



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADEMICOS
CAJA	022
EXP.	096
DOC.	001
FOJAS	1-22
FECHA (S)	s/f

EL HUMANISMO Y EL ARTE

Por Beatriz de la Fuente

INTRODUCCION

El término humanismo ha tenido, y tiene, distintas connotaciones, según los tiempos y las circunstancias culturales. Sin embargo, hay ideas que le otorgan unidad fundamental, y que son las expuestas en el anteproyecto de este Congreso. De allí que se tome como punto medular el concepto "El hombre es la medida de todas las cosas"; pero el hombre se considera no sólo como individuo aislado, sino en su acción comunitaria y social; en su capacidad creadora de las más altas expresiones del arte y de la poesía; en su necesidad innata de establecer orden para sí mismo y para el mundo que lo rodea, y en su obligación de conocer el pasado, a fin de afirmarse en el presente y prever el porvenir.

Ahora bien; el humanismo se advierte en el arte, por ser éste tendencia fundamental del hombre, producto supremo de su actividad creadora y conducta primordial de su comunicación. El arte es expresión de la acción y de la voluntad del hombre, y contribuye a la formación de la conciencia humana. Por medio de formas, espacios, volúmenes, colores, líneas, integrados de maneras asombrosamente variables y distintas, el hombre da presencia a asuntos que manifiestan sus naturales inquietudes.

De este modo, las obras de arte comunican y educan a la comunidad que las mira, y afirman, ante ella, la dignidad y el poder superior del hombre. Este aspira a reconocerse en su pasado para tomar conocimiento histórico. En el universo del arte, necesita reconocerse en el pasado artístico; conectarse así con ese pasado, y tomar acción en el presente para anticipar el futuro.

De allí la obligación de conocer cuándo y de qué manera se ha manifestado el humanismo en el arte del ámbito geográfico cultural de lo que hoy nombramos México. Por eso la necesidad de acercarse en obras concretas al humanismo en el arte de nuestro país, ya que sólo en este me he

de ocupar ahora. Dicho de otro modo: sólo a través de la historia del arte, ilustre disciplina humanista, se podrá advertir cabalmente la presencia de los caminos del humanismo en nuestro arte, desde su pasado remoto hasta nuestros días.

Con base en lo anterior he seleccionado, ya que el conocimiento histórico es también selectivo, algunos ejemplos de trabajos que den prueba del humanismo en el arte, en distintos tiempos y diferentes lugares de nuestro país. La secuencia de estos ejemplos seguirá el orden cronológico.

El humanismo en el arte prehispánico

En ciertos tiempos y rumbos del mundo prehispánico, el humanismo en el arte se presenta de manera más clara. El hombre, como ser individual, como ente histórico y como miembro activo de la vida comunitaria, se revela en imágenes olmecas, mayas y del Occidente mexicano. El sentido humano destaca de modo sobresaliente en el arte de estos pueblos; por ello he de referirme a algunas obras que muestran, de diferente manera, pero evidentemente, su carácter humanista.

En la escultura monumental olmeca, realizada entre 1200 y 600 a.C. aproximadamente, el tema principal de representación es la figura humana. Dos son los modos primordiales de expresar este antropocentrismo; ambos constituyen conjuntos bien definidos en la plástica monumental olmeca. Uno se integra por figuras que, aunque humanas carecen de características individuales en sus rasgos y en su expresión. Son hombres en actitudes de poderosa concentración, recogidos en sí mismos, para alcanzar, mediante el conocimiento, la condición superior de su naturaleza humana y su relación con lo divino. De este conjunto sobresalen por su factura excepcional y por la armonía perfecta de su estructura, las esculturas de Cruz del Milagro y de Cuauhtotolapan.

El otro conjunto, constituido por las Cabezas Colosales, es único en la historia del arte universal. Son imágenes de individuos particulares. Se trata, no me cabe duda, de retratos; acaso hayan sido los sabios gobernantes que conducían a su pueblo en la religión y en la vida social, y los que dictaban las normas de la moral y definían las actitudes políticas. Estos rostros tallados a escala heroica, estaban posiblemente situados al aire libre, señalando ejes relacionados con los puntos cardinales; siempre se colocaban cerca de las edificaciones más importantes. Así se encontraron algunas de las cabezas de La Venta y de San Lorenzo. Se pusieron para ser vistos por la comunidad y, tal vez, como ejemplos de la altísima calidad de sus modelos humanos.

Los rostros de las Cabezas Colosales dan fe de la fisonomía característica de los antiguos habitantes de la región de la costa del Golfo. Cada una tiene rasgos propios que la distinguen de las demás. También acusan, en esos rasgos animación particular, de tal suerte que sugieren personalidades distintas. Los diversos estados de expresión son más notables en las cabezas de San Lorenzo; así, en la número 4, el gesto es severo; la número 5 comunica inmenso poder, y la número 3 revela el grato sentimiento de la juventud.

El retrato en el arte, demanda un grado de semejanza con el modelo y comunica la importancia del individuo dentro de su cultura.

Las imágenes de hombres en la estatuaria olmeca revelan, como en el arte de otros tiempos y lugares, los valores de un radical humanismo, la dimensión del hombre en relación consigo mismo y con lo divino.

