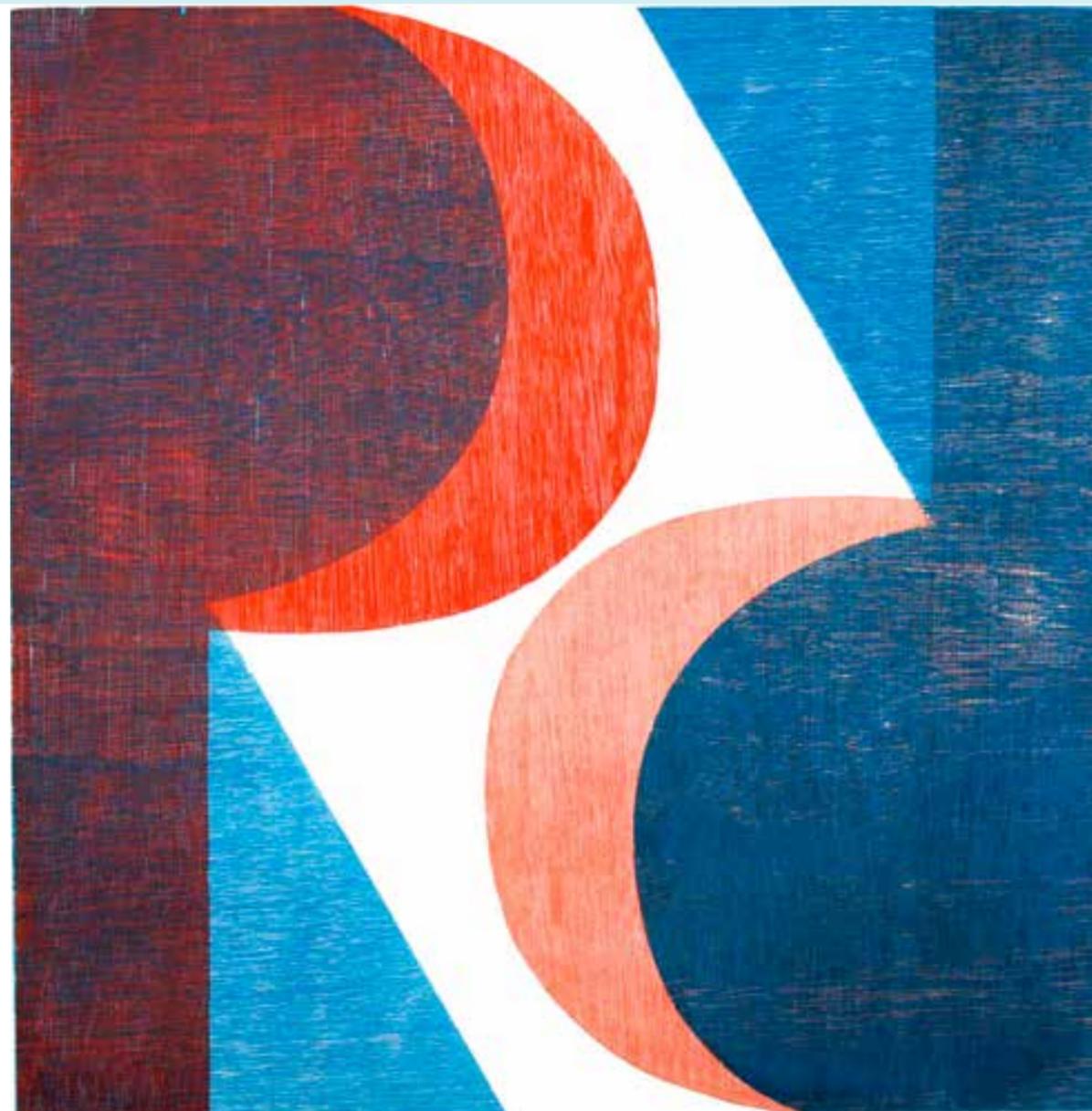
Esta línea sociológica se enriqueció con otras posturas desde el mismo enfoque. En este sentido, es preciso recordar a Julio C. Argón, difundido también desde la década del sesenta por su discípulo Roberto Segre, en particular con sus libros sobre el Renacimiento y el Barroco. Esta mirada superó y complementó la visión de Hauser con la de una perspectiva dual, en la que se buscó lo específico de la obra y su enclave dentro de la totalidad histórica. El análisis se propuso 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 Michelin, en 1967, *La necesidad de arte*, de Ernst Fischer, y *La historia del arte y lucha de clases*, textos que fueron 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 abrió a la estética el espacio y el dominio teórico. Por ello, 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 setenta, en la edición de 1976 definía la estética marxista-leninista como aquella con 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



PR
 ANTONIO MARTORELL
 ▶ XILOGRAFÍA SOBRE PAPEL / 20" X 19.75" / 51 CM X 50 CM / 2020

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), se mantenía como invariante la visión peyorativa de la vanguardia.

Este entramado –referenciado de forma simplificadora– fue una etapa compleja y 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. La lectura psicoformal de Arheim en *Arte y percepción visual* canalizaba esta necesidad. Con una concepción heredera de la psicología del arte, la teoría de la Gestalt enunciaba un conjunto de categorías formales para el análisis a través de las cuales el espectador configuraba su percepción visual. Arheim tenía como objetivo clarificar leyes y mecanismos de lo que denominó pensamiento visual.

Este híbrido que se conformaba en la práctica docente descansaba sobre un aparato teórico-metodológico que puede resumirse de la siguiente forma:

Primer bloque:³

marco histórico

periodización + contexto social

Segundo bloque:

aspectos ideoestéticos

aspectos estilísticos formales

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 durante la década del ochenta se fue conformando un aparato teórico-metodológico, 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. Este aparato

³ El vocablo bloque se emplea intencionalmente para señalar la falta de integración entre las partes.

podría simplificarse diciendo que se interrelacionaron elementos lingüísticos (temáticos, teóricos, formales), prácticas artísticas, y conexiones con significado y medio histórico. Junto a la pluralidad metodológica, otro elemento nutriente durante la década del ochenta fue la teoría crítica latinoamericana, 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 constituyó la ausencia de disciplinas teóricas y de conciencia teórica docente. El aparato conceptual al que se arribó fue resultado 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. No es hasta la década del noventa que ocurre 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, y volver la mirada al legado de Soto, no para pensar como él, sino para sacar provecho de sus lecciones de las que hemos sido continuadores en gran medida por la labor constante y el magisterio de Rosario Novoa.

Como balance de una trayectoria de sesenta años de estudios sobre el arte, de ellos treinta 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 teórico-crítica, que nos potencia para insertarnos en una tradición propia del saber histórico-artístico. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EDER, RITA (1986). *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. México: UNAM.
- SOTO, LUIS DE (1943). *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. La Habana: Universidad de La Habana, t. 1.
- SOTO, LUIS DE (1947). *Filosofía de la historia del arte*. La Habana: Universidad de La Habana, t. 2.

Arte y enseñanza en Cuba: tradición y presente*



MARÍA DE LOS ÁNGELES
PEREIRA PERERA**

A la doctora Adelaida de Juan

Entre los múltiples cruzamientos que se expresan en la relación arte-pedagogía destaca, por su envergadura y complejidad, la enseñanza del arte actual. Se trata de un territorio temático signado por la inmediatez del objeto de estudio donde, por lo mismo, el desempeño docente experimenta el reto de un sostenido pulseo entre el estímulo vivificante de un hacer artístico emergente, ávido de escrutinio, y la carencia de una prudente distancia crítica, que solvente la obligada decantación que exige toda sistematización del conocimiento.

Asimismo, enseñar arte actual presupone penetrar a fondo el entramado de relaciones que configuran la existencia de la producción artística abordada, para explorar el contexto, las condicionantes y las interconexiones

que la afectan. Ciertamente es que tales aspectos son también de obligada referencia para la comprensión de cualquier otro segmento, lejano o cercano, de la historia del arte. Pero, cuando se estudia arte actual, las ilaciones se manifiestan como fenómeno vivo; creadores y gestores son sujetos actuantes de la escena cultural en desarrollo, de modo que cuestionan, favorecen o construyen nociones y prácticas que involucran irremisiblemente a la formación profesional de la que son tributarios. En consecuencia, enseñanza artística y enseñanza del arte se nutren de las mismas savias; se traslapan, incluso, sobre todo en los marcos del andamiaje teórico y de la investigación. Este ha sido el caso de Cuba a lo largo de una trayectoria casi centenaria.

Apenas iniciada la década del treinta del siglo pasado, Luis de Soto, asistido por su incondicional discípula y colaboradora Rosario Novoa, concibió un curso público de historia

del arte, que derivó en un libro (*Ars*, publicado en 1931), «que historiaba el arte desde las posiciones de la vanguardia, lo que no tenía precedentes conocidos en América Latina» (Méndez 2012, p. 3). El recorrido temático, que lógicamente arranca con la explicación de las ineludibles culturas antiguas (Egipto, Grecia, Roma), arriba en sus últimos capítulos a evaluaciones profundas sobre el cubismo, el futurismo, la abstracción lírica de Kandinsky y el neoplasticismo holandés.¹

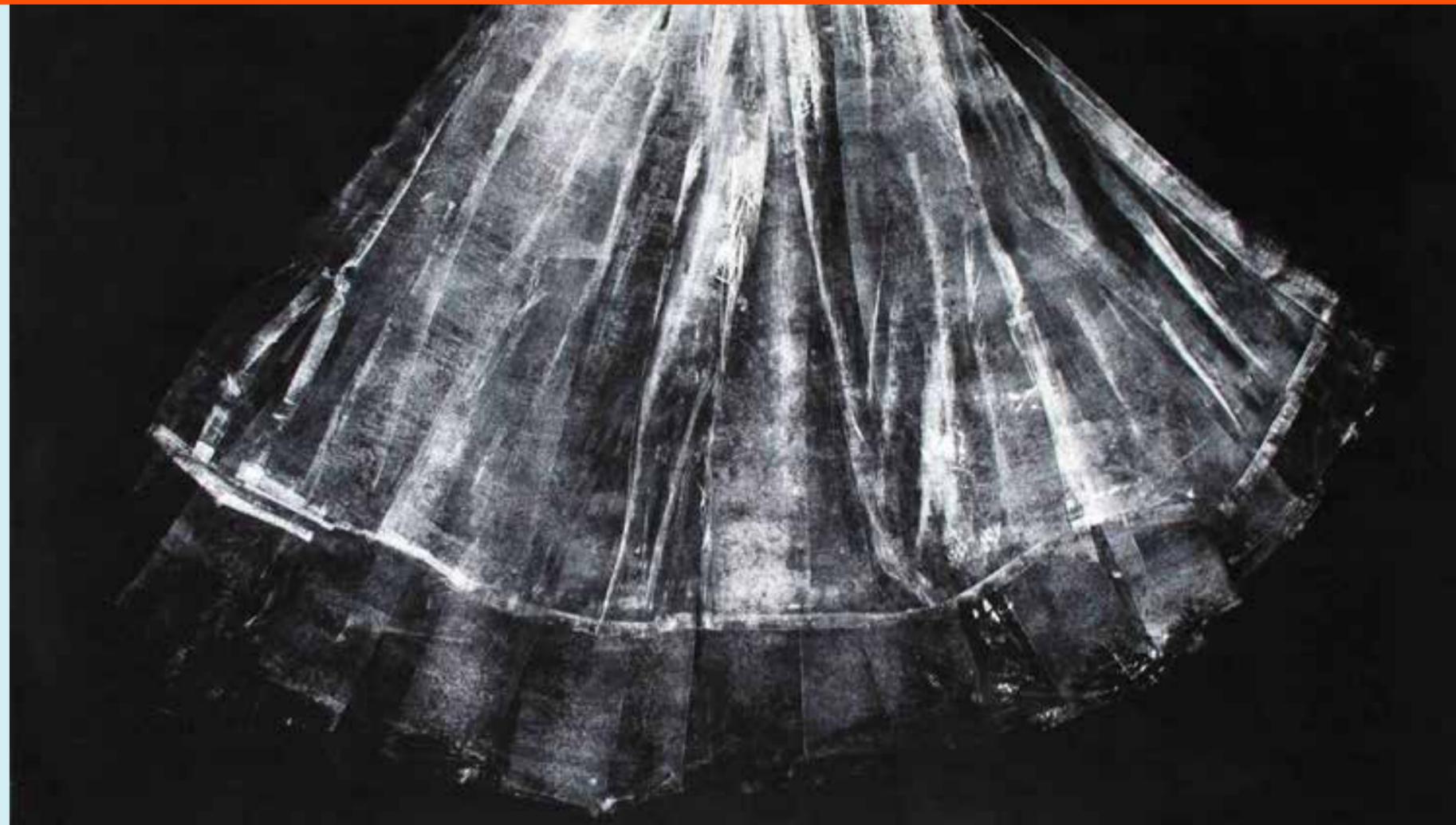
Soto creyó fervientemente en la educación popular a través del arte y apostó por ella. Intervino más de una docena de veces en esa fabulosa iniciativa que fue la Universidad del Aire. Sin ápice de menosprecio por

¹ La cuarta edición de *Ars* (revisada y ampliada en 1954) se extiende al análisis de la llamada pintura metafísica de Giorgio de Chirico, al «puerilismo» de Paul Klee y Marc Chagall, para concluir con un elogioso análisis del surrealismo a través de «la desconcertante pintura de Joan Miró». No nos sorprende entonces que el profesor haya seleccionado para la portada de su preciado libro la reproducción de uno de los autorretratos de Van Gogh.

* Texto publicado en la revista *Entretextos*, [en línea], 2019, vol. 11, n.º 31. Disponible en <https://revistasacademicas.iberoleon.mx/index.php/entretextos/article/view/184>

** Profesora consultante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y presidenta de la Comisión Nacional de Carrera de Historia del Arte. Doctora en Ciencias sobre Arte.

