

**ACADEMIA MEXICANA  
DE LA HISTORIA**  
**CORRESPONDIENTE DE LA REAL DE MADRID**



**DISCURSO DE INGRESO POR LA:**

**Dra. Ida Rodríguez Prampolini**

**Sillón: 8**

**30 de mayo de 1989**

**CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO:**

**Maestro Jorge Alberto Manrique**

# Arte por el arte vs. arte social

DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO MIEMBRO DE LA ACADEMIA  
MEXICANA DE LA HISTORIA, LEÍDO POR LA DRA.  
IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI EL 30 DE MAYO DE 1989

Señor director de la Academia Mexicana de la Historia, señores académicos, señoras y señores:

No tuve el gusto de ser amiga del maestro José Fuentes Mares cuyo sillón número 8 voy a tener el honor de ocupar desde hoy, gracias a la distinción que los integrantes de esta prestigiada institución me han hecho al elegirme Académica de Número Foránea de la Academia Mexicana de la Historia. Nombramiento que les agradezco profundamente y que acepto con humildad y alegría.

Cuando ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras, en 1945, el maestro Fuentes Mares acababa de terminar sus estudios en el mismo edificio de Mascarones y partió en enero de aquel año a Nueva York con una beca para investigar sobre el tema "El desenvolvimiento de la conciencia jurídico-política europea a partir de la Reforma". Primer estudio que es producto de su doble profesión en ese momento, el Derecho y la Historia materia por la que habrá de decidirse muy pronto.

Fue a su regreso, en tres o cuatro ocasiones, que lo traté superficialmente en el célebre café de la Facultad de Filosofía y Letras. Nos presentó un querido amigo común, el filósofo y novelista Enrique Espinosa. Extrañamente no volví á verlo nunca más a pesar de tener los mismos amigos y frecuentar los círculos intelectuales que había entonces en México.

Aunque no conocía toda su obra sí había leído muchos de sus espléndidos libros, profundos, serios y divertidos; e inclusive, por ser uno de los historiadores de lectura obligada sobre el siglo XIX en México, había consultado algunas de sus obras cuando escribí sobre la crítica y el arte del siglo pasado. Desde que recibí la grata noticia de mi ingreso a la academia para ocupar su sillón vacante, me dediqué a leer, durante seis meses, casi todas sus

publicaciones, muchas, por cierto, muy difíciles de conseguir. Lamenté no haberlo hecho antes. Escritor prolífico y versátil, su inquietud lo llevó a incursionar en los campos de la filosofía, del teatro y de la novela. Sobre temas históricos y biográficos escribió más de veinte libros, innumerables artículos y dedicó buena parte de su vida a la docencia en México y en el extranjero.

De habernos tratado, seguramente habiéramos sido de aquellos amigos con quien continuamente se tienen sabrosas discusiones y polémicas. Porque Fuentes Mares es el tipo de historiador que, como yo, tomarnos partido y no lo ocultamos. La honradez, como historiador, de Fuentes Mares estribaba justamente en su compromiso como hombre y mexicano. Es obvio que él y yo asumimos compromisos desde distintas barreras de ver el mundo y la Historia, pero tenemos parecidos valores humanos de comportamiento que hubieran seguramente fraguado en una verdadera amistad.

En su libro *Mi versión de la Historia de México*, 1975, con loable honestidad escribe "Metido en la historia de mi patria durante 25 años, hago de la objetividad mi estrella polar, pero no la alcanzo", confesión que a mi juicio lo exalta porque tampoco creo que la objetividad absoluta sea posible alcanzar. La pasión de Fuentes Mares por los temas que seleccionaba y su apego y dedicación a la investigación, estudio y respeto a las fuentes, hacen de él un clásico de la historia de México. Generalmente, Fuentes Mares no sólo observa y analiza sino participa e interpreta, con vehemencia y sus interpretaciones desean incidir en el presente.

Son muchas las citas que podrían hacerse de esta su misión de historiador, tomo una de su autobiografía de 1985, *Intravagario*, en que resume los propósitos que lo movieron, en 1949, a abandonar la abogacía y dedicarse a la Historia. Así nos cuenta:

"Buena parte del día estaba entre mis libros. Había leído no pocas versiones 'conservadoras' de nuestra historia, y cada vez me gustaban menos. No, no era cosa de halagar a los 'emisarios del pasado' sino de *convencer* a los inteligentes voceros del futuro, fin para el cual habría de evitar cualquier enfoque basado en intereses de religión o partido político, aparte de fundar las interpretaciones en documentos y testimonios inobjetable". No es casual, por lo tanto, que al aparecer en 1951 su libro *Poinsett: historia de una gran intriga*, don José Vasconcelos escribiera en el periódico *El Universal* que se trata de "un gran libro inútil".

Es justamente la necesidad de ser útil a la sociedad lo que movió siempre al maestro Fuentes Mares a realizar esa vasta obra, enorme e intensa donde su pasión y vitalidad personales devuelven a los muertos, como lo hizo al ocuparse de don Sebastián Lerdo de Tejada y de tantos otros personajes, su condición de hombres de carne y hueso.

He preparado, en honor del maestro José Fuentes Mares, este ensayo sobre un tema que me apasiona y espero convertir en un libro: la polémica del arte por el arte contra el arte social en el siglo pasado.

En términos muy amplios y en cierta manera injustos, podríamos dividir la trayectoria de la creación plástica de los últimos 150 años en dos grandes corrientes que, aparentemente, conducen a polos opuestos. Por un lado, la de aquellos artistas o creadores que tratan de ligar su producción a los intereses sociales, ético-estéticos o utilitarios de la sociedad y, por el otro, los artistas o creadores que se alejan de toda preocupación externa a su individualidad y evitan involucrarse en cualquier problema que coarte su libertad personal. En la actualidad, podríamos llamarlos artistas comprometidos con la sociedad y artistas no comprometidos. Estas dos posibilidades surgieron dramáticamente en el siglo pasado, especialmente con el desarrollo de la industria, con la tecnología y, al mismo tiempo, con la aparición de las ideas socialistas. Desde que esta problemática fue planteada, algunos artistas, los menos, intentaron unir ambos caminos. Algunas veces se agruparon bajo una idea social y estética que sirvió de bandera para unificarlos. Otras veces, en la obra de un solo artista encontramos marcada la trágica disyuntiva de caminos. Dentro de la línea de compromiso, la labor moderna del diseñador y el fotógrafo aparecen como unas de las más preocupadas por enfrentar estética y utilidad.

Los artistas que no aceptan compromiso alguno siguen produciendo desde su torre de marfil y, con las hábiles armas de la propaganda y la crítica, se han constituido en lo que actualmente el público acepta como representantes del arte del siglo XX. En las últimas décadas, la trascendencia de esos artistas quienes desde el siglo XIX se llamaron a sí mismos "puros", al no querer mezclar su creación con otros compromisos que no fueran los formales, va perdiendo cada vez importancia y se duda sean, en verdad, los representantes del arte de nuestro tiempo.