Diferente es la expresión humanista en los relieves y la pintura maya del período clásico tardío, entre los siglos VII a IX d.C. la figura humana es también el tema principal de representación, pero aquí se exalta su condición histórica. Hombres, mujeres y aún niños de la nobleza, alternan con súbditos, vasallos, músicos y prisioneros. Este fenómeno ar-

tístico ocurre de modo primordial en las ciudades de la cuenca del río Usumacinta: Palenque, Bonampak, Yaxchilán y Piedras Negras. No se trata de seres míticos sino de hombres que hacen gala de su apariencia, sus actividades y su poder terrenal. Así, se les representa en actos de conquista, de guerras violentas, en el momento en que llegan al poder y - cuando establecen relaciones de alianza matrimonial. Hombres destinados a vivir en su mundo y dominarlo; de allí el sentido humanista en los relieves y en las pinturas que los representan.

En Palenque se labraron en piedra o se modelaron en estuco escenas tales como el acceso al poder de Pacal el Grande, quien gobernó de 615 a 683. La lápida Oval de la casa E del Palacio representa el momento cuando la señora Zac Kuk confiere el mando a su hijo Pacal, presentándole una suerte de tiara que simboliza poder y gobierno.

Hay además, escenas en las cuales el gobernante aparece acompañado de sus antepasados. Tal es el caso de Xan Hul, quien asumió el poder del 702 a 711; éste mira a su padre difunto Pacal el Grande, y tiene a su espalda a su madre la señora Ampo Hel.

Tal parece que era necesario dejar constancia de las figuras que ejercieron el poder en el pasado, para sí consolidar la facultad de mando en el presente. Es ésta una manera de historicidad del hombre palenquano, que necesita establecer nexos con lo pretérito, para afirmar lo presente. Los relieves de Palenque alumbran, de modo excepcional, la condición histórica y humanista del hombre maya clásico.

En algunas obras de arte de Yaxchilán, Bonampak y Piedras Negras su carácter histórico es también evidente. Por una parte, las figuras humanas se miran en actividad: se desplazan, se comunican entre sí y realizan acciones de diferente índole. Por otra, el acento histórico - de las escenas se advierte, de manera principal, en actos de conquista y vasallaje. De esta manera, la estela 11 de Yaxchilán registra, magis-

tralmente, al gobernante Escudo Jaguar en actitud triunfante, ante súbditos sojuzgados por él. Su descendiente Pájaro Jaguar, Señor de Yaxchilán, con su atuendo de guerrero, recibe su tocado de alto jefe militar de manos de su mujer en el dintel de un edificio.

Estas escenas, en las cuales se afirman el poder y el dominio del hombre, atestiguan un modo de humanismo en el arte maya: el hombre se mira a sí mismo en el pasado, como objeto de conocimiento. Dentro de esta corriente historicista sobresalen las pinturas murales de Bonampak. Ahí se encuentran el Halach Uinic, hombre verdadero, auxiliado por un vasallo para ataviarse y así presidir una gran fiesta; los nobles conversando; los músicos haciendo sonar sus instrumentos; los bailarines ejecutando su danza; los guerreros en encendida batalla; los heridos de guerra dolientes por sus daños; el cadáver que exhibe realistamente, su cuerpo inanimado. Documento artístico excepcional, éste donde la vida del hombre se manifiesta en toda suerte de expresiones: de poder, de comunicación, de alegría, de coraje, de sufrimiento. Es, además, un escenario en el que actúan el hombre individual que se engrandece con sus atuendos y ornamentos, y el ser social que comparte el regocijo de la fiesta o el drama del combate. Así, en todos los momentos vitales de hechos históricos significativos, se revela el humanismo en la pintura mural de Bonampak.

Humilde es el humanismo que se advierte en las terracotas del Occidente de México, ejecutadas en el área geográfica que hoy se reconoce como los estados de Colima, Jalisco y Nayarit, y entre los siglos II a.C. a III d.C. Abundan las figuras de hombres, mujeres y niños en su diaria actividad: Los hombres cargando bultos con su mecapal o bebiendo agua de un cuenco; las mujeres amamantando o sosteniendo en sus brazos a sus niños y moliendo el maíz. Figuras sorprendentemente biofílicas que revelan, en la docilidad del barro, la naturaleza de la vida cotidiana.

De la cerámica del Occidente, destacan las maquetas que repro-

ducen la vida comunitaria de la familia y de la población. Individuos de ambos sexos y de distintas edades, se mueven con soltura y dinamismo inigualables en las casas, en las plazas, en las canchas de los juegos de pelota, en las poblaciones. Así, juegan entre ellos, conversan, reposan, duermen, caminan, llevan objetos de un lado a otro, ascienden escaleras; realizan, en fin, un sinnúmero de actividades propias de la simple tranquilidad de la vida campesina. Además de reproducir con ingenuidad las acciones y trabajos cotidianos, muestran en un espacio real, en el cual transitan las figuras humanas, las casas que habitaban. Son el único testimonio de las edificaciones de habitación popular de tiempos prehispánicos, y permiten apreciar, dentro de las circunstancias de la vida rural, su holgura y comodidad.