Prendas de vestir y desvestir VIII
 ANTONIO MARTORELL
 ▶ TINTA Y AEROSOL
 SOBRE PAPEL
 DE ESTRAZA /
 35" X 58" /
 89 CM X 147 CM / 2021



la potencialidad de sus radioyentes para acceder al conocimiento y la comprensión del arte actual, el profesor disertó, entre otros temas, sobre «La pintura en el siglo xx», «La Escultura desde Rodin» y «La arquitectura nueva» (junio, julio y agosto de 1933, respectivamente). En la alocución sobre escultura estimó los aportes al nuevo concepto escultórico de Archipenko y de Boccioni, al tiempo que anticipó con excepcional lucidez la dimensión de la obra de Constantin Brancusi, artista prácticamente desconocido entonces en este lado del Atlántico; mientras que al presentar la nueva

arquitectura abordó no solamente a los más osados exponentes del movimiento moderno –Peter Oud, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe–, sino que dedicó sendos apartados al novel arquitecto austriaco Richard Neutra, al talento americano de Frank Lloyd Wright, y a las novísimas formulaciones de la joven arquitectura soviética.²

² Digna seguidora de su maestro, en la segunda temporada de la Universidad del Aire, Rosario Novoa dictó conferencias sobre *La plástica de hoy* (julio de 1949), *La plástica cubana* (septiembre de 1950), y *Picasso y la revolución en las artes* (noviembre de 1951). Véase el cuerpo de anexos

El Departamento de Historia del Arte, fundado por Soto y Novoa en 1934, devino plaza de frecuentes y vívidos contactos de algunos de nuestros más destacados artistas de vanguardia con la Universidad de La Habana. Los profesores dieron continuo seguimiento a sus prominentes trayectorias y procuraron conectarla con la singularidad del arte propio de nuestra región. Constaté, por ejemplo, el folleto que promociona la oferta de la Escuela de Verano de 1955, donde se incluye un curso que bajo el rótulo «La producción cubana y su significación en el arte moderno americano», anuncia como contenido: «Una visión completa del arte americano moderno con especial énfasis sobre la producción de arte cubano (pintura y escultura). Se considerarán las principales tendencias y los ejemplos más sobresalientes dando al alumno una visión panorámica del arte de nuestro hemisferio y muy particularmente del arte cubano».

Todo ello explica que, desde su surgimiento en 1963, la carrera de Historia del Arte en Cuba haya privilegiado el estudio del arte nacional, con énfasis en su devenir contemporáneo, y siempre en imprescindible diálogo con sus referentes y equivalentes en el contexto occidental. De esta suerte, las disímiles materias que se ocupan de los procesos artísticos más recientes acaecidos en Europa y Estados Unidos, así como en Latinoamérica

de la investigación de Anisley Torres Betancourt sobre el proyecto cubano *La Universidad del Aire* (Torres 2017).

y el Caribe, han distendido gradualmente sus espacios en los sucesivos planes de estudio.

Por otro lado, habría que convenir en que tamaña atracción por el estudio del arte nacional también es resultante, en no poca medida, de la sostenida pujanza de nuestras artes visuales, cuyo nivel de desarrollo se encuentra indisolublemente asociado al sistema de enseñanza artística que rige en el país. En tal sentido, es pertinente acotar que la carrera de Historia del Arte en Cuba no es parte formalizada de dicho sistema; no existió en ninguna de las universidades cubanas una Facultad de Bellas Artes que propiciara la coexistencia de la pedagogía artística y los estudios teóricos sobre arte. Justo por esa razón, la creación del Instituto Superior de Arte (ISA), a la altura del año 1976, provocó un impacto de mutuo e invaluable beneficio en términos de ensanchamiento y consolidación de saberes en ambas esferas. La fundación de la enseñanza artística de nivel superior, a través de una Facultad de Artes Plásticas, fue coincidente con un momento de importancia primordial en lo que respecta al perfeccionamiento del diseño curricular de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Además, ambos programas pedagógicos fueron fraguando sus primeras graduaciones de los años ochenta prácticamente en paralelo al proceso de gestación del emergente movimiento artístico que se perfiló en la Isla a inicios de esa década.

El surgimiento del denominado «nuevo arte cubano», de manifiesta vocación conceptual, contó con el respaldo de un tipo de enseñanza inclinada a favorecer una noción ampliada de artísticidad que, en consecuencia, ponderó «el rol de las ciencias del arte, en particular de la Estética, para ampliar su diapasón a un conjunto de alternativas del discurso contemporáneo sobre el arte» (Álvarez 1966, p. 10). Así lo apreciaba Lupe Álvarez en un texto substancial, elaborado para el catálogo de la exposición celebrativa de los primeros veinte años de la referida Facultad de Artes Plásticas del ISA «Y la Nave Va», en el que la profesora explicita las rutas a través de las cuales la enseñanza artística allí «elevó a la teoría al lugar de recurso irremplazable para promover reflexiones, y catalizar ideas flexibles de ser concretadas» (Álvarez 1996, p. 10). Esta merecida jerarquización de la teoría no tardó en transmitir sus bondades al ámbito de formación de los historiadores del arte impelidos a acompañar, en osado ejercicio de múltiples funciones gestoras (promoción, investigación y crítica especializada), a aquel movimiento artístico que en breve manifestaría sus enormes resonancias en la cultura nacional.

En acto de elemental justicia histórica se debe reconocer que tal irradiación dimanó del fluido y orgánico intercambio que, en bilateral concurso, propiciaron insignes docentes de ambos claustros, sobre todo los que se ocupaban de la filosofía, la estética y

los estudios de arte cubano, latinoamericano y caribeño.³ Desde un vital diálogo *inter pares* se articularon, paralelamente, las plataformas comunes y los vínculos indispensables entre creadores emergentes, estudiantes de artes visuales e historiadores del arte ya graduados o en plena formación.

En lo que atañe a la enseñanza del arte cubano contemporáneo, la experiencia pedagógica desarrollada hasta hoy en la Universidad de La Habana nos permite aseverar que el abordaje de la producción artística de este tiempo no puede circunscribirse a las riberas de una materia en específico, por más actualizado y enjundioso que alcance a ser el contenido que esta abraza. Otras disciplinas, como se explicará más adelante, la complementan con creces. No obstante, la concepción de una asignatura expresamente dedicada al arte cubano actual cobra suma relevancia como colofón de las materias precedentes encargadas de la historiografía del arte nacional. Y es que el saber primario y las motivaciones subsiguientes germinan en el aula.

En el aula, en la clase, se diagraman los itinerarios de hoy como parte de un continuo no exento de rupturas; es allí donde se entablan las obligadas interconexiones con el contexto cultural propio y con el foráneo, se

³ Algunos nombres que merecen el más alto reconocimiento están mencionados en el texto «Más allá de la magia expandida del volumen» (Pereira 2017).

especula sobre probables relaciones causales, se aventuran tematizaciones y se ensaya una determinada perspectiva de interpretación –nunca excluyente– del proceso histórico artístico reciente, a sabiendas del costo de la aludida inmediatez temporal. La clase es el ámbito primario que alienta la puesta en valor, por parte de los estudiantes, del instrumental teórico-metodológico aprehendido para intervenir el objeto de estudio, ahora más que nunca, con ineludible rigor conceptual. La clase ha de ofrecer la información apetecible por todo buen aprendiz y, al mismo tiempo, debe movilizar la iniciativa personal del estudiante e incitar la búsqueda. Ello, con plena conciencia colectiva de que en los territorios del arte actual los verdaderos hallazgos no suelen producirse en la mudez de las bibliotecas, sino en la efervescencia de la praxis cultural, la que obviamente incluye el trato directo con los sujetos creadores y sus obras, sin desestimar –ya sería iluso minimizarlo– el hervidero desafiante de Internet.

A la vez, la enseñanza del arte actual se consume a plenitud a través de la implementación de aquellos otros saberes que deberán ejercitarse a manera de subsistemas de tareas, definitivamente aterrizados en los escenarios reales en los que se genera y consume la producción artística, dígame talleres de curaduría, de museografía, de *marketing* cultural, de relaciones públicas, de crítica de arte. Cualquiera de estas prácticas

María Civico: modista de conciencias

ANTONIO MARTORELL

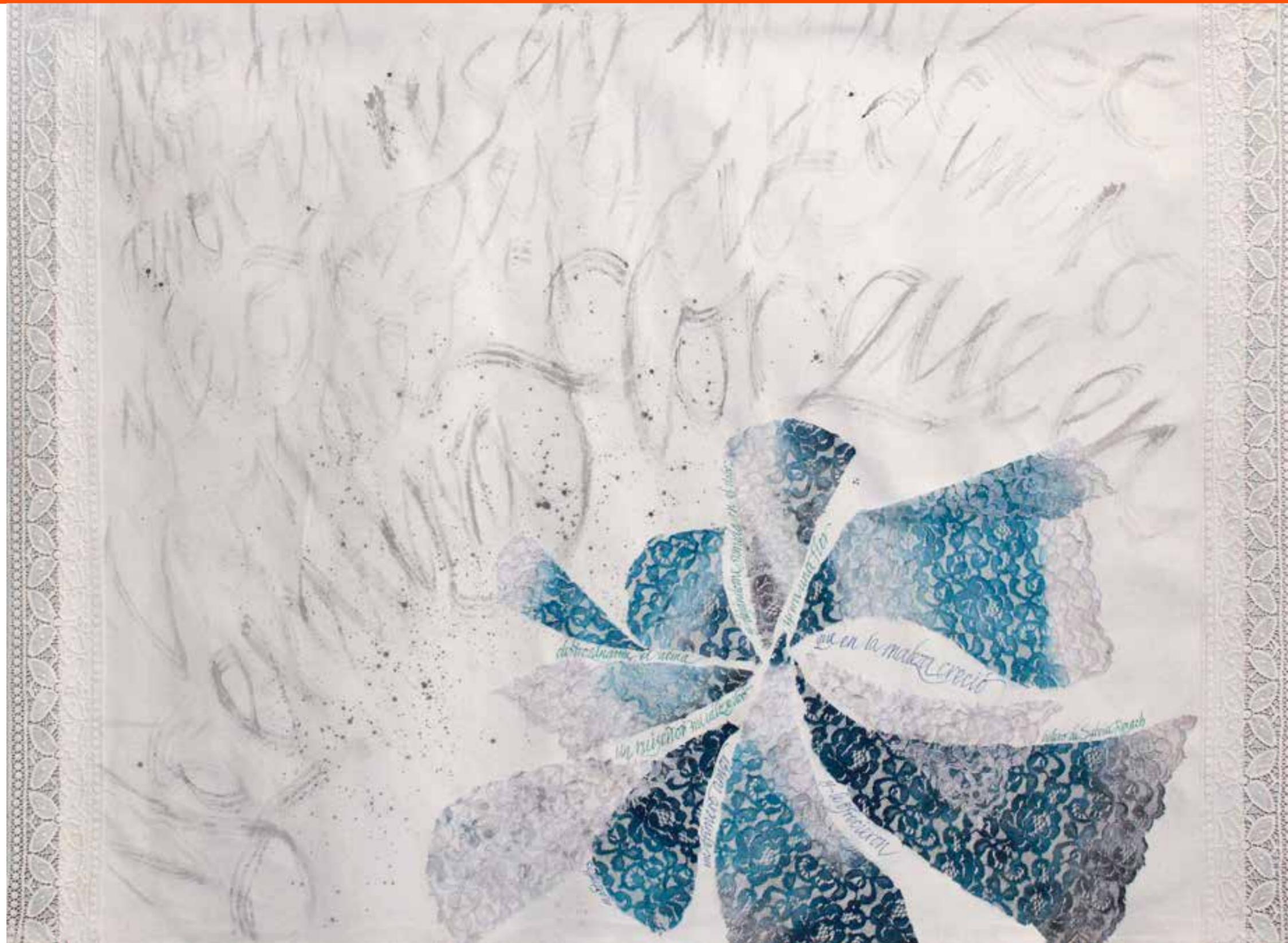
▶ ACRÍLICO Y TELA SOBRE FIELTRO / 72" X 72" / 183 CM X 183 CM / 2023



puede identificar sus respectivos objetos de atención en los más variados universos geográficos y temporales de las artes visuales y del audiovisual. Mas, sin duda, serán la creación contemporánea, la intensa dinámica expositiva que esta suscita y el sistema institucional (privado y estatal) en el que esta circula los núcleos temáticos que demandan el grueso de los ejercicios profesionales que propicia la carrera.

La evaluación y/o formulación de propuestas curatoriales viables, el análisis crítico de las estrategias promocionales que desarrollan (o no) las entidades de la cultura, así como el estudio de los canales de gestión comercial, sus carencias y competencias, entre otros asuntos, constituyen incentivos fundamentales para la responsable inmersión de los estudiantes en la escena cultural. Así sucede igualmente con la crítica, en tanto conocimiento e instrumento perennemente aplicable al heterogéneo accionar del historiador del arte, pero que alcanza el colofón del saber hacer cuando se concreta como ejercicio escritural desde las aulas. Dicho ejercicio se desdobra en las variadas tipologías y soportes: desde la reseña hasta el texto ensayístico, desde la publicación periódica masiva hasta el catálogo, desde la revista especializada hasta el sitio *web* o el *blog*. Y todo ello privilegia como materia prima fundamental –aunque no elusiva de otras muchas pertinencias– el vívido presente del quehacer artístico de la Isla.

Resta ponderar en este bosquejo el papel que, junto a la crítica y la teoría, desempeña la investigación cual pivote, tanto de la enseñanza del arte como de la enseñanza artística de nivel superior. La Universidad de La Habana se precia de haber sabido enrumbar los empeños investigativos de una ostensible mayoría de los historiadores del arte que ha formado hacia los sugestivos dominios del arte nacional. Al paso de varias décadas se ha logrado producir un valioso caudal bibliográfico de inestimable contribución a la historiografía del arte cubano. Destacan especialmente –en número y calidad– las fecundas investigaciones dedicadas a temas de ingente actualidad, entre los que figuran agudas exploraciones en el devenir reciente de manifestaciones y lenguajes (grabado, fotografía, escultura, instalación, arte conceptual), estudios sobre recepción y crítica de arte; análisis de acontecimientos expositivos y eventos artísticos de apreciable repercusión y/o visibilidad (Volumen I, Proyecto Castillo de la Fuerza, Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Bienal de La Habana); osadas indagaciones sobre el funcionamiento de las más connotadas entidades del sistema institucional de la cultura artística en el país, y del sistema todo; exámenes de experiencias de gestión y autogestión promocional del arte, y de los complejos entramados de la relación arte-mercado desde la particularidad de nuestro ámbito nacional. A propósito de estos últimos tópicos es un hecho que la comunidad universitaria se adelanta con creces a revisiones



Flores para Sylvia I

ANTONIO MARTORELL

► ACRÍLICO Y COLLAGE SOBRE LIENZO / 44.5" X 59.5" / 113 CM X 151 CM / 2023

(auto)críticas impostergables que debieran protagonizar otros agentes del campo artístico.