## **Artista y artesano**

No sería posible, en corto tiempo, recorrer las transformaciones históricas que ha sufrido la noción del productor de arte; sin embargo, creo imprescindible marcar, aunque sea someramente y a grandes saltos históricos, aquellos periodos de cambios económicos e ideológicos que condujeron al artista al momento en el cual se desata la lucha y se enfrentan las dos concepciones del quehacer artístico.

El culto a la personalidad, a la originalidad y al genio artístico que nuestra cultura heredó, son valores nacidos durante el Renacimiento.

La división del trabajo en la Edad Media culmina en la formación de los gremios, verdaderos talleres de especialización. La estima por el artesano medieval estriba en su buen oficio (jamás en la inspiración, valor que aparece varias centurias más tarde). Los gremios de trabajadores manuales crecieron al lado de la floreciente economía burguesa, la cual comenzaba a desarrollarse en los centros urbanos más que en el campo. En las poblaciones alrededor de la catedral gótica, ya no el cementerio, se incrementa la clase artesanal debido al intercambio comercial, a la acumulación de riqueza y al nacimiento de un nuevo cliente para el arte: la clase adinerada, la incipiente burguesía.

En el Renacimiento culminan las conquistas que la baja Edad Media comenzó a gestar: la admiración y el interés por la naturaleza, ésta desarrollará la posibilidad de la ciencia y la técnica. El individualismo se acentúa en la lucha contra la autoridad y jerarquía. El anticlericalismo, el antiescolasticismo que producirán un nuevo modo de ser religioso y una nueva concepción del arte y su creador.

El papel del artesano-artista no sufrió hasta los siglos XIII y XIV cambios fundamentales. Es decir, en las culturas anteriores a la renacentista, el creador produce según la demanda; trabaja bajo encargo y toda la obra que sale de sus manos, tiene un sitio determinado que la espera.

Con el enriquecimiento de las ciudades, (particularmente italianas) y la rivalidad entre ellas, con la riqueza acumulativa, con el poder del Papa, del Príncipe o Señor, aparece un nuevo tipo de cliente, al mismo

tiempo que demanda tiene ya un margen de elección en la conquista que, lentamente, el artesano-artista empieza a adjudicarse: la libre producción. La independencia del artista de la estricta demanda provoca, de una manera paulatina pero continua, la separación del artista y del artesano; junto con ella se realiza el surgimiento de las artes mayores y puras; con esto la devaluación de las artes impuras, menores y "utilitarias".

Aunque todavía en el siglo XIV hay equipos y colectividades de trabajadores, el artista pequeño burgués que surge de los gremios y comienza a destacarse por la perfección, habilidad, originalidad y diversidad creativa, se rodea de discípulos y aprendices que admiran el genio del maestro bajo una perspectiva novedosa. El, hombre destacado y hábil va adquiriendo una aureola de gloria y al mismo tiempo que es el maestro admirado, obtiene respeto y veneración de otros mecenas: Papa, Príncipe o Rey.

En el artista, al irse independizando tanto por el contacto y el despertar de la curiosidad ante la naturaleza, como por el nuevo cliente que lo aplaude, crece la conciencia de la libertad artística, de la creación única, de la inspiración y del genio, categorías que prevalecerán hasta bien entrado el siglo XIX, donde se pondrán en entredicho.

El arte, durante y después del Renacimiento, ya no tendrá una preponderancia basada en la magia, la religión, la política y el servicio a la sociedad, sino proporcionará un goce en sí mismo, aspirará a un purismo "inmaculado" o decorativo y se convertirá también, paradójicamente cada vez más, en un arma de poder político y económico. Leonardo, Miguel Ángel, Benvenuto Cellini pueden ser los ejemplos máximos de artistas que reúnen las características renacentistas: interés experimental en varias artes y ciencias, carácter polifacético de las artes que desarrollaron; libertad dentro de su liga al mecenas; valor de la inspiración y seguridad en sí mismos, su oficio, su genio. La figura principesca de Rafael sería la culminación de ese proceso.

Durante y después del Renacimiento, al colocarse el hombre en el centro de la creación y estar "aquí" para dominarla, en vez de sentirse dependiente de la gran incógnita de Dios que había ido resolviendo a lo largo de las centurias de las más diversas maneras, rompió sus ligas con la divinidad, con lo trascendente y se instaló en una autonomía total. En una sociedad formada por individuos cada vez más ansiosos por destacar su

personalidad, lo importante resulta ser la originalidad; la subjetividad y el deseo de asegurarse económicamente en el mundo. De manera simultánea, al aparecer el individualismo surge con mayor pujanza la idea de libertad que el arma de la razón, entronizada ya en el siglo XVIII, se encargará de justificar y ensalzar.

El artista del siglo XIX convertido en adorador de la estética, creará, con la libertad conquistada, primero un canto de amor a la belleza, única problemática a la que se enfrentará cuando ya esté libre de compromisos. Bajo la religión de la estética se sucederán una serie de "ismos" formales que partiendo de un ideal de belleza clasicista pasarán por una serie de transformaciones, incluyendo la deformación y el retorcimiento de la belleza consagrada como tal hasta llegar a la contrapartida: la antiestética, que nace con Dadá en las primeras décadas de esta centuria.

Los cambios que la noción y el término "artista" han sufrido en la Historia, son reveladores del *status social* que fue teniendo el creador a través de las épocas. Antes del siglo XIV el vocablo artista designaba lo mismo a un letrado como al hombre que se dedicaba a los destilados y a la alquimia.

En el siglo XV, en Florencia por ejemplo, artista y artesano permanecen unidos; denotan al obrero-pintor, al tallista, al carpintero, etc., aunque en él uso corriente ya empieza el artista a adquirir una categoría más elevada, En la edición de 1694 del Diccionario de la Academia Francesa, artista y artesano tienen, todavía, la misma connotación que en los siglos XV y XVI:

Artesano: obrero en un arte mecánico, hombre de oficio.

Artista: aquel que trabaja en un arte u oficio. Se dice en particular de quienes hacen operaciones químicas.

Es casi un siglo después, en 1762, en otra edición del mismo diccionario, donde aparece la noción moderna:

Artista: aquel que trabaja en un arte donde el genio y la mano deben concurrir. Un pintor, un escultor, un arquitecto son artistas.

En el siglo XVII, cuando se funda la Academia de bellas artes, el nombre está escrito todavía con minúsculas. Es mucho más tarde cuando la B y

la A mayúsculas aparecen. Bellas Artes advierte, ya, la veneración al producto del artista.

En los últimos tiempos el artista se ha convertido, en grado ascendente, en un diseñador de ideas, y el trabajo artesanal ha sido suplantado en gran medida por otras técnicas y maquinarias. Existen muchos creadores que ni siquiera tocan la obra con sus manos y los últimos movimientos, como el arte de la tierra o el arte conceptual, tienen ya mayor relación con conceptos morales, políticos, sociales o filosóficos que con los puramente estéticos que predominaron durante los últimos 150 años.