De lo dicho antes, y con base en los escasos ejemplos que he mostrado, se puede inferir que el arte prehispánico tuvo, ciertamente, vías de expresión humanista. Desde los antiguos tiempos olmecas, el hombre es tema central de la expresión artística, y se le representa tanto como el ser que alcanza el más alto conocimiento de sí mismo a través de la profunda concentración, como el ente particular que reúne el orden primordial. El arte del pueblo maya clásico manifiesta un humanismo histórico: el hombre necesita conocer su pasado para afirmarse en el presente; pero también, consciente de su potencialidad de dominio de la naturaleza, se representa en el pleno triunfo de su poder terrenal.

En el Occidente de México, el humanismo se revela en las efigies del hombre en su quehacer cotidiano y en manifiestaciones solidarias con su comunidad.

El humanismo en el arte del virreinato

También en el arte de las tres centurias del Virreinato, hay tiempos y lugares en los cuales se ofrece, con mayor claridad, su sentido humanista. Por una parte, en la imaginería dominan formas humanas; por

otra, el destino o la función de ciertos elementos arquitectónicos y urbanos revelan que fueron hechos para acciones radicales del hombre. De esta manera, los temas y los espacios del arte y de la arquitectura de la Colonia, comunican valores de humanismo fundamental.

Ahora bien; el arte y la arquitectura de esos tiempos son, básicamente, religiosos; modos de expresión del humanismo cristiano. Este humanismo se inicia poco después de consumadas la conquista y la toma de Tenochtitlan, con la llegada de los frailes encargados de la evangelización de indios: franciscanos, dominicos y agustinos. Portadores del pensamiento renacentista, y con esa orientación humanista, se dieron a la tarea de edificar para enseñar y de crear en pintura y en escultura imágenes que transmitieran las virtudes esenciales del cristianismo.

Tomaré algunos ejemplos para ilustrar lo antes dicho.

Los conventos del siglo XVI, entre otros, muestran una peculiaridad arquitectónica, propia de la arquitectura monástica creada por las necesidades del nuevo culto religioso. Me refiero a las "capillas abiertas", recintos para celebración ritual cuyo frente se encuentra siempre abierto al ático, o a un espacio descubierta (1). Se las ha llamado también "capillas de indios", porque éstos, "muchedumbre de neófitos" (2), se congregaban en el enorme espacio descubierta delante de ellas.

Estas capillas, de diversas y ricas modalidades, estaban destinadas a servicios religiosos, y a instruir a los indígenas recién convertidos al cristianismo. En ellas se celebraban actos de integración comunitaria, y eran lugar de comunicación colectiva. Y, además, según dice Manuel Toussaint, "El empleo de las capillas abiertas se prolongó durante toda la época colonial casi, y es curioso observar que en los últimos tiempos la capilla abierta, en vez de ayudar a los fieles para que asistan a las ceremonias, va en busca de ellos que sin ninguna molestia puedan presenciar el culto. Así vemos que en la Plaza Mayor de Puebla se construyó

una capilla abierta con objeto de que los mercaderes de la plaza puedan oír misa ..."(3).

En el trazado y la erección de ciudades y de pueblos, es decir, en el urbanismo, encuentro también una manifestación significativamente humanista del arte de la Nueva España. En términos generales, puede decirse que la traza de "tablero de ajedrez" presente sobre todo en las ciudades de gobierno, obedeció al criterio renacentista, regido por un orden racional, en su conformación de retícula de calles y manzanas rectangulares bien proporcionadas. El orden, establecido en este tipo de traza urbana, dignifica la acción del hombre; se trata de un racional urbanismo humanizado. Similar sentido humanista tienen las plazas de las ciudades virreinales. "Su forma fue sugerida por la teoría arquitectónica italiana de los siglos XV y XVI... La relación entre los espacios abiertos y las manzanas de edificios en la traza ideal de las ciudades fue objeto de constante estudio por hombres como Leone Battista Alberti, Antonio Averlino Filarete y el autor de los ensueños urbanos de la *Hypnerotomachia Poliphili*" (4). Según Alberti, cada edificio, construcción o espacio deberían ser considerados en términos de su "utilidad social", e "insistía en que toda ciudad necesitaba contar con espacios abiertos en donde pudieran jugar los niños [y] debían estar enmarcadas por galerías abiertas y columnatas desde los cuales los ancianos pudieran vigilar a la juventud, tomar el sol y sentar ejemplo de virtudes" (5). Así, otra creación urbana original de la Nueva España funge como medio de expresión humanista.

Resulta evidente que la revelación mayor del humanismo cristiano virreinal, se revela en las imágenes pintadas de los retablos y en las esculturas de fachadas y retablos de las iglesias. Dios Padre, Cristo, la Virgen María en sus múltiples advocaciones, y los santos sobresalientes de cada una de las órdenes de frailes, están representados como seres humanos, y manifiestan en su corporeidad humana los principios del amor y

de la virtud cristiana. De esta manera, las imágenes de las pinturas y la escultura eran modelo para la comunidad; iluminaban con su ejemplaridad el camino para alcanzar la suma perfección.