Entre los abundantes ejemplos que ilustran la magnitud de los saldos de las investigaciones consumadas se ubican aquellos que ponen de relieve esa palmaria relación arte-pedagogía que hemos venido estimando en los predios de la enseñanza del arte actual. Nos referimos a las tesis de licenciatura en Historia del Arte que disertan con excepcional inmediatez acerca de algunas de las más trascendentes agrupaciones y proyectos pedagógicos que han tenido lugar en la Facultad de Artes Plásticas del ISA, y más allá, a saber: la temprana irrupción del Grupo Puré, hacia la segunda mitad del decenio ochentiano; la multifacética práctica del Colectivo ENEMA y de la agrupación femenina 609, sobre todo en los dominios del performance grupal; el intrépido proyecto «Desde una Pragmática Pedagógica» (DUPP), y los subsecuentes ecos, no menos valiosos, expresados en la Cátedra Arte de Conducta, y, en el Departamento de Intervenciones Públicas (DIP). Varias de estas experiencias resultaron magistralmente justipreciadas en una tesis de maestría presentada bajo el título «Proyectos Arte en acción de reescritura; a propósito de los nuevos proyectos artísticos pedagógicos. Ascendencia y valoración» (Ojeda 2000). Quienes en el día a día del trabajo docente usufructuamos estos resultados podemos dar fe de cuánto le han aportado a la actualización y superación cualitativa de la enseñanza del arte actual.



La Universidad de La Habana se precia de haber sabido enrumbar los empeños investigativos de una ostensible mayoría de los historiadores del arte que ha formado hacia los sugestivos dominios del arte nacional.



En la base de esta experiencia cubana está el magisterio de quien fuera transmisora directa del legado de sus fundadores: la Dra. C. Adelaida de Juan. Desde el nacimiento de la carrera de Historia del Arte en Cuba fue la docente titular del Arte Cubano y a ella debemos su constante ampliación y actualización. De Juan superó radicalmente el esclerosado concepto de arte mayor o bellas artes, incorporó el estudio de la caricatura y del humor gráfico todo, así como de la cartelística y el diseño gráfico en general, calificándole atinadamente como la belleza de todos los días. El impulso de su bregar investigativo alentó el comienzo de los estudios del arte caribeño, en los que la Universidad de La Habana es pionera internacional. De igual modo, con el mancomunado accionar como investigadora y docente se erigió en iniciadora de los estudios de género en las artes visuales de nuestro país. Nos redescubrió a José Martí, al ponderar su agudeza y «modernidad como crítico y su preclara comprensión de los distintos aspectos del sistema moderno de la producción y el consumo del arte» (De Juan 1998), incluido el mercado cuyos beneficios el Maestro supo aquilatar con lúcida anticipación. Asimismo, introdujo la crítica como materia curricular; la ejerció ella misma de manera sostenida y brillante hasta el fin de sus días, y fue la

profesora del Taller de Crítica de Arte de treinta y siete promociones consecutivas de historiadores del arte cubanos.

Somos, pues, herederos de una tradición pedagógica que asume el presente del arte como eje inexcusable de su historia. Esto implica tener conciencia de la necesidad de atender de cerca las prácticas artísticas contemporáneas, sin perder de vista la responsabilidad profesional de colocarlas en perspectiva histórica. Seguir actuando, aquí y ahora, en los intersticios de la relación entre el arte y la enseñanza es la misión que nos toca. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, L. (1996). «Memoria de Nubes». En *Y la Nave Va. ISA: 20 años*, pp. 3-14. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- DÍAZ, A. (2017). «La Universidad del Aire: un espacio para la difusión de los saberes del arte» (tesis de máster). Universidad de La Habana.
- JUAN, ADELADA DE (1998). *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- MÉNDEZ, R. (2012). *Magisterio de Luis de Soto*. La Habana: Cubarte.
- OJEDA, D. (2010). «Proyectos Arte en acción de reescritura; a propósito de los nuevos proyectos artísticos pedagógicos. Ascendencia y valoración» (tesis de maestría). Universidad de La Habana.
- PEREIRA, M. (2017). «Más allá de la magia expandida del volumen». En Danilo Vega (comp.), *La sogá y el trapequista*, pp. 271-307. La Habana: Artecubano Ediciones.

La Universidad del Aire, proyecto para la difusión de la historia del arte

18

ARTÍCULOS

SOCIALIZARTE

Y tu abuela, ¿dónde está? II

ANTONIO MÁRTORELL

► ACRÍLICO Y COLLAGE SOBRE SILLÓN DE MADERA Y FIELTRO / 42" X 71" X 43" / 107 CM X 180 CM X 109 CM / 2020



ANISLEY TORRES
BETANCOURT *

La Universidad del Aire fue un proyecto de difusión cultural que ocupó un espacio significativo en la programación radial durante dos periodos de la etapa neocolonial cubana (1932-1933 y 1949-1960). A la luz de los años, se ha reconocido la importancia que tuvo como instrumento de irradiación de la educación y la cultura a todos los estratos de la sociedad cubana sin distinción, a través del medio más popular y al alcance de las mayorías: la radio.

Para comprender la dimensión y el alcance de la labor que realizara la Universidad del Aire en su tiempo, es necesario hacer referencia al discurso pronunciado por el Dr. C. Luis de Soto ante el Congreso de la Federación de Doctores en Ciencias y Filosofía y Letras, cuando se discutía en torno a la educación artística en la enseñanza media cubana. En su moción, el intelectual enfatizaba la importancia del acercamiento a las artes desde las primeras edades

* Máster en Historia del Arte. Profesora e investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, entre 2009 y 2022.

para, desde muy temprano, despertar la sensibilidad por la creación:

El arte es el más alto y expresivo exponente de una civilización y constituye uno de los elementos más caracterizados en que se manifiestan los países con superior cultura. En ellos, reconociendo su capital importancia, se concede especial atención a la enseñanza y apreciación de las artes, y desde el Kindergarten a la Universidad, el estudiante se familiariza con las grandes figuras y con los más significativos movimientos del arte en su país y en el extranjero, en la época que vive y en los tiempos pretéritos. Instituciones públicas y privadas rivalizan en este noble empeño de mejoramiento cultural del ciudadano [...]. (*Homenaje a Luis de Soto* 1956, p. 48)

Además de la importancia de la educación artística impartida a través de las vías tradicionales de enseñanza, en sus palabras se identifica la motivación de los intelectuales de inicios del siglo XX por gestar espacios para la educación popular en cuestiones del ámbito artístico. Ello nos lleva a suponer

que, motivados por este interés superior, se generaron diversas experiencias en la búsqueda de una eficaz difusión del arte y la cultura general. Ello justifica la aparición del programa Universidad del Aire en el acontecer radial cubano, y el significativo papel que cumplió en la difusión de conocimientos relativos a la cultura nacional y universal, que fueron dirigidos a un público radial heterogéneo.

Ante la necesidad de cultivar al individuo por medio de un empeño colectivo, se inauguró un programa de radio ideado y dirigido por Jorge Mañach (1898-1961), a quien podemos atribuir el mérito de ser uno de los más destacados y entusiastas exponentes de la difusión cultural de nuestro país. Ello se confirma con su permanente presencia en numerosas tribunas, desde las que dictó conferencias, y en los más diferentes formatos de revistas y periódicos, donde ocupó secciones culturales. Contó, además, con la incondicional colaboración de Luis de Soto, otro de los grandes difusores de las artes nacionales e internacionales, tanto en el espacio académico universitario como en eventos convocados en sociedades culturales de todo el país. A él correspondieron, desde el comienzo de la Universidad del Aire –donde además fue maestro de ceremonias por sus dotes como comunicador–, las alocuciones dedicadas a la historia del arte.

Desde una mirada retrospectiva, la trascendencia del proyecto Universidad



El programa radial sirvió de plataforma extendida para la cultura y el arte, al llevar a mayor escala los saberes que por medio de conferencias impartía el Dr. C. Soto en instituciones socioculturales de algunas localidades del país, aunque con predominio de la capital.



del Aire se acrecienta, al constatar que, luego de su aparición, se multiplicaron los espacios de radio con características similares, tanto en su tiempo como con posterioridad a su cierre. Algunos textos sobre el avance de la radiodifusión en Cuba lo reflejan. Por supuesto, no todos tuvieron el mismo formato –algunos combinaron la participación del público, la música, el entretenimiento lúdico y los anuncios comerciales–, pero es evidente que todos procuraron difundir conocimientos con regularidad, lo que despertaba el interés del oyente y contribuía a la conformación de una parrilla de programas con elementos educativos.

Tales ejemplos conducen a considerar el proyecto iniciático de Mañach como un suceso de vital importancia en su época, toda vez que significó un avance con respecto a los mecanismos de difusión existentes, casi todos presentados desde las plataformas que ofrecían las publicaciones culturales republicanas. Estos soportes tradicionales, si bien destacaban cuantitativamente y por su disposición para visibilizar el contenido de la vanguardia de la creación artística a sus lectores, carecían de permanencia temporal, poseían un restringido alcance y se dedicaban a públicos selectos o especializados –por ejemplo, *Revista de Avance*, donde Mañach tuvo un papel importante–, que

enriquecieron las publicaciones de los años treinta, cuarenta y cincuenta en la Isla. Por ende, la Universidad del Aire se estableció como un nexo de comunicación sistemática *sui géneris* entre la esfera gestora de saberes que era la intelectualidad y los más disímiles sectores sociales a los que llegaba por la vía radiofónica.

Al analizar este programa de radio se distinguen una serie de aspectos que lo señalan como uno de los primeros esfuerzos realizados en Cuba para proveer a la población de un proyecto articulador de diversos campos de conocimiento, entre los que destacan los saberes de la historia del arte. De tal modo, se puede aventurar que la Universidad del Aire fue una vía expedita, en lo que respecta a la difusión de la educación artística, al ser concebida como un espacio para que el oyente, sin distinción de su condición social, se aproximara a la comprensión de los procesos y contextos artísticos, tanto de la creación clásica como del arte moderno universal. En este sentido se ha de tomar en consideración la función que cumplía y la vía comunicacional empleada, la época en la que surgió y su posterior evolución, las voces intelectuales que impartieron las conferencias radiales y los temas abordados en los ciclos de alocuciones.

La Universidad del Aire fue, según palabras de su propio creador, «una institución de difusión cultural por medio de la radio» (Mañach 1932, p. 1), que aprovechó las



Flores para Sylvia II
ANTONIO
MARTORELL
▶ ACRÍLICO
Y COLLAGE
SOBRE TELA /
51.5" X 63" /
131 CM X 160 CM /
2023

potencialidades del medio y sus poderes públicos y los colocó al servicio de un bien mayor. Esta idea se correspondía con las máximas que derivaban del decir de muchos pensadores del siglo XX, que relacionaban el cultivo intelectual con la evolución moral de la sociedad. El programa se estructuró en núcleos temáticos en los que se articulaban conferencias de distintos saberes, que ponían de relieve las transformaciones del pensamiento filosófico, la historia y el quehacer humano a lo largo de los siglos. La evolución de la creación artística fue

privilegiada como una de las esferas de acción que conformaron la cultura de la humanidad; así las disertaciones con temática artística tuvieron su espacio en los programas curriculares de la Universidad del Aire.

Con cierta regularidad la prensa publicó artículos que destacaban las virtudes del espacio, y establecían analogías y diferencias entre ambas vías de educación: la universitaria tradicional y la enseñanza transmitida por la vía radiofónica. Aunque Mañach consideraba que su programa carecía de la profundidad que distinguía al ámbito universitario, no es menos cierto que logró emular con el saber instituido gracias a la interdisciplinariedad con que se programaron las conferencias, así como la actualidad de las temáticas abordadas que, si bien ya formaban parte del panorama de la enseñanza universitaria (a saber: literatura, historia general y de Cuba, filosofía e historia de la filosofía, temas de derecho, geografía, geopolítica, sociología e historia del arte) fueron expuestas en la Universidad del Aire tomando en cuenta los intereses del público.¹

La temporalidad de las primeras entregas radiales del programa coinciden –y no de modo casual– con la etapa previa a la

¹ Durante el periodo correspondiente a la segunda etapa del programa radial, 1949-1960, el estudio CMQ propició la presencia del público en vivo, que interactuaba con los ponentes, y recibía llamadas de oyentes que hacían preguntas sobre el tema en cuestión.

fundación de la Cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, fechada en 1934. Resulta significativo que en ese momento se impartiera Historia del Arte como materia radial en el conglomerado de temas, una muestra del trabajo concienzudo de Soto, a quien luego se le permitió sentar cátedra universitaria con esta disciplina en particular. La fundación de la Cátedra, si bien no ha sido considerada la señal de institucionalización de este saber en nuestro contexto, constituyó la piedra angular para la formación de hornadas de voces especializadas en el campo de las artes, que potenciaron investigaciones de rigor en el estudio y conocimiento de las artes en Cuba, ayudaron a conformar una historia del arte cubano desde sus orígenes, enriquecieron y acompañaron el quehacer artístico de las vanguardias cubanas, al posicionar el arte emergente para su valorización ante los públicos interesados.

El programa radial sirvió de plataforma extendida para la cultura y el arte, al llevar a mayor escala los saberes que por medio de conferencias impartía el Dr. C. Soto en instituciones socioculturales de algunas localidades del país, aunque con predominio de la capital. De tal manera, se irradió el conocimiento hacia diversos estratos del ámbito artístico y extrartístico, lo que quizá funcionó como catalizador de la motivación de algunos periodistas, artistas, literatos y estudiantes para la incorporación de estudios

de mayor especialización relativos a la historia del arte.

En 1931 Soto publicó por primera vez el texto *Ars. Resumen de un curso de Historia del Arte*,² que recogió el contenido de las conferencias que impartía fuera del ámbito universitario. Este texto apunta a ser el primer manual sobre historia del arte escrito por un cubano, y ha sido calificado como el fundamento de sus estudios en nuestro país. Su concepción didáctica fue traspolada hacia el discurso radiofónico, así como su postura operativa metodológica, aplicada al análisis de las culturas y los estilos del arte universal que se apunta, en principio, en la escritura de su tesis en opción al título de doctor en Filosofía y Letras (1918), titulada *Fidias*, que fue perfilándose en *Ars* y se consolidó en trabajos posteriores. Su metodología imbricaba los recursos del positivismo de Hipolito Taine (consideraba de vital importancia el estudio tanto físico como histórico-geográfico para la comprensión del objeto artístico) con el instrumental que le aportaba el método filológico, en boga en sus años de formación universitaria.

Ese mismo enfoque se vio también reflejado en los cursos dictados por Soto en la Universidad del Aire, que se encontraba

² El texto tuvo otras tres ediciones entre 1938 y 1953; cada una de ellas fue enriquecida con nuevas reflexiones en torno al arte universal, gestado desde la cátedra del profesor Soto.

a tono con los propósitos integrales del proyecto radial. En correspondencia con las pautas de orden general que Mañach concibió para guiar su programa, se hace notar que las alocuciones sobre arte se ocupaban de complementar la estructuración cronotópica y temática de cada curso en que se inscribían. El procedimiento se ajustó al método que empleó Soto en *Ars*, al descubrir ante los oyentes el contexto epocal, así como los factores que propiciaban la formación de las culturas y que resultaban en la producción artística particular de cada civilización a estudiar.