### **Arte social**

La idea del arte ligado a la moral y a la utilidad sociales, surge como contradicción en el siglo pasado, junto con la fe en la técnica y el progreso de la humanidad en los llamados por Marx socialistas utópicos. La creación artística, entendida como educación de la sensibilidad, tiene sus primeros defensores en el Conde de Saint-Simón y sus discípulos (Prosper Enfantin y su secretario Auguste Comte), y en Charles Fourier y Robert Owen, entre los más importantes.

El término socialista, que aparece a principios del siglo XIX, adquiere con estos tres pensadores una connotación precisa aplicada a aquellos individuos que defienden un sistema social, en el cual el bienestar colectivo se antepone al interés por el individuo.

### **El Conde de Saint-Simon**

La vida de Claude-Henri de Rouvroy, Conde Saint-Simon (1760-1820), extraña, pintoresca e increíble, cobra sentido y su obra adquiere un mayor significado —como afirma su biógrafo Sebastián Cherlety— después de su muerte, cuando sus ideas son difundidas por sus numerosos discípulos y admiradores que tratan de llevarlas a la práctica, casi puede decirse de una manera insensata.



En la inmensa y desgraciadamente muy poco estudiada obra literaria de este pensador, aparecen conceptos que van a condicionar, en gran medida, el desarrollo de las artes del siglo XX.

Para Saint-Simon la sociedad humana está concebida en un movimiento continuo hacia el progreso y basada en lo que llamó la ciencia de la Moral. La forma para llegar al progreso social y a la felicidad del hombre lleva implícita la necesidad de estudiar las ciencias naturales (Darwin), como ejemplo para aprovechar el conocimiento científico y humano y enfocarlo así a finalidades prácticas. Basado en los principios científicos aplicados al estudio de los grupos humanos, Saint-Simon concibe una sociedad cuyos pilares serán los sabios, los banqueros y los industriales. Especialmente estos últimos constituyen, en el inicio de su pensamiento, el punto fuerte de su concepción utilitaria. Alrededor de 1819 en un volumen titulado *Opiniones literarias, filosóficas e industriales*, elaborado con la ayuda de varios discípulos que después constituirán la rara secta de los Padres Pérez Sansimonianos, el fundador de esta religión de la industria suprime a los banqueros y coloca en su lugar a los artistas que forman la *vanguardia* (ésta es la primera vez que aparece el concepto vanguardia ligado al arte, idea que en el arte contemporáneo ha llegado a ser la medida de la creación artística). Los artistas —dice Saint-Simon— forman la vanguardia ya que el poder de las artes es el más inmediato y el más rápido por estar fincado en la sensibilidad y la imaginación de los hombres que son las facultades propiamente motrices del alma humana.

El arte para Saint-Simon y sus alumnos será, en definitiva, una fuerza social tan útil como la ciencia en la reforma de la sociedad puesto que en definitiva, es la fuerza motriz principal; así, dice textualmente: Los razonamientos no hacen sino convencer, las sensaciones persuaden y entrenan. Los artistas tienen armas de todas las especies para esparcir ideas nuevas entre los hombres, sea que las inscriban en el mármol o sobre la tela, sea que las popularicen por medio de la poesía o el canto, que las empleen en la oda, la canción, la Historia, la novela o el drama; el drama, sobre todo, ejerce una influencia eléctrica y victoriosa.

Saint-Simon concibe la Historia en ciclos de épocas orgánicas, es decir, bien ordenadas, unificadas y homogéneas (Grecia Clásica, Edad Media) y en épocas anárquicas o críticas, como la época en la cual se inicia la Revolución Francesa que a él le tocó vivir.

La era futura, al perfeccionamiento de la cual va dirigido su pensamiento, será lograda por medio de las fuerzas productivas en donde las artes, como en las grandes épocas orgánicas, jugarán un importante papel. Confía a los artistas la creación de esta sociedad que puede lograrse a través de la glorificación del trabajo, la realización de una existencia más rica en alegría, más humana, más intensa. Saint-Simon es un pacifista que condena la guerra y concibe al trabajo como la fuente principal del progreso. En el actuar creativo del artista, que usa el sentimiento antes que la razón, encuentra la fuente de la libertad que hará del artista un guía y no el esclavo de la sociedad. En definitiva, el artista aparece en la doctrina Sainsimoniana como *el* portador de una misión providencial.

El artista opina— por sentir, más que por razonar, tiene un mayor poder para amar a los otros. Los sabios pueden constatar este fenómeno y pueden decir que es necesario amar para no contrariar la marcha de la civilización pero son incapaces de producir los sentimientos, aunque reconozcan su necesidad. Esto sólo pueden hacerlo los artistas. La dirección de la sociedad pertenece a los hombres que hablan con el corazón.<sup>3</sup>

En las épocas orgánicas la manifestación del sentimiento se llama culto, en las de crisis, bellas artes. Saint-Simon, para solucionar la crisis en que se encuentra la sociedad políticamente inmoral en que vive, propone un Parlamento Provisional formado por tres Cámaras, la primera denominada Cámara de Invención estará formada por los artistas que abrirán la marcha y proclamarán el futuro de la especie humana. Las otras dos Cámaras serán la de Examen y la de Ejecución, representada, la primera, por los sabios, la segunda, por los industriales.

A través del concepto del artista como portador de las armas de salvación del hombre: la creación, la imaginación y la fantasía encaminadas a alcanzar la felicidad, Saint-Simon dará el paso definitivo en su doctrina: el descubrimiento del futuro religioso de la sociedad que no estará dominado por una visión metafísica, sino únicamente moral.

No es mi intención exponer aquí el complicado pensamiento de Saint-Simon, ni las exaltadas repercusiones que provocó entre sus seguidores, sino exclusivamente plantear su postura con respecto al arte como una de las primeras concepciones que acercaron, de una manera contundente, la labor

del artista en relación a la felicidad y al bienestar social, y a las consecuencias que tuvieron con respecto a un cambio humano profundo.

Saint-Simon, cuando todavía no se formula concretamente la teoría del arte por el arte, que aparece por esos años y que será teóricamente expuesta en el prólogo a *Mademoiselle de Maupin* por Théophile Gautier, se opone a la actitud no comprometida del artista y levanta como postura vital de éste, el interés social, al mismo tiempo que concibe al arte como una forma funcional y utilitaria dentro del conglomerado humano.

La teoría del funcionalismo y la utilidad que postula Saint-Simon, será recogida después de la Primera Guerra Mundial como la base creativa de la arquitectura y el diseño contemporáneos. Sin embargo, parece que no se debe a Saint-Simon el primer pensamiento "funcionalista". Quizás el más preclaro antecesor de esta teoría fuera, probablemente, Quatrèmere de Quincy quien, en su tratado de 1815, *Destino de las obras de arte*, había lanzado ya esta noción aunque no en forma tan clara y contundente como lo hace el fundador del grupo de los *Péres*. La frase de Quincy: El más bello peristilo que en un edificio no conduce a ninguna parte, no será más que un magnífico defecto, preconiza el horror a la decoración que tuvieron los grandes arquitectos del segundo cuarto del siglo XX.