Se ha dicho que algunas de las razones que dieron forma a la imaginería novohispana fueron los cánones emitidos por el Concilio de Trento en su sesión XXV de 1563; para la representación de imágenes, - cabe destacar, entre otros puntos: "el énfasis en la función didáctica de la pintura, dedicada a la instrucción" (6). Las imágenes, pues, expresaban valores morales y movían a imitarlas a quienes las miraban.

Es conveniente recordar que la pintura mural del virreinato - tuvo un papel de particular importancia para su función educativa; era como "un libro abierto, rebosante de ilustraciones, al que tiene acceso gran segmento de la población" (7). Aunque destruidos total o parcialmente, en muchos sitios, en aquellos que aún permanecen, es posible reconocer que lo representado obedecía a programas pictóricos cabalmente desarrollados de acuerdo con su destino educativo. De esta suerte, la Vida y Pasión de Cristo se miran en Epazoyucan, Acolman y Atotonilco el Grande; las figuras de los evangelistas o doctores de la Iglesia se colocan en - "los cuatro pilares de apoyo de la arquería claustral, como en el caso de Acolman... Los ciclos de la vida de los santos fundadores, o los árboles genealógicos son también temas propicios" (8). Eso ocurre en los conventos franciscanos de Cholula y Cuernavaca. En murales del convento de Huejotzingo se encuentran las imágenes de los doce primeros frailes mendicantes, en ejemplar actitud de sumisión ante la Cruz, y la figura de San Francisco, modelo supremo de amor y humildad.

Las imágenes religiosas se manifiestan de acuerdo con el estilo propio de la época; así, pasan y se engalanan en los estilos manierista y barroco, este último con toda suerte de modalidades. Sin embargo, su sentido educativo y catequista prevalece, y continúan en los siglos XVII y

XVIII los temas de la vida de Cristo y de la Virgen así como representaciones amables y serenas de arcángeles y santos. La exaltación de las virtudes cristianas como valores humanos esenciales, se hace patente en todo el arte pictórico del virreinato.

La figura humana, símbolo de valores supremos: poder de actuar con amor, integridad moral, bondad de vida y potencia de acción comunitaria, es tan importante para el arte del virreinato, que cuando aparece éste toma un camino de decoración ultrabarroco o churrigueresco; la figura humana encuentra su lugar, ahora transformada en pilastra estípite y bajo formas que no concuerdan con la realidad visual. Sin embargo, la pilastra estípite "es un esquema geométrico del cuerpo humano. El capitel es la cabeza; el cubo o sección bulbosa es el pecho; el angostamiento entre el cubo y la parte superior de la pirámide invertida, sería la cintura; la pirámide misma hace claramente la figura de caderas y piernas, estrechándose al descender a los pies" (9). De esta manera, la pilastra estípite, - elemento representativo de los más extremos momentos de las expresiones del barroco novohispánico, es en esencia la expresión misma del género humano. No se trata aquí del significado del sexo masculino atribuido al orden dórico ni del sexo femenino referido al orden jónico, sino de que un solo elemento escultórico unifica al género humano; unificación explicable a la luz del humanismo cristiano. Y de esta suerte, se coloca en fachadas y en retablos, sirviendo de piedra angular y principio de orden sobre el cual se apoya la iglesia personificada en sus santos y la divinidad figurada en Cristo y Dios Padre. Una vez más, el arte colonial manifiesta, en una expresión suya, la legitimidad de su humanismo.

Acaso conviene señalar, como otro aspecto del sentido humano del arte cristiano virreinal; con el barroco y el churrigueresco, se recubren de oro muros y techumbres de las iglesias. No se trata de exhibir la riqueza y la abundancia material, sino de declarar la más absoluta perfección; el más hermoso y noble de los metales realza en la ornamentación

barroca su hondo significado de excelencia. Dice el apóstol Mateo (10).

¡Insensatos y ciegos!

¿qué vale más, el oro

o el templo que santifica al oro?

Y también se lee en el Antiguo Testamento: "mía es la plata, mío es el oro, dice Jehová, el Señor Dios de los Ejércitos. La gloria de esta posterera casa será más grande que de la primera, dice Jehová, Señor Dios de los Ejércitos y en este lugar daré yo la paz" (11). Así el oro, aplicado al arte escultórico, revela paz, santidad y perfección: niveles altísimos de la excelencia humana.

He de referirme finalmente, y de manera muy breve, a otra presencia de humanismo en el arte novohispano. No es tan frecuente como la del humanismo cristiano, pero advierte de la inquietud por otras concepciones humanistas, en especial aquellas que se originan en el humanismo clásico renacentista.