Además de Historia del Arte, otras disciplinas incorporaron materias a los cursos, que se distinguieron por la sistematización del conocimiento gracias a la conformación de núcleos temáticos. Concebido para públicos de los más diversos estratos sociales y competencias culturales, era requisito partir de las bases más simples y didácticas que permitiera el discurso radial. Por supuesto, no se comenzaba una nueva tipología de programa para la radio; desde finales de la década del veinte diferentes emisoras tenían en su parrilla de programas las radioconferencias, que alternaban entre charlas expositivas y conversatorios con varios participantes. En tales espacios los tópicos tratados eran heterogéneos: se podían encontrar temas referidos al ámbito deportivo, charlas sobre historia o sermones religiosos. La anarquía imperante en la

programación de las emisoras existentes se reflejaba en la ausencia de proyectos sincrónicos, con objetivos de enfoque educativo a largo plazo.

El proyecto que Mañach concibió para ser radiado por la CMBZ³ era mucho más elaborado, ya que establecía un diagrama de contenidos sobre problemáticas que eran tradición en los ámbitos de la alta cultura y los estudios universitarios. Su diseño procuraba «contribuir a generalizar los conocimientos para que lleguen a todos, y ampliar el repertorio de ellos» (Mañach 1932, p. 2). A lo largo de trece años (con sus intervalos), se pueden contabilizar, gracias los registros de los *Cuadernos de la Universidad del Aire* –formato de texto seriado en que se publicaron las alocuciones hasta el año 1956– unos quince cursos dedicados a temas de interés cultural que abarcaban la política, la historia, la literatura, la filosofía, el arte y la cultura universal. Los que incorporaron

³ Primera emisora que transmitió la Universidad del Aire. Propiedad de los hermanos Manuel y Guillermo Salas, fue una de las primeras plantas establecidas en La Habana. Su antigüedad data de 1922, y sus inicios coincidieron con el quehacer de Luis Casas Romero y su planta radiofónica. En la fecha que comienza a transmitirse la Universidad del Aire, CMBZ Casa Salas había adquirido gran prestigio por sus adelantos e ideas novedosas en la programación. Fue famosa por sus emisiones deportivas y por poseer una banda de jazz propia. Cerró transmisiones en 1962 (López 1998, p. 157).

las problemáticas del arte específicamente se denominaron: «Evolución de la cultura» y «Civilización contemporánea», ambos de la primera época (1932-1933); «Ideas y problemas de nuestro tiempo», y «Artes y Letras de nuestro tiempo», ambas de 1940; «Afirmaciones cubanas»; «La huella de los siglos» y «Curso de Formación Cultural», comprendidos en los tres primeros años de la década del cincuenta.

Si en la primera temporada del programa la voz predominante para impartir los temas relacionados con el arte fue el profesor Luis de Soto, en el segundo momento, posterior a 1949, se aprecia la inclusión de otras figuras en el claustro radial. Se trataba de jóvenes docentes universitarios, periodistas, artistas y creadores, que compartieron enfoques muy actualizados, teniendo como punto de partida los cursos recibidos por el profesor Soto y sus aportes a la Teoría del Arte. De tal suerte, coincidieron nombres como Rosario Novoa, Anita Arroyo, Florinda Álzaga, e incluso la muy joven Adelaida de Juan, entonces estudiante, quien compartió una interesante disquisición de arte griego con su maestro ante los micrófonos de la Universidad del Aire. Sin lugar a dudas, estas menciones ponen de manifiesto las conexiones existentes entre las dinámicas educativas que se ponían en práctica en la Cátedra de Historia del Arte, ya reconocida y con un trabajo sustancial en esta fecha, y los cursos constituidos a partir de esos saberes.



Prendas de vestir y desvestir III

ANTONIO MARTORELL

► TINTA SOBRE PAPEL DE ESTRAZA / 58" X 35" / 147 CM X 89 CM / 2021

La presencia de otros intelectuales y creadores de prestigio reafirmó la solidez de ese claustro, reunido en el empeño de difundir la cultura por medio de la radio. Algunos poseían lazos de colaboración con la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y amistad personal con el Dr. C. Soto. Destaca el nombre del eminente teórico mexicano Justino Fernández, pionero y fundador de los estudios de Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de México; José Manuel Valdés Rodríguez, crítico cinematográfico de notable permanencia en la prensa plana de la época, iniciador de los cursos de apreciación y crítica cinematográficas en la Universidad de La Habana; Aquiles Masa, importante arquitecto cubano de la década del cincuenta del pasado siglo; y Juan José Sicre, uno de los más representativos escultores de la vanguardia artística cubana, por solo citar algunos. En general, todos se encontraban estrechamente relacionados con el ámbito de formación que se propiciaba en la Cátedra, que irradiaba hasta los cursos de verano habituales de la casa de altos estudios, que a su vez se erigían como otra plataforma para la educación artística; se han podido establecer coincidencias notables en cuanto a la similitud de los contenidos impartidos en los predios

universitarios y los temas abordados en las alocuciones radiales.

De tal modo, los saberes sobre arte dimanados de la enseñanza especializada de Soto, sus discípulos y colaboradores encontraron en la Universidad del Aire un espacio para ampliar el alcance y el espectro de públicos, sin que ello supusiera eludir las problemáticas artísticas que ya eran objeto de análisis en los círculos especializados. El radioyente cubano tuvo la oportunidad de conocer los procesos a través de los que se gestaba la creación en disímiles momentos; adquirir las herramientas necesarias para comprender las nuevas disyuntivas a las que se enfrentaba el arte; apreciar la labor de la teoría y la crítica como complementos del ámbito artístico y su papel histórico. Las alocuciones sobre arte no solo fueron un tránsito por el panorama historiográfico para la afirmación de los procesos vanguardistas y postvanguardistas internacionales, sino que también aportaron al surgimiento de una mirada desprejuiciada sobre el acontecer de la nueva plástica cubana y las problemáticas asociadas a las relaciones artista-obra-público. Entendiendo cada uno de estos aspectos como medulares en el acercamiento al mundo de las artes, podemos establecer que, indudablemente, la Universidad del Aire ejerció un notable papel como proyecto de sensibilización colectiva de alcance nacional.

Aunque lamentablemente no existen estudios de recepción que acrediten la

audiencia real que pudo haber tenido, se ha podido constatar, a través de artículos de prensa publicados entre 1949 y 1960, que la Universidad del Aire fue seguida por diferentes estratos sociales. Por ejemplo, el propio Mañach hizo acuses de recibo a cartas de oyentes del programa en su sección «Glosas» del *Diario de la Marina*; además, se conoce de un curioso anuncio que reseñaba una experiencia con niños patrocinada por el espacio radial. También los *Cuadernos* recogen las llamadas realizadas por los oyentes al programa transmitido en vivo para expresar interrogantes sobre los temas expuestos.

Otro factor mucho más práctico hace considerar la popularidad del espacio y es precisamente la atención que se le daba al *rating* de las emisoras. De haber sido la Universidad del Aire un programa carente de seguidores, CMQ –con Goar Mestre al frente– no la hubiera mantenido tanto tiempo en su parrilla de programación, sino que las mismas dinámicas comerciales que movían la industria radial hubieran obligado a la gerencia a desechar este producto cultural a pesar de su valía educativa. Su permanencia durante tantos años al aire significó el grado de interés que despertaban los cursos entre la audiencia nacional.

A pesar de contar con un formato sencillo, apegado a la premura radial de pocos



Concebido para públicos de los más diversos estratos sociales y competencias culturales, era requisito partir de las bases más simples y didácticas que permitiera el discurso radial.



minutos de conferencias, la Universidad del Aire trascendió gracias a su constancia y misión educativa. La edición de cuadernos con las transcripciones permitió que, una vez concluidos los cursos, permaneciera un referente testimonial del pensamiento cultural que se divulgaba en el programa, para reforzar su perfil de enseñanza.

La Universidad del Aire fue para la Historia del Arte, como disciplina de joven recorrido en la Isla, un espacio fundamental para extender conocimientos, actualizar enfoques teóricos, reconocer y validar el arte local. Para suplir la carencia de la imagen estuvo el verbo encendido y cautivador de Soto, sus discípulos y colaboradores, quienes hicieron amenas exposiciones de los más diversos temas y, sin desprestigiar las capacidades interpretativas de los públicos que les sintonizaban, atrajeron su atención hacia áreas del conocimiento que hasta ese momento habían sido espacio privilegiado de las minorías. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Homenaje a Luis de Soto* (1956). La Habana: Editorial Minerva.
- LÓPEZ, OSCAR LUIS (1998). *La radio en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- MAÑACH, JORGE (1932). «Fragmento de estatutos de la Universidad del Aire». *Cuadernos de la Universidad del Aire*, n.º 1. La Habana: Editorial Lex.

Nuevos medios y enseñanza en Cuba, espacios de inserción*



CRISTINA FIGUEROA VIVES**

Con la llegada del llamado arte de los nuevos medios, a finales del siglo XX, se comenzó a experimentar una ruptura en la forma de producir y consumir el arte contemporáneo, ya que no necesitaba los canales de transmisión, validación ni comercialización establecidos, sino que buscaba crear su propia transferencia de conocimientos. En esta búsqueda, los nuevos medios encontraron en las nuevas tecnologías digitales (tecnologías de la información y la comunicación [TIC])¹ y los medios de comunicación el basamento idóneo para su desarrollo. Otro de sus cambios interesantes fue que la mayoría de los primeros artistas no provenían de las academias de arte, sino

¹ Las TIC fueron el detonante de la «Revolución Digital del siglo XX», también llamada la «Tercera Revolución Industrial».

de centros de investigación o laboratorios; eran ingenieros o informáticos; tampoco trabajaban bajo la protectora soledad de sus estudios, sino que se unían en grupos interdisciplinarios y convertían la práctica en un coordinado ensamblaje de conocimientos compartidos.

Fue tan repentina su llegada que su propia definición comenzó a experimentar confusión desde los inicios. La naturaleza híbrida de esta práctica artística se convirtió, simultáneamente, en ventaja y desventaja. Si bien esa inestabilidad teórica la beneficiaba al convertirla en algo novedoso, que se reinventaba continuamente, la constante obsolescencia de la definición terminó por abrumar a muchos que prefirieron echar en el mismo saco cualquier arte de bases tecnológicas, sin tener en cuenta un importantísimo detalle: no todo arte que

utilice la tecnología es invariablemente arte de los nuevos medios.

La tecnología siempre ha estado en función de las prácticas artísticas, ya sea desde la modernización de los instrumentos con los que son producidos (herramientas, cámaras, computadoras, etc.) hasta los medios con los que son reproducidos (impresión, Internet, reproductores, etc.); pero una cosa muy diferente es el arte que usa la tecnología y otra el arte cuyas bases conceptuales y morfológicas han sido creadas desde el universo tecnológico. Tomemos, por ejemplo, el tan conocido dilema entre «arte en red» y «arte en la red». La investigadora y curadora de nuevos medios del Whitney Museum de Nueva York, Christiane Paul, en su conocido libro *Digital Art*, dedica dos capítulos a diferenciar este conflicto: «tecnología digital como herramienta» y «tecnología digital como medio». En el primer caso especifica que no todas las obras que hacen uso de las tecnologías digitales reflejan necesariamente la estética de la tecnología ni hacen un *statement* sobre ellas (arte en la red); sin embargo, el uso de las tecnologías como

* Publicado en <https://www.artcronica.com/revista/no-11/nuevos-medios-y-ensenanza-en-cuba-espacios-de-insercion/>

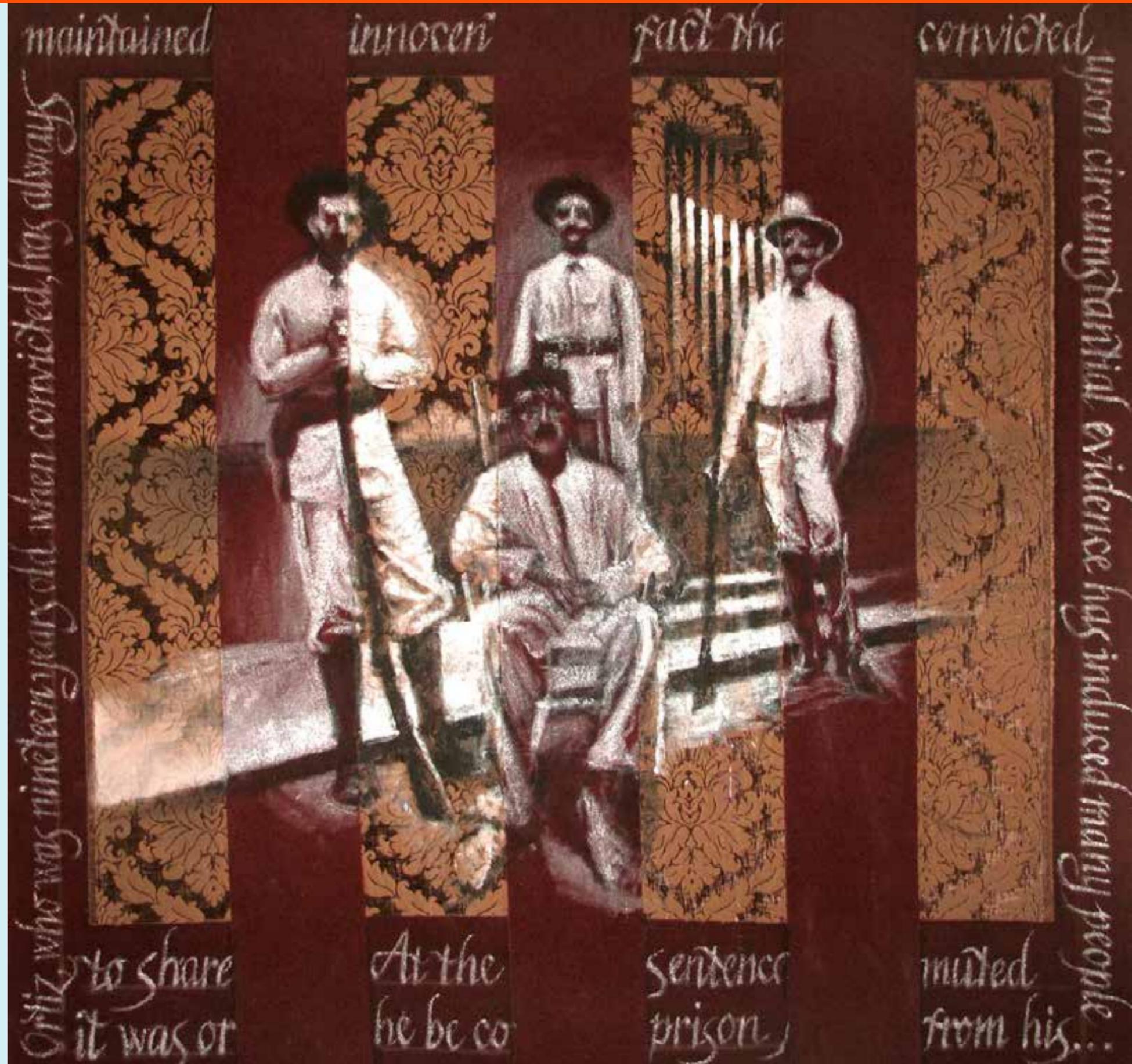
** Curadora y cofundadora del Estudio Figueroa-Vives, La Habana, y Directora de Proyectos de la Fundación Mariano Rodríguez, Madrid. Máster en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y Máster en Comisariado y Nuevos Medios de la ESDi, Universidad Ramon Llull, Barcelona, como becaria MAEC/AECID. Miembro del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), París.

medio artístico implica que la obra utiliza exclusivamente las plataformas digitales de producción y explora las posibilidades inherentes de las mismas (arte en red). En este sentido, Christiane Paul prefiere referirse al arte digital, ya que considera el calificativo nuevos medios como una «sombra» en la que se ampara la academia para reducir y simplificar conceptos, y bajo el cual se guarecían en un inicio el cine, el video, el arte sonoro, y todo tipo de formas híbridas a la cuales la crítica y la institución no encontraban respuesta.