Aunque, según las investigaciones hechas en torno a la formación intelectual de ese extraño poseído que fue Saint-Simon, nunca tuvo conocimiento de las teorías utilitarias de Quatremere de Quincy llega, por su cuenta, a las mismas conclusiones.

Fueron los discípulos del "descendiente de Carlo Magno", Saint-Simon, los que llevaron al campo de la práctica el misticismo estético-funcional del maestro. En la revista *Le Producteur* que recoge su pensamiento disperso en innumerables publicaciones, existen varios artículos donde se señala, de modo preciso, el quehacer deparado al artista. La crítica a la actitud egocéntrica del creador, despiadada algunas veces, moralizante y apostólica las más, despertó en Europa, alrededor de los años treinta del siglo pasado, un entusiasmo popular que dejó manifestaciones en todos los campos del arte y sembró la semilla del arte social.

La arquitectura fue acusada en diversos artículos de los periódicos sainsimonianos *Le Producteur* y *Le Globe*, de servir para la decoración de casas particulares, los "templos del egoísmo". En

lugar de estas construcciones proponen textualmente que La arquitectura debe adornar de bellas formas los edificios útiles y los vastos talleres de la riqueza moderna: las fábricas. A la pintura se le reprocha haberse concentrado en los salones y representar un recreo a los ojos materiales, no al espíritu. La música, ese arte eminentemente social, según este tipo de pensadores, se había convertido en un *divertimento* para las clases altas que apreciaban al ejecutante que hacía brillar el talento en la precisión técnica, en los malabarismos de oficio (Paganini y Liszt). Así, el mismo Adolphe Garnier opina: La música sinfónica que ha servido hasta ahora para hacer marchar los regimientos, podrá animar a los trabajadores en sus talleres o entretenerlos en los momentos de reposo o presidir el trabajo de los puertos, señalar la entrada y la partida de los barcos y seguirlos en sus viajes".

La Marsellesa llegó a ser el ejemplo del canto de unión, el grito aglutinante de un pueblo que sufría y triunfaba en sus reivindicaciones y a quien nadie había enseñado a amar. No cabe duda que a pesar de las diferencias ideológicas entre el socialismo sainsimoniano y las ideas de Flora Tristán, la abuela de Paul Gauguin, el arte preconizado por aquéllos la llevó a convocar un concurso para la Marsellesa de la Paz (1830), en el que tomaron parte conocidos poetas y compositores, así como desconocidos obreros y trabajadores que se iniciaron, con esta obra libre, en los ensayos líricos.

Por ser la preocupación por las clases más numerosas y más pobres la meta de la doctrina de Saint-Simon, todas las artes fueron enfocadas a la resolución del problema social a gran escala y, por medio de ellas, quisieron popularizar las ideas redentoras. Así nacieron una serie de cantos al trabajo; la oratoria no religiosa cobró una vitalidad perdida hacía varios siglos; el drama, la música coral y la poesía tomaron derroteros en esa dirección de servicio.

Uno de los planes más interesantes que se presentaron a los oídos sordos de los gobiernos fueron los encaminados a crear nuevas soluciones urbanísticas; nuevas ciudades donde el pueblo entero, rodeado de belleza, viviera una existencia digna e igualitaria. Una catastrófica expedición planeada por los sainsimonianos, fue llevada a cabo en Egipto bajo una fallida ayuda gubernamental; éste fue uno de los primeros proyectos pioneros del tipo de ciudad industrial-jardín que un siglo después ocuparían a los arquitectos,

como por ejemplo a Le Corbusier. La mencionada expedición a África, que terminó diezmada por la peste y el abandono de los mecenas que la financiaban, tuvo por objeto erigir una ciudad en forma de cuerpo humano. En el lugar del corazón, las de los afectos y la pasión, se planeaba instalar las academias artísticas. En la cabeza, los centros científicos y los institutos de la sabiduría; en los brazos, símbolos de la fuerza de trabajo y en el vientre, centro de la actividad digestiva, estarían las fábricas y los campos labrados; las piernas se dedicarían a los paseos, expansión del cuerpo físico y lugar de reunión social de la comunidad; al término del cuerpo, en los pies, estarían los espacios para las diversiones como el teatro, las salas de entretenimiento, las ferias, los juegos, etcétera.

La apología sainsimoniana al arte y la tecnología como dualidad salvadora del hombre y la sociedad, cambió el rumbo de la producción de muchos artistas y poetas hasta entonces encerrados en sus "torres de marfil". Víctor Hugo, considerado el patriarca del cenáculo del arte por el arte, comenzó por un tiempo a interesarse por hacer una literatura para el pueblo realizando, en primer término, el sufrimiento del hombre, especialmente el de *Los miserables*, y se unió al canto de la creación por la utilidad social. Así, afirma: El arte por el arte puede ser bello, pero el arte por el progreso es más bello todavía. George Sand abandona la prisión en la que se había recluso para defenderse de los ataques y problemas del mundo exterior, cambia de actitud por una temporada y comienza una labor de compromiso social retractándose de cuando escribió en su autobiografía: ser un artista, sí. Yo quiero ser una no sólo para escapar de la cárcel material, donde la propiedad grande o pequeña nos aprisiona en un círculo de odiosas y mezquinas preocupaciones, quiero aislarme del control de la opinión... vivir alejada de los prejuicios del mundo.

### **Charles Fourier, Ethienne Cabet, Robert Owen**

Otros tres socialistas utópicos, dos franceses, Francois Marie Charles Fourier (1772-1837) y Ethienne Cabet (1788-1856) y un inglés, Robert Owen (1771-1858), creadores de sistemas comunales, con todos los aparentes puntos de unión y con sus grandes diferencias conservan, sin embargo, una línea profunda de contacto con los sainsimonianos en las relaciones entre arte y sensibilidad como medios de cambio y superación humana y social.

Tanto en la utópica ciudad descrita por Cabet (Viaje a Icaria) como en la concepción de los Falansterios de Fourier o las Cooperativas de Owen, la creación artística entendida como educación de la sensibilidad, juega un papel importante.

Es en el campo de la arquitectura donde se encuentran los importantes aspectos del pensamiento de Cabet que, muchos años más tarde van a tener poderosa influencia en las ideas sobre construcción y urbanismo. Icaria, la ciudad utópica de Etienne Cabet, está planeada con un sentido de igualdad social de la que carecen los falansterios de Charles Fourier. Cada familia que habita en Icaria será poseedora de una casa exactamente igual a la de su vecino. El afán social y la estandarización que llega a prever modelos de partes iguales en la construcción y el mueblaje (primeras ideas de prefabricación masiva), será todavía a principios del siglo XX, uno de los graves problemas con los que se enfrentarán los artistas del *Art-Nouveau* y los primeros diseñadores quienes se debaten ante el peligro que significa la pérdida de la individualidad en esta pretendida búsqueda de la estandarización.