Bien dijo Francisco de la Maza: "Creer que los tres siglos del virreinato mexicano fueron pacíficos, aburridos y puramente devotos, es un error que ha sido denunciado varias veces" (12). Y así, en su libro Mitología Clásica en el Arte Colonial, nos descubre esos momentos de huidas del arte cristiano hacia formas paganas, clásicas y al parecer naturales del momento renacentista. En ese libro se refiere al Túmulo imperial de la gran ciudad de México, para honrar la memoria del Emperador Carlos V, túmulo que se erigió como grandiosa pira funeraria en la capilla de San José de los Naturales, y cuya descripción fue hecha en 1560 por el ilustre humanista Francisco Cervantes de Salazar. Acompañan a la imagen de Carlos V, las de héroes aztecas y las de héroes y dioses de la mitología clásica. Por supuesto, con apariencia humana glorificada. También alude De la Maza a los dioses y sibilas en la Casa del Deán de Puebla de 1580, en cuyas habitaciones altas hay, entre santísimas pinturas, murales de tema clásico "que nos abren como abanico único y precio

so, todo el mundo plástico del Renacimiento con toda su plenitud humanista, cuajada de recuerdos clásicos..."(13). Allí se miran las sibilas, "los triunfos de los problemas eternos del hombre: el Tiempo, la Muerte, el Amor, la Castidad y la Fama..."(14), los sátiros, los dioses y las tres gracias acompañando a la Virgen María. Los temas para esas espléndidas pinturas murales de la Casa de Don Tomás de la Plaza, deán de la catedral de Puebla de los Angeles, "son sin duda, la translación de los viejos grabados europeos del siglo XV, y en el caso de los Triunfos, se toman de los grabados de los Trionfi de alguna edición de Petrarca"(15).

Sería imposible abarcar todo este campo; pero vale recordar la presencia de los filósofos griegos y romanos en Atotonilco, y la de las sibilas y efebos en Acolman. Para los fines de este trabajo, convenía apuntar tan sólo, esa otra muestra de humanismo clásico en el arte virreinal.

El arte de estos tres siglos ilumina, desde que fue creado, a los hombres de sus tiempos y a los que les han sucedido; aclara sus valores integrales, su acción mundana y su potencialidad de suprema perfección.

El humanismo en el arte del siglo XIX

El retorno lento, pero decidido, de las artes plásticas a los asuntos seculares, después de los movimientos libertarios que ocupan buena parte de la primera mitad del siglo XIX, se advierte claramente en el predominio de diferentes manifestaciones: populares, naturalistas, académicas, románticas o simbolistas, el retrato es el recurso expresivo más poderoso en el humanismo del arte del siglo de la independencia nacional.

En el retrato, el hombre como ser individual y como ente social, es el asunto medular. Todo lo que el retrato indica, sugiere o afirma del individuo, de su posición en la sociedad o en la política, de su carácter y de sus actividades, son asuntos que derivan de aquello que es lo esencial:

el hombre se representa porque es la parte central del universo.

Significativa también, dentro del humanismo en el arte del siglo XIX, es la pintura de historia, creada por nacionales y extranjeros; culmina a fin de siglo, en los grabados de José Guadalupe Posada, con la fundación de una conciencia crítica de lo nuestro. Aquí serían de considerarse también las obras de Velasco, donde el paisaje mismo encierra un germen de sentido histórico: en ese ámbito natural nacieron, lucharon y murieron las gentes de este país.

El arte de la pintura y del grabado finiseculares, son ya expresión resuelta de reconocimiento de la integración de México como pueblo, con su pasado, su presente, su realidad física y social. En estas dos manifestaciones humanistas del arte decimonónico: el retrato y la pintura de historia, se hace presente, una vez más, el valor educativo: ambas manifestaciones propician la toma de conciencia del hombre en cuanto a ser en si mismo, biológico, psicológico y social, y como hombre histórico que se comprueba en el pasado, se percibe en el presente y se proyecta en el porvenir.

Usaré de algunos ejemplos para reforzar lo antes dicho.

El arte del retrato decimonónico se inicia con los retratos - neoclásicos de Tolsá: La estatua ecuestre de Carlos IV y las pinturas de Ximeno y Planes de Jerónimo Antonio Gil y de Manuel Tolsá. Resulta evidente que en los retratos mencionados, los artistas utilizan las convenciones tradicionales establecidas y producen mediante un proceso de idealización, imágenes sublimadas.

En los retratistas más ilustres del siglo XIX, Pelegrín Clavé y Juan Cordero, hay, además de lo arriba apuntado, elementos diferentes y originales.

En esos retratos idealistas, neoclásicos y académicos, el vestuario adquiere importancia excepcional. Desde el punto de vista de la forma

y del estilo, es un recurso de gran significación visual para realzar volúmenes, definir líneas y establecer armonías cromáticas. Pero como medio de expresión humanista, tiene una finalidad precisa: señala la jerarquía y actividad del individuo retratado. Para Wölfflin, "La persona real es la persona vestida y no la persona desnuda" (16). Del sentido de este concepto dan prueba retratos tales como el de Bernardo Couto y el de Lorenzo de la Hidalga o el de la Señorita Echeverría, pintados por Clavé; o los autorretratos y retratos de Cordero; como el de su esposa o el de los niños Iglesias Calderón.

Aunque el vestido de colores encendidos, la cierta rigidez de los pliegues de las telas, y la carencia de naturalismo en la decoración de hojas de camelia enlazadas por hilos de perlas, apunta, decididamente, a un cambio de gusto artístico, en el retrato de Dolores Tosta de Santa Anna, se cumple con la finalidad del retrato culto decimonónico: destacar la función del individuo ilustre en su sociedad.