Por suerte, este tipo de disquisiciones teóricas cada vez va tomando rumbos menos desprejuiciados, que permiten a la práctica navegar libremente entre diferentes terminologías y áreas del conocimiento sin depender de las manidas etiquetas. Actualmente, la academia y la crítica han optado por trabajar de forma más inclusiva los nuevos medios y referirlos como intersecciones entre arte, ciencia y tecnología, para propiciar una visión más global de estas prácticas que cada día se reinventan y actualizan a la misma velocidad, o más, que las tecnologías.

En Cuba, sin embargo, aún nos encontramos en la primera fase conceptual del dilema. En nuestro contexto hay un conocimiento muy limitado sobre estas prácticas, dado por disímiles factores: el atraso tecnológico, que afecta desde nuestra vida diaria hasta las herramientas de trabajo

Tesis III
ANTONIO MARTORELL
▶ ACRÍLICO Y
TERCIOPELO SOBRE
FIELTRO / 66" X 68" /
168 CM X 173 CM /
2020





**Autorretrato
pandémico I**
ANTONIO
MARTORELL
▶ TINTA SOBRE
ALFOMBRA /
39" X 20" /
99 CM X 51 CM /
2020

y producción artísticas; la desconexión y el poco acceso informacional que por muchos años hemos tenido y que solo ahora comienza a mejorar; y una férrea tradición académica en nuestros institutos de arte en los cuales disciplinas como la fotografía y el video aún no están establecidas, sino que operan como talleres de formación. Visto de esta forma es entendible por qué ha sido difícil arraigar los nuevos medios en nuestro contexto. Igualmente, una de las mayores dificultades del arte de los nuevos medios en Cuba ha sido la poca pregnancia entre los críticos, quienes han tratado de interpretar esta práctica conectándola con la larga tradición de la historia y la teoría del arte. Pero es precisamente aquí, según mi opinión, donde estriba el fallo: no podemos evaluar a partir de las mismas herramientas y los libros de texto las prácticas que se mueven dentro de un rango de acción desconectado precisamente de la tradición. La tradición ya no es lo que importa, sino el pensamiento rizomático, la jerarquía de conocimientos y las plataformas simultáneas.

Otro error común y que, por fortuna cada vez más va siendo erradicado, es incluir el videoarte dentro de las categorías de los nuevos medios. El videoarte, desde los años sesenta, allanó el camino hasta que fue catapultado hacia el *mainstream* del arte contemporáneo, y ya ha pasado a ser una manifestación establecida con la cual la

academia y la crítica se sienten cómodas.² Ejemplo de esto es como, actualmente, en algunas academias el videoarte es estudiado como visión histórica del *Media Art*.³

No obstante, en nuestro país (específicamente en la capital) se están desarrollando algunas acciones en el campo de la educación para expandir estos conocimientos. El ejemplo más conocido es el de la Cátedra de Nuevos Medios del Instituto Superior de Arte (ISA),⁴ una iniciativa del artista (entonces profesor de la institución) Lázaro Saavedra, que pudo ser materializada en el año 2007 por el también artista y profesor Luis Gómez, luego de varias

² El investigador Stephen Wilson, en su libro *medular Information Arts*, hace referencia a otras prácticas que han tenido el mismo destino, como los gráficos por computadora, la animación digital, el modelado tridimensional, el video digital, la multimedia interactiva y el arte *web*.

³ Un caso concreto es el Máster en Comisariado de Arte y Nuevos Medios de la Escuela Superior de Diseño de Barcelona (ESDi) y la Universidad Ramon Llull, donde esta es una de las asignaturas. Recientemente, el máster cambió su nombre a Comisariado de Arte Digital, lo que refuerza la idea defendida por Christiane Paul acerca de la pertinencia del término.

⁴ Funciona como una cátedra alternativa a la enseñanza oficial, pero lamentablemente aún no constituye una opción oficial de graduación dentro de los estudios de los nuevos medios.

presiones al ISA acerca de la necesidad de crear un espacio que, al menos teóricamente, respondiera al creciente interés por la aplicación de los nuevos medios, disciplina no comprendida entre los planes de estudio.⁵

Esta cátedra buscó cubrir un vacío informacional y dotar al estudiante de las herramientas prácticas y conceptuales necesarias para la aplicación de los nuevos medios, basándose en una política de intercambio y circulación de contenidos, obras y programas. Lo importante de este laboratorio fue la máxima de que el artista adquiriera un conocimiento general en el uso de *software* y aplicaciones que le permitieran moverse libremente dentro de los diferentes campos de acción. Con un programa aún en formación y que en los últimos tiempos ha perdido un poco su empuje inicial, este laboratorio no tiene la intención de encaminarse hacia un tipo de producción determinada, sino más bien promover entre los estudiantes la conciencia de abordar los nuevos medios a partir de un enfoque crítico. Aunque no cuentan con las herramientas necesarias para funcionar como laboratorio de creación, sino solo como espacio de crítica

⁵ El ISA es la única escuela en el país con la más alta formación en arte y, como anotamos con anterioridad, aún no tiene comprendida una disciplina de graduación como la fotografía, por lo que no es de extrañar que el arte de los nuevos medios no exista como disciplina dentro de la licenciatura en Bellas Artes.

y discusión, es identificable el creciente interés entre las más recientes graduaciones de alumnos de arte por la producción de los nuevos medios.

Igualmente provechosas han sido diversas clases o conferencias en algunos módulos de maestría de la carrera de Historia del Arte y cursos especializados, como el impartido en el ISA a propósito del 6.º Salón de Arte Cubano Contemporáneo en 2014: *Nuevas prácticas. Relación arte, ciencia y tecnología*. El curso introdujo, por primera vez, desde una perspectiva histórica, el desarrollo de los nuevos medios internacionales.⁶ Las más recientes acciones han sido efectuadas por Axis/Visual Lab junto a la Fundación Ludwig, quienes han iniciado el proyecto LAT, en función del desarrollo del arte con tecnología en Cuba. Con un interés multidisciplinar y dirigido a artistas, ingenieros, músicos, diseñadores, arquitectos, etc., se propone crear una plataforma de intercambio y colaboración que potencie más el proceso que el resultado.

Todas estas iniciativas auguran el buen paso del desarrollo de los nuevos medios en nuestro país, tanto desde la creación como desde la recepción y aprehensión por parte del

⁶ Tuve la oportunidad de ser invitada por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) para coordinar y programar este curso, que tenía por objetivo presentar desde la historia del arte, la literatura, el cine y las ciencias la inserción de los nuevos medios.



Retrato de Miguel Villafañe y Rosa Luisa Márquez (xii)
ANTONIO MARTORELL
▶ ACRÍLICO Y TELA
SOBRE FIELTRO /
35" X 28" /
89 CM X 71 CM /
2020

público, la academia y la crítica. No obstante, aún quedan muchos obstáculos que superar –los conceptuales mucho más difíciles que los tecnológicos– dentro de esta carrera de resistencia que es el trabajar con nuevos medios en Cuba. Por suerte, las primeras barreras ya han sido derribadas. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PAUL, CHRISTIANE (2003). *Digital Art*. Londres: Thames & Hudson.
- WILSON, STEPHEN (2002). *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge: The MIT Press.

Adelaida de Juan

en la belleza de todos los días*



ODETTE
BELLO ALGECIRAS **

Buenos días: Después de tantos meses bajo los rigores de la pandemia es una alegría inmensa el reencuentro en el espacio universitario, más cuando nos convoca la celebración del Día de la Cultura Nacional y el nombre de la Dra. C. Adelaida de Juan.

Agradezco a la dirección universitaria por acoger esta iniciativa que acariciamos desde julio pasado para celebrar el 90 aniversario del nacimiento de nuestra querida profesora y, en especial, al vicerrector José Antonio Baujin, por invitarme a intervenir en representación de la Facultad de Artes y Letras.

Mientras escribía estas palabras repasaba los nombres de las personas que compartiríamos físicamente este momento de presentación de la sección, dedicada a las Artes Visuales y Artes Decorativas, que lleva su nombre en la Colección de Patrimonio de la Universidad de La Habana (UH); repasaba

los rostros –creo que conozco a la mayoría– y pensaba: «cuando todos los que estamos en este Salón 250 nos acercamos por primera vez de manera consciente a la cultura cubana, Adelaida de Juan ya estaba ahí, ya estaba aquí en la Universidad de La Habana, estaba ahí en su Departamento de Historia del Arte».

Esta frase, que me apropio del cuento de Augusto Monterroso, probablemente hubiese despertado su sonrisa enigmática, que se revelaba más que en los labios en el brillo de sus ojos, y la llevaría a preguntarme –como hacía desde su sillón, mientras revisaba los trabajos de sus tutorados línea a línea, palabra a palabra, reparando en cada detalle frente a cada uno de nosotros–: «¿por qué la alusión al escritor hondureño?». Después seguramente agregaría que una de sus contemporáneas, la Dra. C. Graziella Pogolotti, usa la figura de «la dinosauria» como título de sus memorias e indagaría

nuevamente, teniendo este dato en cuenta, en el porqué de mi alusión.

Pudiera decir en favor de mi selección que no solo responde a asociaciones mentales, la mayor parte de las veces inexplicables, sino que está amparada sobre todo en cuatro razones. Las tres primeras residen en coincidencias que encuentro entre el célebre y breve cuento y la Dra. C. de Juan: la particular expresión del humor, la condensación del mensaje en un uso óptimo y sencillo del lenguaje, la capacidad de romper moldes desde lo calmo, sin necesidad de armar mucha bulla. La cuarta razón la emparenta con quien fuera su condiscípula, y probablemente con una buena parte de su generación, que ha dado a la patria ilustres y necesarios hijos con la capacidad de trascender, no como hombres y mujeres de su tiempo, sino como hombres y mujeres de muchos tiempos.

Adelaida matricula en nuestra universidad en octubre de 1948. Según sus memorias, «el primer año la desilusionó mucho y matriculó en el segundo más por inercia que por verdadero interés» (de Juan 2014). Sin embargo, le gustaba evocar su primer

* Palabras en el acto de fundación de la colección de arte «Adelaida de Juan», que integra el tesoro en artes visuales de la Universidad de La Habana, en julio de 2021.

** Máster en Historia del Arte. Jefa del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Profesora e investigadora de dicho departamento.



Porque la patria llevo conmigo
ANTONIO
MARTORELL
► ACRÍLICO Y TINTA
SOBRE TELA /
51.5" X 56.75" /
131 CM X 144 CM /
2023

encuentro con los estudios de la Historia del Arte, y cómo este marcó su existencia:

Un caluroso mediodía acudí a la biblioteca central de la universidad para buscar algunos datos, pero me la encontré cerrada porque estaban fumigando. Una compañera de curso, al verme desorientada en el vestíbulo de la biblioteca, me invitó a unirme a un pequeño grupo de alumnos que, en el local del

Departamento de Historia del Arte, en los bajos del lugar, asistía a un curso libre que impartía la Dra. Rosario Novoa sobre Estilografía. Confieso que no tenía ningún conocimiento de la Historia del Arte y mucho menos de qué se trataba la Estilografía. Pero hacía calor y la Biblioteca estaba cerrada, así que decidí participar. Entré en un local lleno de libros, reproducciones de obras pictóricas, vitrales brillantes en los ventanales. Escuché durante cincuenta minutos a la Dra. Novoa.

Cuando ella terminó, quedé meditabunda en mi asiento y llegué a la firme conclusión de que precisamente para eso estaba yo en la Universidad. Fue mi primera entrada en el Departamento: no habría de dejarlo por el resto de mis días. (de Juan 2014)

La UH es testigo de la vida de la Dra. C. de Juan. Aquí encontró el amor de su vida y descubrió su pasión por la historia del arte, y asumió como paradigmas profesionales a sus profesores siempre recordados; aquí desarrolló el oficio de maestra, en el que se había iniciado a los dieciséis años para ayudar a la economía familiar y poder acceder a los estudios universitarios; desde aquí inauguró saberes, fue su promoción la primera –entonces en la Escuela de Filosofía y Letras– en recibir un curso sobre arte cubano, después fue ella misma sistematizando los conocimientos sobre sus «temas y variaciones» –lecturas imprescindibles para quienes pretendan iniciarse en estas lides–,

y desde aquí «abrió ventanas» a zonas hasta entonces poco o nada atendidas desde la academia, como la caricatura, el cartel, la representación de la figura femenina, que devino temprano estudio del discurso de género; aquí ejerció y enseñó la crítica de arte; desde aquí participó en la vida cultural del país y de América Latina, nos prestigió y aún nos prestigia.

Adelaida fue la última tutorada por el Dr. C. de Soto, fundador de la disciplina Historia del Arte en Cuba y la Dra. C. Novoa la reconocía como «su alumna más antigua». De sus maestros aprehendió el rigor y la responsabilidad que conlleva la enseñanza universitaria, valores que constantemente inculcó en los estudiantes y más jóvenes colegas. No recuerdo que haya ostentado cargo alguno, su autoridad radicó siempre en la excelencia de su desempeño y en la sinceridad que la distinguía, enemiga de lo superfluo y lo mal hecho, maestra de todos los graduados de Historia del Arte y la más disciplinada integrante del claustro. Su presencia durante tantos años en nuestras aulas, en nuestro departamento, ha sido vital para mantener la esencia que nos distingue como carrera, y fue también el impulso necesario en determinados momentos para renovarnos.