Los falansterios de Fourier estaban planeados sobre el estudio de la naturaleza humana y la observación de la conducta del hombre como individuo y como ente social. Están concebidos como unidades habitacionales y autosuficientes para cerca de 1600 personas; su base, agrícola más que industrial, produjo verdaderas comunas rurales. Para Fourier es la pasión la que mueve al hombre. Es necesario fomentarla y encauzarla por medio del juego creativo entendido como máximo placer y elemento de atracción entre los hombres. La pasión, fuente del movimiento social en el pensamiento de Fourier, fue también entre los seguidores del arte por el arte, el mecanismo que impulsa la creatividad. En ambos bandos contrarios late el sentimiento romántico del siglo XIX, únicamente que los artistas del arte por el arte usan la pasión para canalizar los sentimientos privados y particulares, encerrados con fuerza en sí mismos. Los fourieristas, románticos también, dedican la pasión a la solución de sus inquietudes humanísticas, sociales y morales.

Diferentes artes fueron en los diversos sistemas socialistas armas para capitalizar sus ideas. El drama fue para Saint-Simón el arte que podía ayudar, en máxima medida, a la difusión de sus ideas y soluciones. La arquitectura fue el arte que resolvía el problema utilitario y habitacional

que preocupó a Cabet. Será la música, entre las artes, a la cual preste Fourier mayor atención.

Las cooperativas de Robert Owen, más industrializadas aunque más pequeñas que los falansterios agrícolas de Fourier, tenían por trasfondo ideal la formación del carácter, que para este pensador es susceptible de ser cambiado y transformado radicalmente por un medio ambiente y una educación apropiada.

En las villas cooperativas de Owen, las grandes construcciones de trabajo y habitación estaban rodeadas por enormes áreas verdes, antecedentes de las ciudades-jardín de finales del siglo pasado y mediados del nuestro. La educación y el recreo, entendidos como juego entrenador de la sensibilidad, tienen en el pensamiento de Owen como en los otros socialistas, el papel principal. La danza y la música ejercitadas desde la niñez, provocarán la condición básica para desarrollar la posibilidad del hombre para ser feliz en sociedad.

La utilidad, en el pensamiento oweniano, fue otro de los factores principales de sus ideas utópicas, como lo había sido en Cabet. El énfasis en la utilidad, más que en la belleza, lo había propuesto el icariano al afirmar: lo agradable debe ser visto sólo cuando tengamos lo necesario y lo útil.

Por ser Inglaterra, en ese momento, el país más industrializado de Europa, las ideas de Owen respecto al artista-artesano y su enfrentamiento a la máquina fueron las que comenzaron a despertar el interés de muchos estetas y artistas, quienes en una campaña de verdadero apostolado se dedicaron a formular y llevar a la práctica, de manera ya concreta, la unión del artista con el artesano en un nuevo enfoque con la era industrial. Dos precursores del cambio artístico marcan la nueva trayectoria, el esteta John Ruskin y el primer gran innovador del diseño, el socialista William Morris. Sin embargo, es necesario revisar, primero, el pensamiento opuesto al arte social, el del arte por el arte, ya que las prédicas de esos dos ingleses responden al auge adquirido por la "egoísta teoría del arte por el arte".

## **El arte por el arte**

En Francia, después de los famosos levantamientos de julio de 1830, los pensadores liberales se agruparon en torno a otro príncipe de Borbón, el Duque de Orléans, cuya trayectoria demócrata le hizo obtener el apoyo también de los republicanos. Bajo el apodo del Rey Ciudadano, pasó de teniente general del reino a Luis Felipe I. La consolidación de las inmensas fortunas burguesas data de su reinado. Las grandes industrias, los ferrocarriles, los bancos, la intensificación del comercio interior y exterior enriquecen a la nueva clase en el poder que lentamente absorbe y se une a la maltrecha aristocracia y subyuga a las clases trabajadoras.

En esa sociedad estructurada económicamente, la paz, el éxito y la felicidad son los pilares sobre los cuales se apoya la moral burguesa. (No hay felicidad posible en la miseria, no hay desgracia que la fortuna económica no dulcifique. Era el lema.) Reprimir, recubrir, alcanzar el justo medio, aparentar, adquirir (en abonos, letras de cambio, a rédito, etc.), economizar, ser prudente sobre todo en las transacciones comerciales son, en un panorama superficial, las virtudes más comunes de la moral de la clase en el poder. Para este mundo anhelante de conservación, cualquier cambio significa un peligro, y aun los cambios artísticos eran vistos con desazón. El arte académico representaba la seguridad en la temática y en el gusto, y el retrato reflejaba la satisfacción plena del idealismo realizado. Ese género artístico "parásito de la vanidad personal" como William Blake, años antes había calificado peyorativamente al retrato; los temas de historia, es decir de pasado y aquellos que brindaran una lección moral, eran los únicos aceptados con beneplácito y sin temor.

La corriente romántica estaba dividida: por una parte, los socialistas pedían un nuevo tipo de arte para la nueva sociedad que ambicionaban construir; por otra, los artistas, especialmente poetas y novelistas no interesados aparentemente en política y cambio social o que habían sufrido serios desengaños en la participación activa en la sociedad, soñaban con una independencia creativa, basada en el individualismo más apasionado, libre de toda preocupación que no fuera estética.

Para la clase dueña del poder económico, la idea de la neutralidad del artista debía parecer, a la larga, menos peligrosa que la de los socialistas quienes amenazaban cuartear la base misma de la estructura social. Si las obras románticas, pero apolíticas, provocaban escándalo en la esfera moral, las de los



socialistas minaban y amenazaban con destruir la cómoda situación de la clase privilegiada.

La separación del arte de cualquier otro contacto que lo mancillara: la política, la religión o la moral representó, en su inicio, una postura de rebeldía contra la clase burguesa que amenazaba la libertad de expresión e intentaba subyugar al artista bajo sus mezquinas ambiciones. Lentamente, este tipo de artista que produce el aislamiento en el cuál se había recluido para mostrar su resistencia pacífica y algunas veces heroica, va convirtiendo el arte en un arma de poder. Nace junto con esta modalidad el crítico, el intermediario entre el producto y el público a quien va explicando los cambios y estilos del arte hasta que logra interesarlo en él, fuese para combatirlo o para entenderlo. Como el artista, a pesar de su actitud defensiva-despectiva, necesita de la sociedad que se consume el producto creado, va perdiendo la fuerza de resistencia y aunque forma una élite que se vanagloria de su independencia, acaba por entrar en el doble juego de desafío, "asombrar al burgués" (*épatér le bourgeois*) y de dependencia, vivir de la creación.

Desde luego, las ideas que alimentan la teoría del arte por el arte tienen sus orígenes directos en los conceptos de la filosofía alemana (Kant, Schiller, Schelling y del romanticismo nórdico) pero su formulación es eminentemente francesa.

La herencia del romanticismo es muy clara: creencia en la superioridad del espíritu individual, la necesidad de reaccionar contra las estrechas reglas del clasicismo, la atención a los impulsos temperamentales, esencialmente al sentimiento; la consagración a la búsqueda de la belleza y la aceptación de la pluralidad de ésta. La repugnancia a servir. Aceptar la inspiración como única forma de esclavitud que conoce el artista, elevada y entendida como la máxima forma de expresar la libertad.