En las últimas décadas del siglo, el retrato cobra nuevas y vigorosas modalidades. Por una parte, el retrato académico, que se aplica con maestría artesanal a un esquema, se convierte en manifestaciones realistas; eso ocurre en los autorretratos de Velasco o de Gedovius; simbolistas, como en los de Julio Ruelas, y Saturnino Herrán.

Por otra, nace un modo de retrato como medio ordinario de perpetuar efigies de hombres, mujeres y niños, consolidando la vida en común. Dicho de otro modo, se trata del retrato mal llamado popular, cuyo destino primordial es el de mantener la comunidad mediante imágenes de quienes le dieron aliento y la constituyeron. No pocas veces sorprende, además la aguda penetración psicológica de retratistas como José María Estrada y Hermenegildo Bustos.

Así pues, el hombre adquiere distintas dimensiones en el arte del retrato del siglo XIX. En términos generales, se advierten dos ten-

dencias que expresan diferentes dimensiones: en una, es el individuo visto en su jerarquía social; en otra, es la persona que vitaliza su comunidad. En ambas es patente el destino del arte del retrato: transmitir aspectos radicales de la conducta humana.

Como dije antes, otro modo significativo del humanismo en el arte del siglo XIX, es el de la pintura de historia. Ciertamente, ya los cuadros anónimos Don José María Morelos y Pavón y la Coronación de Iturbide, anuncian la importancia de conservar las imágenes de personas y de hechos de relevancia histórica. No importa que tales imágenes tengan absoluta o relativa fidelidad, ni que las figuras y los escenarios en los cuales se mueven sean representados conforme a su realidad propia; lo que interesa es registrar sucesos que fundamenten nuestra identidad histórica y nacional. Así se explican pinturas tales como El descubrimiento del pulque de José Obregón, y el Senado de Tlaxcala, de Rodrigo Gutiérrez; Colón ante los Reyes Católicos, de Juan Cordero, y Fray Bartolomé de las Casas de Félix Parra. A través de estos hechos artísticos, se recuerda la necesidad primaria del hombre: sustentar el presente en la experiencia del pasado. De esta manera, arte e historia se advierten como modos de ser, distintos y complementarios, actividades creadas por el hombre para explicarse a sí mismo y dar sentido a su existencia.

Las dos grandes tendencias humanistas del arte decimonónico, el retrato y la pintura de historia, convergen, a fines del siglo, en un humanismo crítico y nacional. Lo crítico se percibe sobremanera en los grabados de Posada; lo nacional, en los paisajes de Velasco y en los temas pictóricos de Herrán. Pero el punto cimero en el arte finisecular y el de principios de este siglo, es el establecimiento de una temática propia que manifiesta indiscutiblemente la existencia de un país, de una raza y de una fisonomía particulares. Nos reconocemos en el Valle de México de Velasco, en La ofrenda de Herrán, en La calavera zapatista de Posada

da, y en El popo desde Tlamacas del Dr. Atl.

El humanismo en el arte del siglo XX

En nuestro siglo el arte se ha manifestado, en términos generales, a través de dos grandes tendencias: una es "la potencia de ruptura" (17), otra es la creación ininterrumpida de nuevos caminos. Los hechos artísticos en nuestro país, pueden inscribirse dentro de estas tendencias, ya que dan fe de esa doble capacidad iconoclasta y renovadora. La ruptura, sin embargo, no ha sido definitiva, el arte de épocas anteriores ha acusado su permanencia e inagotabilidad. De este modo, "la tradición se vuelve así creación incesante" (18).

El humanismo en el arte establece y ordena, con distintos modos, las tendencias antes mencionadas. En buena medida, el arte de nuestro tiempo ha sido destinado a la colectividad; pero también, bajo formas de nuevo arte, se ha dirigido a grupos reducidos. Así, el arte con finalidad social ha sido incuestionablemente valorado por su humanismo. Es para consumo de las masas; sus formas y su mensaje son explícitos. Las formas del nuevo arte, o de las nuevas artes, son, desde luego, menos comprensibles porque, las más de las veces, no tienen parangón en la naturaleza. De allí el abismo entre el arte y el público. Pero el arte de nuestro tiempo ha conseguido algo irreversible: "ampliar la esfera de la creatividad misma" (19); sólo así, en la medida en que el hombre con su inmensa capacidad de creación y de trascendencia, supere las circunstancias que cautivan su propia dimensión, estará legitimizado el humanismo en el arte. Las nuevas artes expresan la potencia de acción creadora del hombre. Acción que ordena, acción que educa, acción que construye; así está presente el humanismo en las nuevas artes.

No he de abundar en lo antes dicho, el arte de nuestro tiempo se ha discutido extensa y apasionadamente. He querido, tan sólo señalar dos situaciones extremas: la del arte figurativo con mensaje social y la

del arte abstracto de contenido primordialmente creativo. En las dos se encuentra la dimensión humanista de orden e ilustración.