Recientemente, comentaba con la Dra. C. María de los Ángeles Pereira sobre este encuentro y ella –también discípula de Adelaida– me apuntaba una idea que no podía faltar en este texto: ponerle el nombre de

la Dra. C. Adelaida de Juan a esta parte de la colección patrimonial de la UH constituye un bonito homenaje y, lógicamente, honra a su departamento, pero sobre todo constituye un tremendo compromiso para nosotros porque a Adelaida no le gustaban las formalidades. Así que nos comprometemos a estudiar y potenciar los valores de esta colección con todos los medios y herramientas que tenemos a nuestro alcance. Creo que ella habría estado gustosa, pues estas piezas serán parte de nuestro panorama cotidiano, que en su decir «ha de ser audaz, renovado y hermoso, para contribuir a la felicidad del pueblo pues es dueño de su destino, y reclama y crea la belleza de todos los días» (de Juan 1978, p. 98). Esta es la frase final de un estudio que acometió sobre la gráfica cubana entre 1969 y 1974. ¿No coincide acaso con lo que debe ser nuestra colección?

Así de sorprendentemente actual sigue siendo la Dra. C. de Juan. Que sus enseñanzas nos acompañen siempre, porque ella está –así en presente y de manera inseparable– en el departamento de Historia del Arte, en la UH y en la cultura cubana. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JUAN, ADELAI DA DE (1978). *Pintura cubana: temas y variaciones*. La Habana: Ediciones Unión.
- JUAN, ADELAI DA DE (2014). «Discurso pronunciado en el acto de celebración del 80 aniversario del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana».



Puerto Rico: Desembarco de las tropas norteamericanas en Arroyo, 1898

Tesis XI

ANTONIO

MARTORELL

► ACRÍLICO Y

TERCIOPELO

SOBRE FIELTRO /

68" X 68" /

173 CM X 173 CM /

2020

Enseñar en tiempo Caribe.



FLAVIA
VALLADARES MAS
(ENTREVISTADORA) *

Entrevista a la Dra. C. Yolanda Wood



Gráficas ABC del Quijote

ANTONIO MARTORELL

► IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL CANSON /
9.25" X 9" / 23 CM X 23 CM / 2023

En el curso 2015-2016 la asignatura Arte del Caribe del currículo de Historia del Arte de la Universidad de La Habana (UH) arribaba a sus treinta años. Con motivo de la celebración de la fecha se llevó a cabo una jornada de actividades que tuvo como colofón un evento donde participaron importantes investigadores del tema en nuestra casa de altos estudios. En este marco, la Dra. C. Yolanda Wood –fundadora de la materia– concedió una entrevista en la que rememoró sus primeros pasos en el estudio del arte y la cultura regional. De tal suerte, refrendó el compromiso de continuar la enseñanza e investigación para que, de esta manera –y como ha señalado en más de una ocasión en nuestras aulas–, el Caribe exista.

El Caribe era un vacío en los estudios de Historia del Arte en los años ochenta. ¿Por qué se interesó en esta área cultural?

Dos razones fundamentales me motivaron hacia los estudios de arte del

Caribe, generalmente no digo caribeño, por los posibles malentendidos que la denominación pueda crear a partir de su comprensión –bastante extendida y de tendencia simplificadora– hacia una matriz común, de tendencia cultural uniformadora. La primera de las razones fue el silencio que el Caribe tenía en los estudios de licenciatura que culminé en 1974, lo que se hacía en mí un tanto más controversial porque, en la segunda mitad de esa misma década, otras disciplinas como la Historia y la Literatura en la propia UH ya avanzaban sobre estos temas, lo que me hacía pensar que quizás en el arte algo interesante habría que decir, pero yo lo desconocía totalmente; y a la vez comenzaba un movimiento intenso e importante de reflexión y de visibilidad sobre el Caribe, su cultura, sus artes y sus letras en la Casa de las Américas, que entre los setenta y principio de los ochenta había instaurado un premio para las literaturas del Caribe; también fundó un área especializada con el nombre de Centro

* Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Sus temas de investigación se centran en el arte cubano y caribeño. Ha participado en varios eventos como el Coloquio Internacional La diversidad cultural en el Caribe, Casa de las Américas, La Habana (2023) y ha colaborado en diversas publicaciones impresas y electrónicas.

de Estudios del Caribe y una revista, *Anales del Caribe*, los que tuve el honor y el placer de dirigir durante casi diez años (2006-2015).

Fue de gran impacto para mí la celebración del Carifesta (1979) en Cuba, con la presencia de grupos artísticos y de intelectuales cuyos nombres escuchaba por primera vez, que decían cosas que me conmocionaban, expresadas en distintas lenguas, las muchas del Caribe, claro está. Aquel evento se realizaba bajo un lema que se difundía públicamente: «Un arcoíris de pueblos, un mismo sol caribeño». De manera que, con mucha ingenuidad, comprendí esa frase como un reto, y de alguna manera funcionó en mí como un modo de comprender la relación imprescindible en esta región entre unidad y diversidad.

¿Cómo fueron los primeros pasos en la investigación? ¿Qué objetivos perseguía?

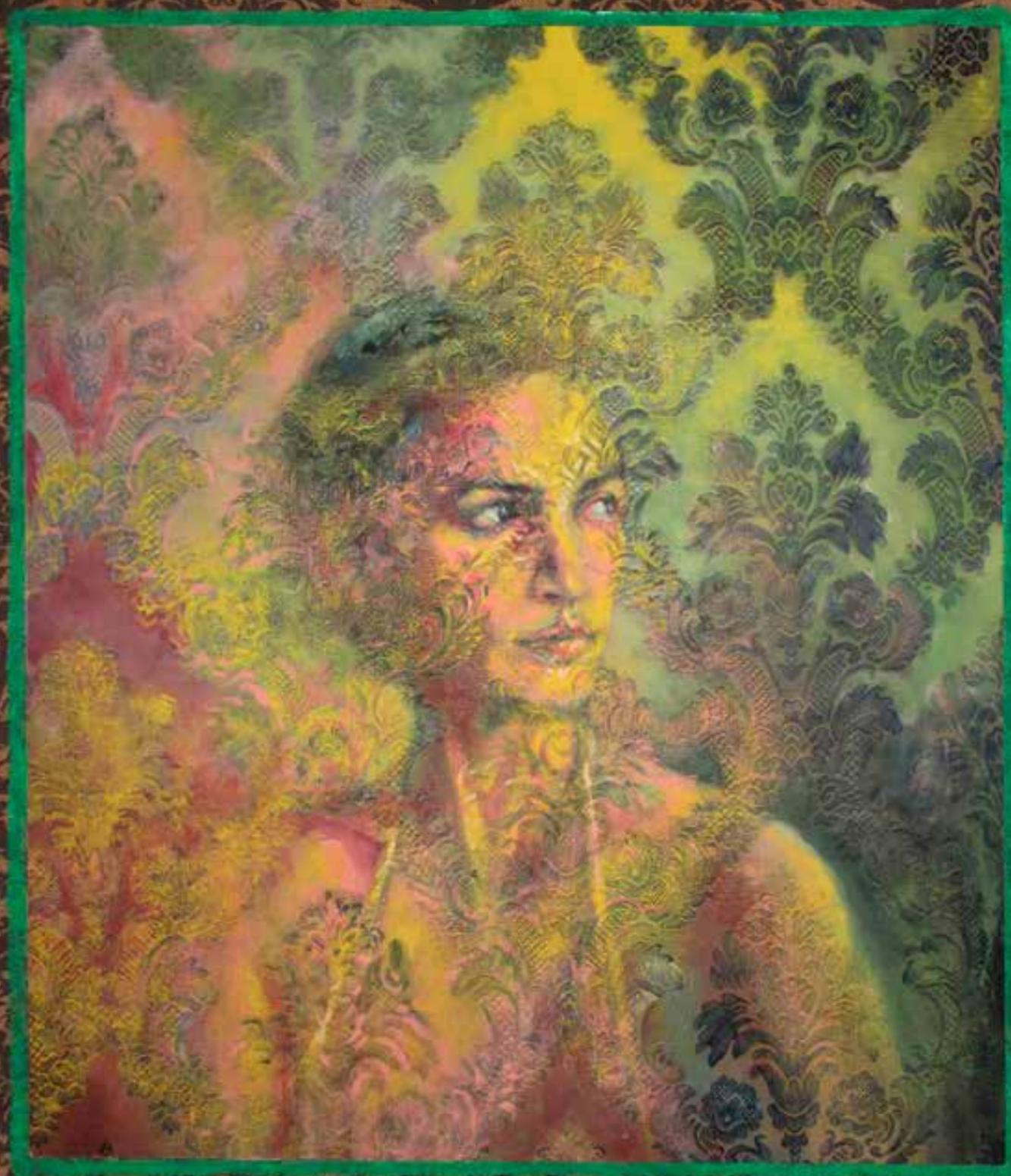
Mi acercamiento al Caribe desde esos momentos tempranos tuvo el objetivo de introducir esos temas en el currículum de estudios de la especialidad, lo que significó que, desde los primeros pasos, estuve orientada a una investigación para buscar cómo, con qué fundamentos teóricos y recursos metodológicos poder conformar una historia del arte del Caribe. ¿Existiría? La verdad es que entonces no lo sabía. Ningún libro tenía tal enunciado; pensé, a partir de lo que he dado en llamar «complejo de insularidad» (no de inferioridad), que lo que pretendía hacer ya existía en los continentes.

México fue mi primera escala; en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México (UNAM) fue bienvenido mi proyecto como becaria –era el año 1982–, porque consideraban que era un camino a recorrer, y fueron osados en darle la posibilidad a una joven investigadora, como se definía mi categoría científica, quiere decir, que no tenía ninguna. Claro, me dije, es que es en nuestros territorios donde hay que buscar y no más allá. Mis trayectorias por las islas me fueron revelando lo contrario.

Por eso, y de alguna manera, la interdisciplinariedad –fue imprescindible– y el diálogo con otras especialidades, que ya tenían avances en campos de conocimiento sobre el Caribe, fueron esenciales. Me di cuenta en el proceso de trabajo que para historiar el arte de países emergentes, descentrados y periféricos, como los del Caribe, según la cartografía artística hegemónica y eurooccidental, lo esencial era entonces problematizar el concepto mismo de arte y cuestionar el fundamento modélico de esa historia del arte para abarcar un universo visual de otras significaciones; pues, si bien las artes recibieron múltiples influencias, ellas fueron metabolizadas a partir de los sistemas de valores de un universo visual donde se articularon nuevos discursos desde lo natural diferente, lo social diferente, lo sobrenatural diferente. Creía que una historia del arte inmanente tenía que parecerse al Caribe mismo, hablar su lenguaje y

Alejandra Martorell
ANTONIO MARTORELL
▶ ACRÍLICO SOBRE TELA /
17" X 13.75" /
43 CM X 35 CM /
2021





Retrato
de Alejandra
Martorell (VI)

ANTONIO
MARTORELL
▶ ACRÍLICO
SOBRE TELA /
42" X 37.5" /
107 CM X 95 CM /
2020

comprender la resistencia que nutrió toda su cultura, no solo para dialogar con ella, sino para volver a ella en el proceso mismo de la creación, sin desconocer los modos peculiares de socialización del consumo de imágenes.

¿Cómo contribuyó la formación académica y profesional recibida hasta el momento en el Departamento de Historia del Arte de la UH?

Los recursos que necesité para la indagación y los avances en el campo de la investigación me los proporcionó la propia carrera universitaria, que me había honrado al integrarme a su claustro docente en el Departamento de Historia del Arte, del que he sido parte desde entonces. Todas mis investigaciones en otros países estuvieron dirigidas a ampliar la base documental y los registros visuales imprescindibles para la enseñanza. El Departamento de Historia del Arte ha sido mi sede de siempre, por más vueltas profesionales que haya dado por aquí y por allá. Allí comencé enseñando, como corresponde a los iniciados, Arte I, desde la prehistoria hasta el renacimiento, bajo la guía de la inolvidable Dra. C. Rosario Novoa. Disfrutaba impartir esa materia que me fue de gran utilidad formadora, sentía que así debía ser, había que comenzar por el principio.

Bajo la tutela de la Dra. C. Adelaida de Juan me preparé en los estudios de arte cubano. Fue una experiencia imprescindible para mí pues realicé, también bajo las exigencias de su tutoría, mi tesis de licenciatura primero y la de doctorado después, sobre temas del arte de la Isla, bien que la Dra. C. Ana Cairo –siempre colaboradora– me estimulaba a la idea de hacerla ya sobre arte del Caribe, pero no me sentía suficientemente preparada para ello. Las enseñanzas y la cariñosa relación que nació de estos vínculos de trabajo, el modo en que el Departamento se abría a nuevos espacios de conocimiento y nuevas inquietudes, así como la Escuela de Letras y después la Facultad, fueron el lugar fecundo

para exigirse cada vez más como docente y propiciar el diálogo científico.

¿Cuándo se inserta la materia en la carrera de Historia del Arte? ¿Cómo se organizaron los primeros cursos docentes de pregrado y posgrado?

Para el Arte del Caribe todo fue en secuencia, primero un semestre de posgrado –después de diez años de investigación–, compartido con el querido Roberto Segre en 1985; de inmediato una asignatura en el pregrado, después dos semestres y ahora tres. Pasó a ser asignatura de maestría –no solo de Arte y no solo en Cuba, también en la Universidad Nacional de Colombia, y en la propia UNAM, entre otras–, instituciones de la región y fuera de ella la solicitaron como curso y como seminario. Me fui aventurando poco a poco a organizar grupos científicos estudiantiles, y de las tesis del primero de ellos salió un libro que estimo mucho, el primero que hice, en el que fueron compilados esos trabajos para apoyo bibliográfico de la asignatura. Fue una alegría ese libro, con palabras iniciales de la Dra. C. de Juan y las tesis de todos los que habían creído y confiado en el Caribe como temática para culminación de estudios. Ahora se prepara una nueva compilación, con los resultados del trabajo científico de un número significativo de estudiantes de licenciatura y maestría, la experiencia multiplicada. La práctica más reciente de trabajar con egresados,

en el Programa Interdisciplinario de Estudios Caribeños de Posgrado, que dirigí en colaboración UH-Casa de las Américas, produjo eventos internacionales, libros, numerosos artículos, exposiciones, en fin, una proyección que superaba el espacio académico para brindar un servicio cultural y científico a esa institución que ha sido alma, desde Cuba, para todos los interesados en los estudios «nuestroamericanos», que incluyen –con palabras martianas– a «las dolorosas islas del mar».