Los escritores con ideas sociales, hostiles también a la burguesía, que habían hecho del romanticismo el aliado de su política, muy pronto les reprochan a los artistas puros la neutralidad e imparcialidad erigidas en norma, que los lleva a permanecer inactivos y así emprenden contra ellos una lucha enconada.

En la década de 1820 a 1830, el arte por el arte lleva una aureola de misticismo; "la revelación" es el manantial del que surgen los principios de la nueva religión de la belleza. El artista se concibe como sacerdote y los ayudantes se convierten en apóstoles. Por ejemplo, cuando el pintor Paul Joseph Chenavard, amigo de

Delacroix, pinta unos murales en el Panteón, llama a sus asistentes los cuatro evangelistas y declara: Me veo a mí mismo como el gran sacerdote de un nuevo culto. El arte es el único modo de hacer familiar a todos la idea filosófica dándole un cuerpo.

Años más tarde, aun después de la vulgarización de la teoría por Théophile Gautier y los miembros de su *Petite Cenacle* (en contraposición al *Grande Cenacle* de Víctor Hugo), el arte por el arte sigue siendo el *Ersatz* de la religión.

Se debe al filósofo y maestro Víctor Cousin (1792-1861), autor del libro *Dü Vrai, du Beau et du Bien*, de inspiración alemana, una de las defensas más serias y prolongadas del arte por el arte en muchos de sus cursos y desde las páginas de la *Revue des deux Mondes*. En 1845 escribía: Hay que entender y amar la moral por la moral, la religión por la religión y el arte por el arte... Comprendamos bien este pensamiento, que el arte es también una especie de religión. Dios se manifiesta a nosotros por la idea de la verdad, la idea del bien, por la idea de lo bello..., el objeto del arte es la belleza. El arte se abandona a sí mismo, todo lo demás se descarta.

Contra la actitud eminentemente social y de una ética utilitaria del arte, propuesta por Saint-Simon y Fourier, y la moralizante y religiosa defendida por Robert Lammenais y otros, se levantan los adoradores del arte por el arte, los asiduos concurrentes al salón dominical de Madame de Sabatier: Gautier, Flaubert, Baudelaire, los hermanos Jules y Edmond Goncourt, Musset, Merimée y la élite bohemia de París. Muchos se refugian en la nueva religión del arte por desilusión dentro de la política, la mayor parte de ellos eran demócratas y republicanos; otros por motivos personales, psicológicos e ideológicos, y los más, por estas razones y el desprecio a la clase advenediza sin gusto, sin tradición, sin historia; con ideales mezquinos: la burguesía, clase social a la que, por otra parte, todos ellos pertenecían, utilizaban, y a la cual, en el fondo servían.

Desde luego, no se debe olvidar que la idea de desvincular el arte de los problemas éticos, religiosos y sociales y dedicarse a la creación pura, son metas absolutamente imposibles de lograr. Hay que tener en cuenta el momento histórico en el cual esta lucha se presentó y entrever que en el fondo tanto los socialistas como los puristas se revelaban contra el filisteísmo burgués. Ninguno de los escritores se evade a su realidad. Baste recordar

que se debe a Flaubert, uno de los importantes defensores del arte por el arte, una de las críticas más profundas a su época en su novela *Madame Bovary*.

La aparición, el 25 de febrero de 1830, del grupo de partidarios de la bohemia romántica reunidos por el poeta Gérard de Neval y el joven, pintor entonces, Théophile Gautier, para aplaudir la primera representación de la obra teatral *Hernani* de Víctor Hugo, marca el desafío desenmascarado de los románticos contra la asustada burguesía que asistía al teatro. Gautier, con su chaleco rojo de terciopelo encarna un espíritu revolucionario absolutamente novedoso. (La primera bandera roja fue usada en 1792 por los radicales durante la Revolución.) Gautier no pertenece a ningún partido, desprecia inclusive las ideas plebeyas revolucionarias, pero al adoptar una postura de altanera indiferencia inaugura el comportamiento insólito de estar contra todos. Si *Hernani* fue la pieza teatral que marca el inicio del teatro francés contra la academia y el buen gusto establecido, el gesto de Gautier fue el primero de independencia en el actuar; el extremo individualismo en el comportamiento, la provocación, el desafío y la instauración de la bohemia como clase que, pocos años más tarde, caerá en el descrédito absoluto.

La publicación del extenso prólogo de Gautier a su novela *Mademoiselle de Maupin*, escrito en 1834, pero que aparece junto con el romance un año después, es la crítica más sagaz y despiadada a la moral e hipocresía burguesas y a la utilidad y moral del arte, establecida indispensablemente por los utopistas sociales. Con este escrito Gautier se convierte en el máximo defensor de la teoría del arte por el arte a la cual suprime la aureola de misticismo que la alumbraba y la convierte en la máxima protesta ante cualquier compromiso y en la bandera de la autonomía del individuo. Con furia y sarcasmo comienza Gautier por negar la importancia de la crítica, especialmente la publicada en los periódicos. La primera acusación que lanza contra los periodistas es la falsa defensa de la virtud que propagan con una hipocresía reflejada en la inmoralidad de sus vidas íntimas: Pensar una cosa y escribir otra, eso pasa todos los días, sobre todo a los virtuosos, decía. Los escritores románticos contemporáneos no son más inmorales que los del pasado: Shakespeare, Molière, Rabelais, etc. El otro gran vicio que señala a los críticos y periodistas, que se han constituido en intermediarios entre el público y el creador, es la envidia: Una cosa certera y fácil de demostrar a quienes pudieran dudarlo, es la antipatía del crítico por el poeta, del que no hace nada contra el que hace, del avispon contra la abeja, del caballo estéril contra el semental. No os

hacéis críticos sino después de haber constatado plenamente que no podéis ser poetas.

Al lado de los críticos moralizantes que lanzan sermones para preservar una moral falsa que violan diaramente, existe, según Gautier, otra clase de *pobres diablos* que buscan la utilidad social del arte y apenas aparece una obra nueva, lanzan la pregunta: ¿De qué sirve este libro? ¿Cómo se puede aplicar a la moralización y al bienestar de la clase más numerosa y más pobre? ¡Qué! ¡Ni una palabra de las necesidades de la sociedad, nada civilizador y progresista! ¿Cómo, en lugar de hacer la gran síntesis de la humanidad y seguirla a través de los sucesos de la Historia, las faces de las ideas regeneradora y providencial, se puede hacer poesías y novelas que no llevan a nada y que no hacen avanzar a la generación en el camino del porvenir? ¿Cómo puede uno ocuparse de la forma, del estilo, de la rima en presencia de tan graves intereses? ¿Qué nos hacen a nosotros el estilo, la rima y la forma? Es de lo que se trata pobres zorros, están muy verdes. Esta crítica directa a Saint-Simon que hablaba justamente de solucionar los problemas de la clase más numerosa y más pobre, va seguida de lo que en realidad es el meollo de la doctrina del arte puro, es decir, su inutilidad.