En el arte contemporáneo de nuestro país, se advierten esas situaciones en el movimiento muralista y en las corrientes plásticas no figurativas. A ellas me voy a referir de manera breve. Los distinguidos maestros que me honran acompañándome en éste Mesa Redonda tienen, de ellas, conocimientos y experiencia que en mucho me superan; sus participaciones iluminarán aspectos que sólo esbozo, y explicarán otros que no he abordado.

Tomado en conjunto el movimiento muralista, se le reconoce como una de las más cabales expresiones humanistas del arte contemporáneo. "El arte mexicano de nuestro tiempo y especialmente la pintura mural están estrechamente ligados espiritual e ideológicamente al movimiento político social que renovó la vida en la segunda década del siglo: la Revolución Mexicana... Pero los ideales [de la Revolución] se trascendían a sí mismos y, en última instancia, eran de carácter humanista, y por lo tanto universales. En ninguna otra parte se encontrará todo eso expresado en mejor forma que en la pintura mural contemporánea" (20). En efecto, el movimiento muralista mexicano expresa ideales y actitudes revolucionarias, pero no puede ser reducido a su dimensión política ya que, ciertamente, revela una dimensión humana universal. El arte de Rivera, Orozco y Siqueiros van más allá de los objetivos señalados en el Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos Pintores y Escultores, en el cual se define un "arte para todos, de educación y de batalla" (21). Entre los objetivos principales del movimiento muralista se encuentra así, el de crear un arte para el pueblo, que éste comprendiera, que lo educara y le diera, en consecuencia, conocimiento de sí mismo y de su ser histórico. Para cumplir, como se cumplieron, tales objetivos, se requerían muros de edificios públicos; sólo de esta manera el mensaje artístico llegaría a las masas a quien estaba dirigido.

Si se mira en particular la pintura de los muralistas, se advierten detalles más precisos del humanismo. De tal suerte, en la pintura de Rivera se encuentran los diarios trabajos que hacen el sentido de la vida humana; el hombre verdadero en el cumplimiento de su productivo trabajo cotidiano, está presente en los muros de la Secretaría de Educación Pública, en los del Palacio Nacional, en Chapingo, en el Detroit Institute of Fine Arts y en el Hospital de la Raza. El hombre cumple su destino humano, lo profundo de su humanidad, lo mismo en su trabajos de utilización de la naturaleza, de bienestar social, de creatividad artística y de aprovechamiento de la técnica y de la ciencia.

Distinto es el humanismo en la pintura de Orozco. La necesidad de mostrar críticamente el pasado, en la Escuela Nacional Preparatoria, en Dartmouth College, en el Palacio de Gobierno y en el Hospicio Cabañas de Guadalajara, es tema determinante en el humanismo orozquiano. De este modo Orozco crea una conciencia particular de nuestra historia y da unidad e integra sentimientos de reconocimiento nacional.

El humanismo en la pintura de Orozco se encuentra también en el hombre absoluto y espiritual, dueño de su condición ineludible de libertad. Está presente en el Hidalgo del Palacio de Gobierno y en el hombre de la cúpula de la Universidad de Guadalajara, y, por supuesto, en El hombre encandecido del Hospicio Cabañas. Este último es la lección su prema del humanismo de Orozco.

Me queda por considerar las tendencias en el arte no figurativo, las del arte abstracto. Para ello he de recordar lo que ya Ortega y Gasset señaló sobre el arte nuevo en su escrito de 1925, acerca de "La deshumanización del arte". Por arte nuevo entendía entonces al arte creado durante las dos primeras décadas de éste siglo; en él, dice, hay un "sentido... perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. Lo caprichoso, lo arbitrario y en conse-

cuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas" (22). Así, Ortega vaticina la "emergencia" de una nueva sensibilidad que dará respuesta a las circunstancias de los nuevos tiempos.

Diversos son los modos del arte nuevo en nuestro país; en algunos, las herramientas aportadas por la técnica han determinado sus recursos expresivos; en otros, menos afortunados, se han agotado los medios tradicionales. Los primeros alientan la potencialidad de acción del hombre, de allí su humanismo esencial.

No he de extenderme más; mis compañeros de Mesa retomarán lo iniciado, lo expondrán cabalmente, con mayor hondura, con más sabiduría.

Me he apoyado en el conocimiento de la historia del arte, porque reconocernos en el pasado significa fundamentar el presente y anticipar el porvenir. La lección de nuestra historia del arte es de un humanismo siempre presente. En las vísperas del siglo XXI, el arte sigue siendo un ente vivo, y como tal da cuerpo a la facultad humana de integrarse a la unidad del mundo.

El humanismo en el arte prehispánico, en el arte virreinal, en el decimonónico y en el de nuestro tiempo, pone al descubierto momentos cumbres; nos enseña lo que constituye, en cada uno, el ámbito indispensable de nuestra vida. En el arte que nos pertenece, se encuentran libertad, educación y solidario esfuerzo en común. La acción creadora que distingue al hombre ha estado patente en toda época, y prevé su continuidad. Por medio del arte se alcanza el objeto supremo de la acción humana: formar al hombre y dirigirlo hacia su plenitud.