Para finalizar, ¿podría valorar brevemente el saldo de la materia hasta la fecha?

Arte del Caribe, en su versión de tres semestres, es una asignatura universitaria que acaba de entrar en los «ta'»; ojalá y haya alcanzado la madurez conceptual de la edad que ya tiene y que se le puedan avizorar muchos nuevos cumpleaños. De los resultados de cada día en clases y seminarios, en los talleres infantiles, de lo que ha provocado en ustedes y lo que les puede significar en su modelo curricular, no digo, son ustedes los que conocen mejor sus limitaciones y sus aciertos. Por suerte existe la asignatura, está ahí y bien atendida por los que me continúan para ser permanentemente enriquecida. Así he entendido su existencia a través del tiempo.

La Habana, abril de 2016. ■

Evelina vela por nosotros

ANTONIO MARTORELL

► ACRÍLICO Y TELA SOBRE FIELTRO / 35.5" X 25.5" / 90 CM X 65 CM / 2022



martorell

El placer de hacer.

Entrevista a Antonio Martorell



KIRENIA
RODRÍGUEZ PUERTO
(ENTREVISTADORA) *



Antonio Martorell
ANTONIO MARTORELL
► ACRÍLICO SOBRE TELA /
17" X 13.75" /
43 CM X 35 CM / 2021

Antonio Martorell es una figura descollante de la cultura puertorriqueña, creador polifacético que integra la entrañable lista de artistas boricuas con aportes destacados a la cultura caribeña. Su quehacer se ha manifestado en múltiples expresiones artísticas (gráfica, pintura, dibujo, performance, teatro, televisión, radio) integrando el arte a la vida y la vida al arte. ¿Cómo ejemplificaría esta idea desde su labor como creador, promotor cultural y comunitario, escritor e intelectual puertorriqueño? ¿Cuáles serían los proyectos u obras a destacar?

No ceso de trabajar con la misma ilusión de siempre. He hecho mucho video porque esto de la pandemia ha sido una maldición y una bendición a la vez, nos ha puesto a trabajar en video y están ya en youtube los dos primeros capítulos de una serie televisiva que guarda relación con el arte y la enseñanza: *El taller de la playa: el arte como*

vía del conocimiento y aprendizaje de vida. La tesis es que estamos acostumbrados a aceptar los instrumentos del conocimiento como las matemáticas, las ciencias, como mucho la palabra, pero se descualifican las artes plásticas, como si se trataran de elementos decorativos, moneda de cambio. Mis compañeros y yo hemos defendido que las artes son una vía de conocimiento tan importante como la matemática, una vía de conocer y adquirir elementos del saber y una magnífica preparación para vivir mejor, enriquecer la existencia. Toda esta serie ya está en dos capítulos: «Historia de la playa», «Las voces de la playa» y el tercero se titulará «Mampostería», a punto de salir, sobre las edificaciones antiguas de la playa. Luego sigue «Jardín secreto», sobre la naturaleza de nuestro jardín; las personas que lo visitan lo han bautizado como jardín secreto porque nadie sospecha que detrás de estos muros de

* Profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Sus investigaciones se centran en los estudios sobre arte y cultura en el Caribe. Dirige el grupo de Estudios Caribeños en la Facultad de Artes y Letras y el programa «Cultura visual y prácticas artísticas en el Caribe. Temas y problemas contemporáneos», vigente hasta 2024.

mampostería de casi dos siglos en un área industrial y portuaria se encuentra un jardín esplendoroso, casi un bosque.

Soy un fiel creyente en los procesos del arte, más que en los productos. La razón es muy egoísta, el artista lo que más disfruta es el proceso, el producto es para los demás, quienes magnifican el placer del proceso cuando devuelven su interpretación y enriquecen la obra con su mirada. Pero el proceso es propio de uno y de sus compañeros de trabajo. Es un placer sin límites y compartido. Te advierto esto porque, además de la plástica y lo que he escrito, también los videos son muy importantes.

Desde el Taller Alacrán (1968) hasta el Taller de la Playa de Ponce (2023), ¿cómo se ha manifestado la relación entre arte, enseñanza y política en la trayectoria creativa de Antonio Martorell?

La relación del «Taller alacrán» (1968) hasta el «Taller de la playa» (2023) es una continuidad que ha cambiado de pueblos, ciudades y países, pero que siempre ha tenido el mismo norte: tanto la expresión individual como colectiva. Se me hace muy difícil diferenciar una de la otra. Recientemente estuve en Princeton ofreciendo una conferencia y al final me preguntaron que en la charla hablaba indistintamente de yo y de nosotros, que en inglés sería el *we* y el *I*, porque las uso indistintamente. El estudiante preguntó: «¿cuándo es uno y cuándo es otro?».



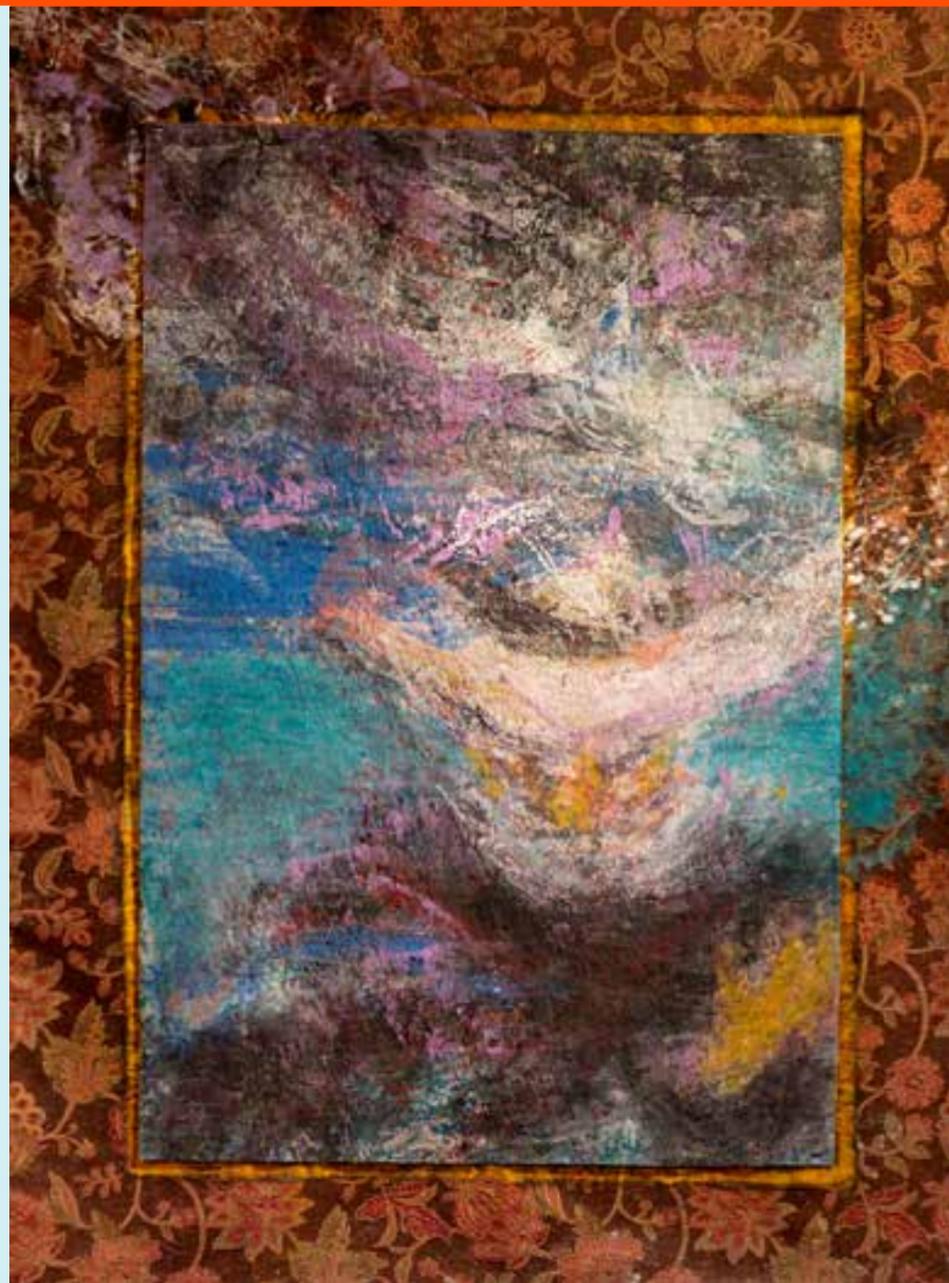
Le dije: es una magnífica pregunta, como toda gran pregunta no tiene contestación, pues yo mismo no sé dónde comienza el yo y dónde termina el nosotros.

Mi trabajo en su origen, ejecución y destino es colectivo, está orientado hacia los otros. Ha sido una constante en todos los talleres, no son estudios, oficinas o cátedras, sino talleres de creación colectivas. Como sabes, me gusta

jugar con las palabras en español e inglés. En inglés la palabra nosotros es *we*, palabra mezquina de letra y sonido, parece un ratón asomado a una cueva chillando. Mientras que, en español, la magnífica palabra compuesta hace nuestro a los otros, no tiene fin. Las cosas del español y del inglés. Ahora estoy pintando mucho. En español la palabra que define el cuadro es pintura, sustantivo, inalterable, de absoluto presente: pintura. En inglés hago *paintings*, sustantivo y gerundio infinito, que no tiene principio ni fin, como nuestro trabajo en su viaje, que no termina cuando sale del taller, y es visto por personas que lo recrean con miles de versiones y posibles finales que no los tiene en el taller del artista.

Mi formación fue de taller. No estudié arte en una universidad ni una academia, todo lo que sé de trabajar, enseñar y aprender fue como lo aprendí en el taller. No es mejor ni peor, es como es: el proceso orgánico. Debo aclarar, en honor a las universidades, que estudié en tres universidades muy buenas, la de Puerto Rico, la de Georgetown, en Washington D. C., y la de Madrid, antes del camino al arte. Cuando comencé en el arte profesionalmente siempre hice garabatos, sentí que había perdido miserablemente cinco años de mi vida en aulas universitarias, porque quería decir cosas con la pintura. Siempre me ha preocupado en el arte la comunicación, el vehículo es el arte y trato de hacerlo lo más bello posible para que trascienda, para que lo acepte el otro y

Gráficas
La plena inmortal
ANTONIO MARTORELL
▶ IMPRESIÓN DIGITAL
SOBRE PAPEL
CANSON /
9.5" X 9.5" /
24 CM X 24 CM /
2023



Autorretrato en La Playa
 ANTONIO MÁRTORELL
 ▶ ACRÍLICO Y FIELTRO
 SOBRE TELA /
 89" X 50" /
 226 CM X 127 CM /
 2022

lo deleite, pero es comunicación. Cuando empecé en serio a estudiar arte en talleres me percaté de que tenía cosas que expresar sin los instrumentos adecuados porque había estudiado otros instrumentos. Entonces resentí la educación universitaria hasta que me percaté, poco tiempo después, de que una de las vertientes que alimenta mi trabajo es esa educación universitaria compleja, rica,

diversa, contradictoria, que recibí en los tres grandes centros de enseñanza. Pero, realmente, las artes, no solamente la plástica, soy teatrero, porque trabajo con una teatrera y aprendo de ella y de mis compañeros. No me gustan las definiciones, no soy pintor y pinto, no soy actor y actúo, no soy escritor y escribo. ¿Cómo he aprendido a escribir?: leyendo. ¿Cuál ha sido mi formación además de los talleres?: los museos, los cuadros de mis compañeros, talleres, estudios, libros sobre arte. Comencé ilustrando libros, diseñándolos, y terminé escribiéndolos.

¿Cómo recuerdas la impronta de tu maestro Lorenzo Homar? ¿Cuáles fueron las principales enseñanzas y lecciones?

Le debo todo a Lorenzo Homar. Mi maestro Homar me enseñó que la letra era más que un vehículo de conocimiento, sino arquitectura del pensamiento, ornato cerebral, bella en sí no solo por lo que transmite, sino por su forma. Me enseñó la arquitectura de la letra, armonía, disonancia, su ritmo. Y me enseñó cómo algunas cosas piden su formulación tipográfica y otros la caligráfica, cómo diferenciarlas y por eso, de hecho, escribo todo de manera manuscrita. Luego leo y corrijo. En mi experiencia, la caligrafía sobre la página se desenrolla como un cordón umbilical, todavía sujeto al cuerpo del autor; cuando eso se traduce en tipografía se corta el cordón umbilical, ya no es tu letra, ya no es tu ombligo, ya está aparte, ya es un ser

otro, pensante, actuante y separado. Puedes corregirla y darle tu parecer, conversar con ese escrito que ya no es tuyo, es ajeno.

Para Martorell el universo de la palabra y la imagen comulgan en sus múltiples significados como valor de memoria, resistencias decoloniales o libertad creativa. ¿Cómo han sido sus diálogos entre ambos universos? ¿Esta voluntad transdisciplinar cómo ha contribuido al papel de la comunicación en su trayectoria creativa?

Mis primeros ensayos profesionales fueron con el cartel, que aúna palabra e imagen. Me percaté bien temprano de que había que trazarla en un reiterado esfuerzo de multiplicar significados y atraer al espectador-lector y al lector-espectador a una variedad de experiencias paridora de significados. Eso me llevó al término *Imalabra*, donde no se sabe cuándo comienza una o la otra. Es semejante a la palabra nosotros. Toda mi vida y trabajo es un intento de unir lo que hasta entonces está separado.