La novela tiene para Gautier como única utilidad material: ante todo unos mil francos que van a dar al bolsillo del autor y lo avivan en tal forma que el diablo o el viento no lo pueden arrastrar. Pero tiene también una espiritual: La utilidad estriba en que, mientras que uno lee novelas, se duerme y no lee útiles periódicos, virtuosos y progresivos... Por lo tanto, concluye: No hay nada verdaderamente bello sino lo que no puede servir para nada; todo lo útil es feo, pues la expresión de alguna necesidad que es lo innoble y repugnante del hombre, como su pobre e inválida naturaleza. El lugar más útil de la casa son las letrinas. Y eleva lo superfluo, lo que no tiene utilidad material alguna, el ocio, el refinamiento de los sentidos, la invención y el goce de nuevos placeres, (el progreso material no ha sido capaz de inventar un nuevo pecado capital) en suma, la postura del hedonista, a la única virtud posible que justifica al hombre superior que es el artista.

Este escritor, años más tarde, cuando llega a ser director del periódico *El artista*, redondea de manera más seria y definitiva sus ideas con respecto a la creación:... nosotros creemos en la autonomía del arte; el arte

no es para nosotros el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que la belleza, no es un artista a nuestros ojos; nosotros no hemos jamás comprendido la separación de la idea y de la forma... Una bella forma es una bella idea.

La actitud del artista del arte por el arte está descrita por Gautier en una carta que contesta al joven Gustave Flaubert cuando éste, poseído de cierto recelo respetuoso sobre la publicación, o no, de su nuevo libro *La tentación de San Antonio*, le pregunta si cabe darlo a la imprenta. La respuesta de Gautier no debe interpretarse como un acto de cinismo sino refleja el desprecio al público en los artistas del arte por el arte al mismo tiempo que la concepción mercantilista burguesa, Gautier escribe a Flaubert:

Yo conozco esa enfermedad del debutante, como la rubéola es la enfermedad de la infancia. Tú aún crees en la misión del escritor, en el sacerdocio de la poesía, en la divinidad del arte: Oh Flaubert, tú eres un inocente. El escritor vende sus libros como un comerciante vende pañuelos, solamente al algodón se paga más caro que las sílabas. Guardar los manuscritos en reserva es un acto de locura, cuando un libro está terminado hay que publicarlo y venderlo lo más caro posible.

## **John Ruskin**

La poesía del arte por el arte encuentra, muy pronto, prosélitos fuera de Francia especialmente en Inglaterra, pero es ahí, al mismo tiempo, donde van a surgir los más serios opositores a ella. Fue el crítico y apóstol del arte John Ruskin el que se va a constituir en el máximo detractor del arte inútil.

La polifacética figura de este excéntrico inglés, maestro de varias generaciones, nos brinda el punto de partida de la reconquista del artista comprometido y en relación con la sociedad. Es Ruskin (1819- 1900) una de las personalidades más fuertes y destacadas de Inglaterra y quizá del mundo intelectual europeo a mediados del siglo pasado. Su vida y su obra reúnen no sólo al esteta sino al sociólogo, al maestro y al hombre de acción. A través de cátedras, conferencias, publicaciones y con el ejemplo de sus descabelladas actitudes románticas, influye en la primera generación

de jóvenes escritores y artistas plásticos que propiciarán el Renacimiento Inglés del arte. Años más tarde el ejemplo inglés será recogido en la Europa continental y se producirá el *Art-Nouveau*, primer estilo que acepta, decididamente, la máquina como aliada del arte y de manera específica realiza el diseño industrial masivo.

El crítico John Ruskin es el eslabón entre la tradición culta del arte y los primeros artistas que abogan por la creación de un estilo del siglo XIX. Ruskin es el primero en lanzar el grito de protesta contra las aberraciones artísticas de su tiempo; pero sin enfrentarse a la realidad incontrolable de la maquinización, voltea la vista al pasado, rechazando su tiempo y condenando la técnica.

La misión y el apostolado educativo que consumió la vida de Ruskin sólo es entendible en la Inglaterra de su tiempo. Espíritu supersensible, romántico, caritativamente cristiano, la situación social creada tan abruptamente por la maquinización le parece el infierno. Ruskin se dedica, como un profeta moderno, a luchar contra las máquinas que esclavizan al hombre, contra la fealdad del paisaje provocada por la industria y los ferrocarriles, contra la destrucción de la belleza de las ciudades y de los pueblos en los cuales trabajan, con salarios bajísimos y en pésimas condiciones físicas y estéticas, hombres, mujeres y niñas.

Heredero del romanticismo cristiano, concibe como única salvación el retorno a la Edad Media, esta época que para él representaba el gran momento de la humanidad, puesto que los hombres, acordes con un ideal común, religioso y estético, dejaron la prueba de su fe en sus manifestaciones artísticas.

Inspirado en el mundo medieval instala granjas cooperativas, fundadas en la idea del gremio y la veneración al trabajo manual. Crea, gastando la cuantiosa herencia paterna, un barrio obrero con pintoresca arquitectura de los siglos XIII y XIV. Excluye la mecanización, siempre en pro del trabajo manual que aporta al hombre gozo y salud. Instala pequeñas industrias textiles, donde prevalece el uso de las antiguas ruecas. Funda a sus expensas también un museo de ciencias y artes, una casa editora y una librería. El transporte de los productos manufacturados en sus gremios, tanto como sus objetos personales y él mismo, son trasladados en

carretas y diligencias como protesta contra los trenes que afean y contaminan el paisaje.

Por ser Ruskin, esencialmente, un ser con preocupaciones éticas y sociales, el arte por el arte no puede satisfacerlo; lo encuentra inmoral y egoísta en sus fundamentos filosóficos. En esa forma, establece una distinción entre: arte decorativo, arte aplicado, arte utilitario para todos y las obras puras que nacían del arte por el arte, al cual denomina arte portátil por ser generalmente de caballete y poderse colocar lo mismo en la recámara que en el comedor. La superioridad de las primeras obras es evidente puesto que el creador, al subordinarse a un fin determinado, ajusta y encamina la necesidad creadora a la esfera del placer compartido, del servicio a sus semejantes y a la sociedad en general.

Para Ruskin la arquitectura es la que debe absorber y recoger todas las artes; lucha por regresar a la decoración por medio del mural, del vitral, de los tapices del mobiliario, etc., para lograr el retorno a un gran estilo. En su amor por la Edad Media trata de volver también a un arte colectivo, anónimo, en el cual no sólo el resultado artístico, sino el proceso de la ejecución serán obras plenas de felicidad, alegría y realización conjunta.

Otra gran falla que señala Ruskin a la creación en su tiempo, es el desprecio al trabajo manual en pro del trabajo en serie, producido por las máquinas; así sostiene que: En las catedrales, con sus espléndidos ornamentos y estatuas bellísimas se trasluce la felicidad del artesano que los produjo, mientras que cuando se ven en nuestras casas las lámparas, los vasos, las sillas hechas en serie, uno piensa de inmediato en la desdicha de quienes los han fabricado.