NOTAS:

- 1.- González Galván, Manuel. 1970:47
- 2.- Toussaint, Manuel. 1983:13
- 3.- Toussaint, Manuel.op.cit.:14
- 4.- Kubler, George. 1983:104
- 5.- Kubler, George. op.cit.:104
- 6.- Vargas Lugo, Elisa. 1982:9
- 7.- Gerlero, Elena. 1982:2
- 8.- Gerlero, Elena. op.cit.:3
- 9.- De la Maza, Francisco. 1969:8-10
- 10.- González Galván, Manuel. 1982:5
- 11.- González Galván, Manuel. op. cit.:5
- 12.- De la Maza, Francisco. 1968:7
- 13.- De la Maza, Francisco. op. cit.:31
- 14.- De la Maza, Francisco. op.cit.: 33
- 15.- De la Maza, Francisco. op.cit.:
- 16.- Wöllflin, H. 1958:60
- 17.- Sánchez Vázquez, A. 1972:39
- 18.- Sánchez Vázquez, A. op.cit.:236
- 19.- Sánchez Vázquez, A. op.cit.:393
- 20.- Fernández J. 1958:146
- 21.- Tíbol, R. 1964:148
- 22.- Ortega y Gasset, J. 1954:12

BIBLIOGRAFIA:

- 1.- Cardoza y Aragón, L. Orozco. Colección de Arte. 24. Dirección General de Publicaciones UNAM. México, 1974.
- 2.- Casado Navarro, A. Gerardo Murillo, El Dr. Atl. Monografías de Arte /12. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM México, 1984.
- 3.- Fernández, J. Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días. Ed. Porrúa, S.A. México, 1958.
- 4.- Fernández, J. Estética del Arte Mexicano. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1972.
- 5.- Fernández, J. El arte del siglo XIX en México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 3era. Ed. 1983.
- 6.- García Barragán, Elisa. El pintor Juan Cordero. Los días y las obras. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1984.
- 7.- García Ponce, J. Felguérez Colección de Arte 30. Dirección General de Publicaciones, UNAM. México. 1976
- 8.- Gerlero, Elena I. E. de. "Sentido político, social y religioso de la arquitectura novohispana. Historia del Arte Mexicano Vol. 4 p.p. 16-37 SEP.INBA. Salvat, México 1982.
- 9.- González Galván, M. "Modalidades del Barroco Mexicano" Anales - del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. III. Núm. 30 p.p. 39-68 UNAM. México, 1961.
- 10.- González Galván, M. "Modalidades del fuste barroco". Del Arte. Homenaje a Justino Fernández. Instituto de Investigaciones Estéticas. p.p. 78-82 UNAM. México, 1977.
- 11.- González Galván, M. "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México" Historia del Arte Mexicano Vol. 5 p.p.1-22 SEP/INBA. Salvat. México, 1982.
- 12.- Glosario de Términos arquitectónicos. Ed. de Manuel González Galván, Rafael Esponda Gaxiola, Armando Leroux. Secretaría del Patrimonio Nacional México, 1970.
- 13.- De la Fuente, B. Arte prehispánico funerario. El Occidente de México. Colección de arte 27. Dirección General de Publicaciones, UNAM. México, 1974.
- 14.- De la Fuente, B. Las Cabezas Colosales Olmecas. Testimonios del fondo 34, F.C.E. México, 1975.
- 15.- De la Fuente, B. Los hombres de piedra. Escultura Olmeca. I.I.E. UNAM, México, 2a. ed. 1984.
- 16.- De la Maza, F. La mitología clásica en el arte colonial de México. I.I.E. UNAM. México, 1968.

- 17.- De la Maza, F. El churrigueresco en la ciudad de México. Presencia de México 9. F.C.E. México, 1969.
- 18.- De la Maza, F. Los retablos dorados de la Nueva España. Enciclopedia Mexicana de Arte 9. Ediciones Mexicanas, S.A. - México, 1950.
- 19.- Kubler, G. Arquitectura Mexicana del Siglo XVI. F.C.E. México, 1a. Ed. en Español, 1983.
- 20.- Leonard, Irving A. La época barroca en el México Colonial Colección Popular. F.C.E. México, 1974.
- 21.- Martínez, José Luis. La expresión nacional. Biblioteca de las decisiones 7 editorial Oasis, México. 1984.
- 22.- Ruíz Gomar, J. R. "Pintura Barroca" Historia del Arte Mexicano, Vol. 6 p.p. 34-52 SEP/INBA. SALVAT. México 1982.
- 23.- Ortega y Gasset, J. "La deshumanización del arte" Revista Mexicana de Occidente. Madrid. 1956.
- 24.- Sánchez Vázquez, A. Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte. Lectura Universitaria 14. UNAM. México 1972.
- 25.- Tíbol, R. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y contemporánea. Ed. Hermes, S.A. México 1964.
- 26.- Toussaint, M. Pintura Colonial en México. I.I.E. UNAM. México, 2a. ed. 1982.
- 27.- Toussaint, M. Arte Colonial en México. I.I.E. UNAM. México, 4a. ed. 1983.
- 28.- Vargas Lugo, E. "Introducción" Historia del arte mexicano vol. 4 p.p. 1-16 SEP/INBA. SALVAT, México, 1982.
- 29.- Wöllfflin, H. The Sense of form in art. New York, 1958.