La memoria ha sido una clave esencial en la obra de Antonio Martorell, como recuerdo de infancias e idiosincrasia, presente entrañable en los libros Catálogo de objetos o La piel de la memoria, pero también como recurso de resistencia al olvido y reafirmación cultural, como pudiera ejemplificarse en el volumen El velorio no vela. ¿Cómo comprende el sujeto creador la relación entre las motivaciones estéticas y el rol de la enseñanza, entendido este último como un

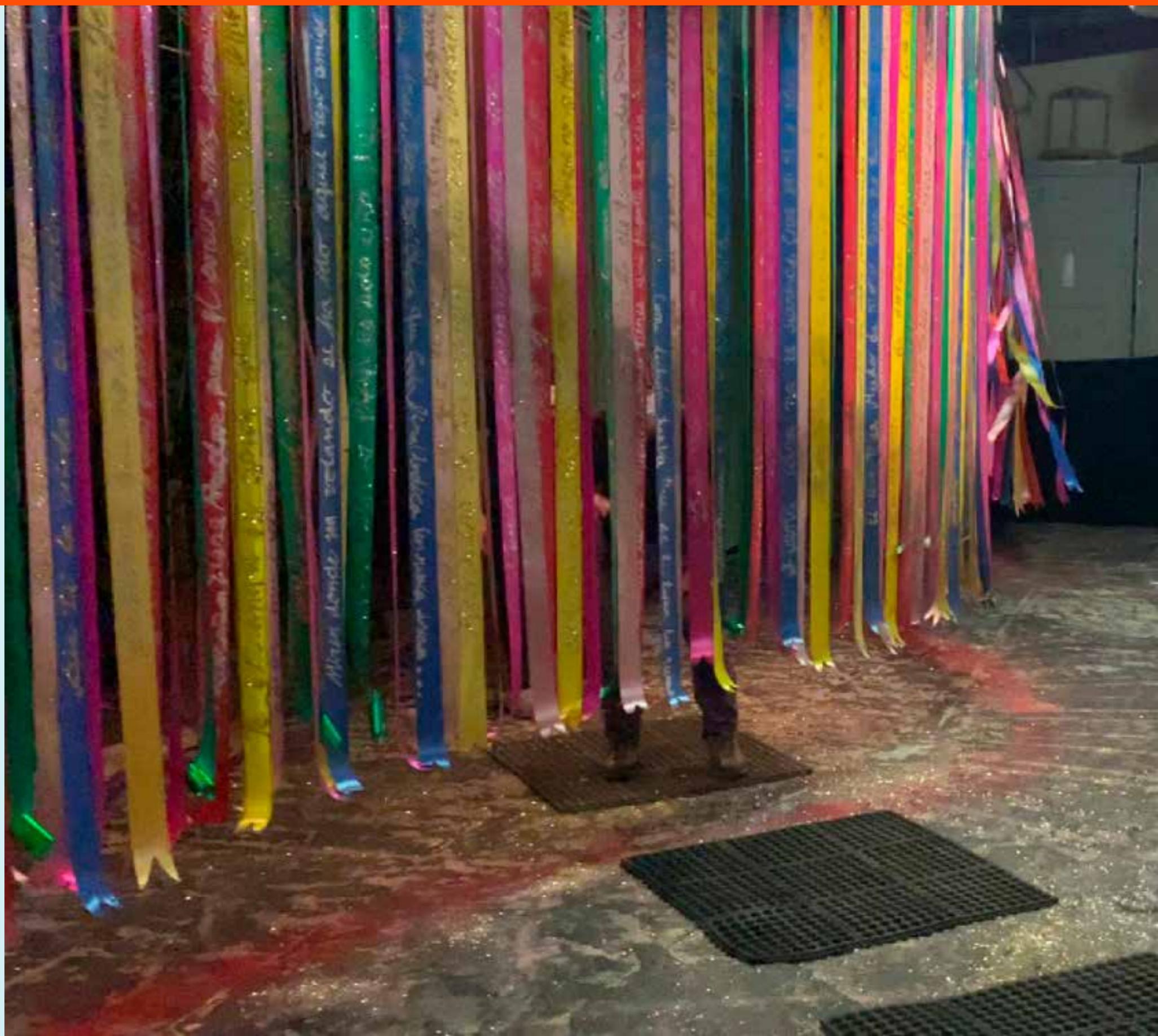
ejercicio que trasciende los límites convencionales para irradiar hacia el aprendizaje colectivo, cultural, comunitario?

Recientemente almorcé con Luis Rafael Sánchez, nuestro gran escritor, y me dijo algo de lo que no era consciente. Por su autoridad lo asumí. Si lo dice él, debe ser. Me dice que soy un improvisador. Eso me llevó a pensar, porque las personas me invitan a hablar, y en la televisión me dijeron que les gusta sobre todo cuando me salgo del libreto, pero yo nunca sigo el libreto. La improvisación es hija de la conversación. Nadie improvisa solo, lo hace para alguien, no hay una vocación para escribir o reflexionar sobre lo que va a escribir o decir en una tribuna. Creo en la conversación, muy limitada en nuestra sociedad o reducida a los insumos de la imagen. La imagen ha tomado por asalto el mundo de la palabra y lo ha atomizado. Cuando era niño caminaba y utilizaba el transporte público, actualmente todo el mundo, o la inmensa mayoría, se desplaza en automóvil privado y no se camina por temor a la criminalidad. Cada persona es cada vez más un no y menos un nosotros. Estamos encapsulados, por eso atesoro la posibilidad de conversar.

Tengo la dicha de trabajar en taller, con cinco, diez, o más personas. Trabajamos conversando y conversamos trabajando. El insumo de la conversación aporta al trabajo, porque no puede haber conversación sin opinión y las opiniones son diversas, enriquecen. No hay nada más productivo que

El muro mortal

ANTONIO
MARTORELL
► INSTALACIÓN:
ACRÍLICO,
AEROSOL Y
ESCARCHA
SOBRE CINTA
PLÁSTICA
Y TUBO
ELÉCTRICO
/ MEDIDAS
VARIABLES /
2020





Cien rostros con historia y futuro

ANTONIO MÀRTORELL

► ACRÍLICO Y TELA SOBRE SINTRA (PVC) / 60" X 80" / 152 CM X 203 CM / 2021

las contradicciones que se dan en uno mismo y en el entorno social.

Eso fue lo que me llevó del cuadro en la pared –esa ventana maravillosa, mágica, que te hace meterte por un espacio de ilusión y trascender el muro y habitar otros tiempos y lugares– a la instalación, que sale de la pared y abraza al público. Aun así, eso no pudo complacerme del todo en mi ansia comunicativa, porque las personas iban y se movían en el espacio que habíamos creado, pero yo estaba aquí, en mi casa, haciendo otras cosas, mientras ellos estaban gozando sin mí, y eso me llevó al *performance* y al teatro.

El libro *Catálogo de objetos* (1972) fue motivo del comienzo del volumen *La piel de la memoria* (1993), primer libro diseñado, ilustrado y escrito por mí. Cuenta con una edición aniversario, publicada por la Universidad de Puerto Rico, con una reproducción exacta y enriquecida por un prólogo de Magaly García Ramis. A los treinta años de su publicación la Universidad ha sacado el libro. La primera edición fue una edición de autor.

Quiero anotar algo fundamental, tanto como nuestra necesidad de comunicación, es el factor placer, el goce de hacer. Mi trabajo está signado por el placer. Lo he dicho varias veces, no hay ningún placer que aguante tanto el uso y el abuso como el arte. El placer del quehacer del arte es un placer sostenido, prolongado. A veces trabajo catorce o dieciséis horas al día sin cansancio. No me siento que estoy trabajando. Creo que estoy jugando y



Tesis I

ANTÓNIO MARTORELL

► ACRÍLICO Y TERCIOPELO SOBRE FIELTRO / 66.5" X 67.5" / 169 CM X 171 CM / 2020

estoy seguro de ello. Es un juego creador y eso me lo enseñaron mis maestros. Me enseñaron el placer de hacer.

Creo que en el caso del arte pude implementar relativamente tarde mi vocación artística porque dediqué tiempo al disparate de la diplomacia en un país sin soberanía, cuya única posibilidad de ejercer la diplomacia hubiera sido al servicio del poder colonial que nos controla. Así que en vez de ser un diplomático sin país fui un pintor por placer. Cuando era un adolescente planteé el deseo de ser artista y mi madre me dijo que iba a morir de hambre; eso aplazó mi carrera por una década, luego descubrí que valió la pena el riesgo porque el placer da alimento, y me crié en una familia de pequeños comerciantes que sabían vender. A ellos les debo gran parte del éxito de sobrevivir en el arte, gracias a que también soy un empresario comercial y he sabido ganarme la vida y no perderla. He podido cubrir la existencia de mi familia y amigos, sin afán de lucro, pero sí con afán de seguir trabajando. Otro accidente feliz: me percaté en el proceso del arte que nada me ofrecía tanto placer de un modo sostenido como este, permitido y celebrado.

Toño, un último punto para redondear la idea de la creación y la enseñanza. ¿Cómo ha sido el vínculo con la universidad, la enseñanza desde el arte? ¿Te consideras un maestro?

Me considero un trabajador, un comunicador que para hacer mi trabajo

requiero de ayuda y la ayuda se convierte en mis aprendices y también mis maestros. No me he inventado nada, lo aprendí de mis maestros con el modo de aprendizaje más elemental, históricamente. Falsamente, se piensa que para aprender hay que ir a una escuela, academia o universidad. En la mayor parte de la historia de la humanidad no existían las academias o las universidades, eso es reciente, hace apenas unos siglos. El que quería aprender iba al taller de alguien que sabía y así aprendía: los músicos, arquitectos, albañiles, pintores. Todo aprendizaje fue originalmente de taller, no había una relación academia-universidad. No hemos inventado nada, solo se ha rescatado un sistema antiquísimo de probada eficacia y lo hemos utilizado. Cuando voy a universidades hago del aula un taller y de la tribuna una invitación a jugar, un toma y dame, un baile, porque es lo único que sé. No sé enseñar de otro modo. Que no se entienda como un alegato en contra de otro sistema, sino un modo complementario a ello, es el que mejor me ha funcionado. Por todos he pasado y aprendido, pero como artista lo que me ha beneficiado, sin menoscabo de mi formación universitaria, es el oficio del taller con mis compañeros, tanto maestros como aprendices, es donde he logrado sentirme a gusto y aprender el placer de hacer.

San Juan/La Habana,
octubre de 2023. ■

Antonio Martorell



(SAN JUAN, PUERTO RICO, 1939) es grabador, pintor, dibujante, creador de instalaciones, diseñador de escenografía y vestuario, escritor, ilustrador y profesor. ■



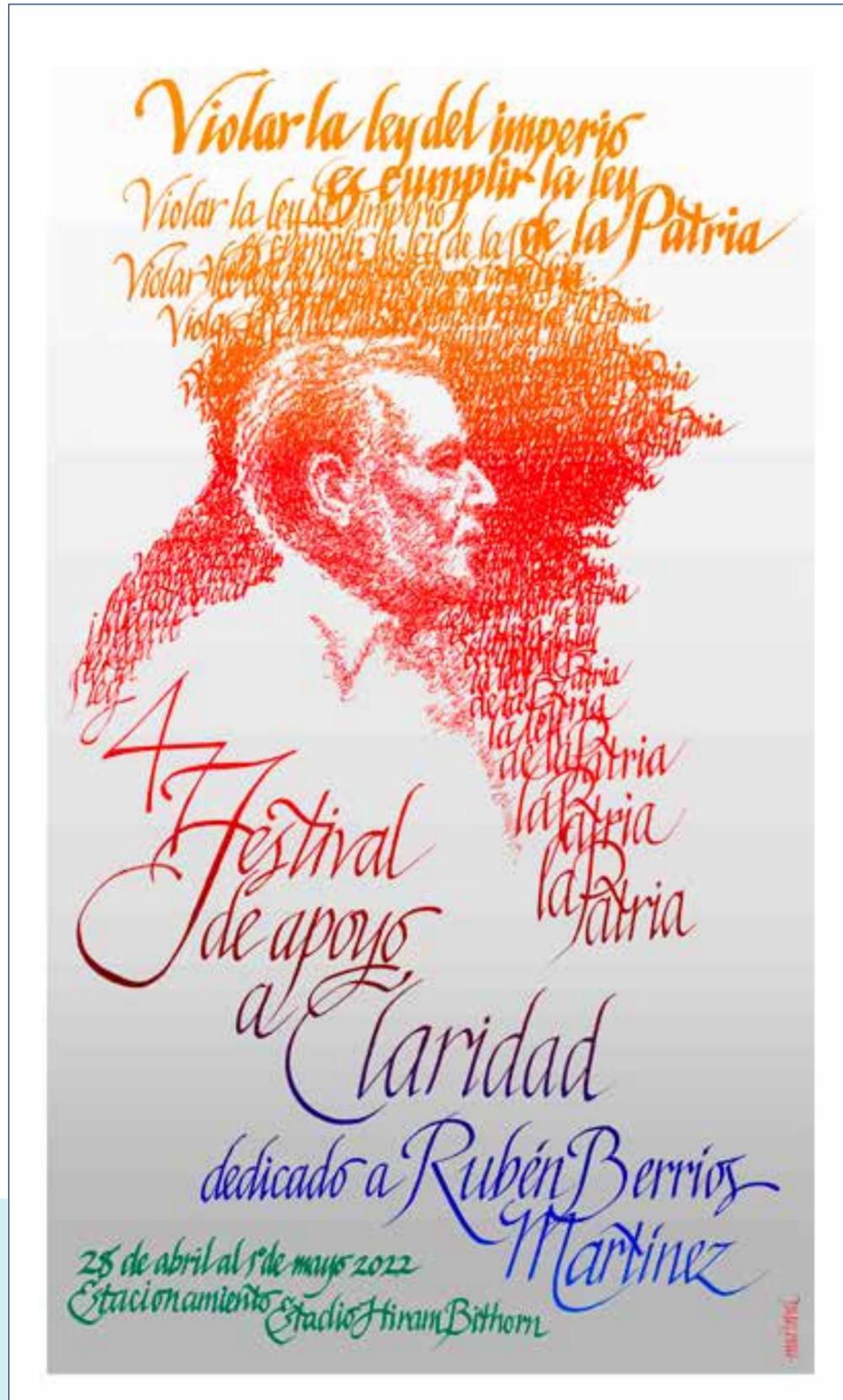
Prendas de vestir y desvestir I
ANTONIO MARTORELL

► TINTA Y AEROSOL SOBRE PAPEL /
58" X 36" / 147 CM X 91 CM / 2021



*50 aniversario
de las Fiestas de la Calle
San Sebastián*
ANTONIO MARTORELL

► OFFSET SOBRE PAPEL /
41" X 19" / 104 CM X 48 CM /
2020



Cartel 47 aniversario del Festival Claridad
ANTONIO MARTORELL
► IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL / 36" X 21.5" / 91 CM X 55 CM / 2022



Justina Rochet: el perfume en las Marías
ANTONIO MARTORELL
► ACRÍLICO SOBRE TELA / 73.25" X 57" / 186 CM X 145 CM / 2022



Portafolio: Prendas de vestir y desvestir

ANTONIO MARTORELL

► IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL CANSON / 16.5" X 10" / 42 CM X 25 CM / 2022



Tesis V

ANTONIO MARTORELL

► ACRÍLICO Y TERCIOPELO SOBRE FIELTRO / 68" X 68" / 173 CM X 173 CM / 2020



Tesis X
 ANTONIO MARTORELL
 ▶ ACRÍLICO Y TERCIOPELO SOBRE FIELTRO / 68" X 68" / 173 CM X 173 CM / 2020



Cartel 120 años de UPR
 ANTONIO MARTORELL
 ▶ SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL / 32" X 16.5" / 81 CM X 42 CM / 2023



N.º 6 | ENERO 2024

SOCIALIZarte