Siguiendo a Ruskin en esta serie de meditaciones es donde encontramos, además de sus críticas al capitalismo, al que era adverso, el resumen de sus ideas: fundir en una sola actividad del hombre, el pensamiento y trabajo manual, es decir, recuperar al hombre escindido no sólo dentro de sí, sino repartirlo en clases sociales.

Las opiniones de Ruskin están siendo hoy retomadas por los productores de arte y por los críticos... un fatal error —nos dice— es el despreciar el trabajo manual cuando está dirigido por la inteligencia.

Nos esforzamos siempre por separar los dos; queremos que un hombre esté siempre meditando y el otro siempre trabajando, y llamamos al uno aristócrata y al otro artesano; pero debiera ser lo contrario: el trabajador debería meditar con mucha frecuencia, y el pensador trabajar muchas veces; entonces ambos serían aristócratas, en el mejor sentido. Tal como ahora sucede envilecemos a ambos: el uno envidia y el otro desprecia a su hermano; y la masa de la sociedad está compuesta por mórbidos pensadores y miserables artesanos.

Esta combinación que propone Ruskin, es para él la única que podría conducir a la verdadera felicidad por estar acorde con la voluntad divina que es la belleza y bondad a un tiempo.

Ruskin llega a la misma conclusión sobre la enajenación del hombre, del trabajador concretamente, que Marx, de una manera científica, expondrá en *El Capital* y con un bello sentimentalismo romántico escribe lo que sigue:

"El gran amor que se eleva de todas nuestras ciudades industriales, más fuerte que el soplo de los altos hornos, en verdad tiene una sola causa, a saber, que nosotros fabricamos allá de todo, excepto seres humanos, blanqueamos el algodón, fortalecemos el acero, refinamos el azúcar, damos forma a la alfarería, pero en lo que se refiere a aclarar, fortalecer, refinar, formar una sola alma viviente esto no entra jamás en nuestra estimación del beneficio".

El ser humano no sólo está degradado en su calidad de ente moral, sino despedazado de tal manera que le está vedada toda posibilidad creativa en cuya expresión es donde residen, para Ruskin, la felicidad y la libertad humanas. Por lo tanto, ve en la idea de la división del trabajo, el drama de la civilización moderna.

"Nosotros hemos estudiado mucho y perfeccionado después de algún tiempo la gran invención civilizada de la división del trabajo; pero le damos un nombre falso. No es apropiado hablar de que el trabajo esté dividido, son los hombres divididos en simples fracciones de hombre, rotos en pequeños fragmentos y en migajas de vida, a tal punto que la poca inteligencia que



subsiste en un hombre no es suficiente para fabricar un alfiler o un clavo pues se agota en fabricar la punta de un alfiler o la cabeza de un clavo.

El conjunto de ideas sociales, morales y estéticas que Ruskin prodigó con vehemencia, sabiduría e inteligencia, sembraron una serie de inquietudes entre sus incontables discípulos que más jóvenes y abiertos a las novedades comprendieron su época e intentaron reformarla proyectando su obra y su lucha al futuro, tratando de modificar o influir en el presente sin intentar volver al pasado.

William Morris y Oscar Wilde —de quien no podré ocuparme en esta ocasión— fueron, entre muchos, los que tocados profundamente por el entusiasmo del maestro y su polémica ético-estética, tomaron decisivos puntos de vista que influyeron directamente en el Renacimiento Inglés y en el Movimiento de Arte y Artesanías (*Arts and Crafts*) inglesas.

### **William Morris**

Si Ruskin fue fundamentalmente un pensador y en sus acciones el revivificador de formas de vida pasadas, fue William Morris (1834- 1896) el primer artista que adoptó y superó en su trabajo creativo la postura señalada por Ruskin. Morris comienza sus estudios como arquitecto, pero al entrar en contacto con el grupo romántico de los prerrafaelistas se convierte en pintor. A través de Ruskin comienza a interesarse por el estilo medieval que dejará siempre una huella en su creación personal, al mismo tiempo que despierta a las preocupaciones sociales de su maestro. Morris propone la búsqueda de un estilo hecho por el pueblo y de un arte creado para el pueblo, que proporcione felicidad al lo hace lo mismo que al que lo usa. No necesitamos —dice— un arte que sea para unos pocos ni una educación, ni una libertad para unos pocos. ¿Por qué habríamos de ocuparnos del arte a menos que todos puedan participar de él? A contestar esta pregunta dedica su vida y su obra. Sin abandonar la lucha heroica dentro del activismo socialista, deja la pintura y abre la primera casa de diseño moderno. La firma "Morris, Marshal & Faulkner, Trabajos de Bellas Artes, Pintura, Escultura, Mobiliario y Metales" creó las bases del estilo *Fin de Siécle*. Morris, muy a su pesar, aceptó la máquina, pero insistiendo en que el hombre debía ser el amo y no el esclavo de ella.

La firma comercial de Morris no tuvo el resultado que él esperaba; tuvo que liquidarla a los pocos años. Los objetos fabricados en dicha casa tenían precios tan elevados que sólo la clase adinerada podía adquirirlos. Esto se debió a que Morris pagaba salarios altos y en su ideal utópico, prefería el trabajo artesanal al uso de la máquina. A pesar del fracaso de la firma de Morris, sus diseños tuvieron una enorme repercusión en Europa y en el estilo *Art-Nouveau* que surge en el continente el cual es el fruto de la semilla sembrada por este gran socialista.

Al final de su vida Morris hace un examen de su postura artística y afirma: A pesar de todos mis éxitos, me he dado cuenta que este arte que he contribuido a crear desaparece a la muerte de algunos hombres quienes, junto conmigo, se preocuparon por una reforma del arte basado en el individualismo que debe perecer con los individuos que lo lanzaron. Mis estudios históricos, lo mismo que mis luchas prácticas contra el filisteísmo de la sociedad moderna, me impusieron la convicción que el arte no puede concretarse, ni crecer realmente, en el sistema actual de comercialismo y carrera tras la ganancia. Como se ve, Morris delata ya las grandes trampas en las cuales tanto el artista del arte por el arte como el diseñador contemporáneo están presos. En su libro *Novedades de ninguna parte*, posiblemente la última gran utopía inglesa positiva y optimista, se enfrenta al hombre de la tecnocracia y con una clarividencia increíble condena a la sociedad de consumo: La industria está produciendo tal cantidad de objetos innecesarios, que está creando una especie de compulsión de la sociedad hacia la compra; se compran objetos y sobre todo se producen objetos absolutamente inútiles, que nada más la rutina de la compra hace que sean adquiridos; hay que producir exclusivamente lo necesario para el uso del hombre.

### **La situación actual**

El triunfo del arte por el arte en nuestra época es innegable, casi en el mundo entero. Sin embargo, el artista que se cree libre en nuestra sociedad se ve atrapado, en la red sutil de las concesiones. Funcionan los artistas como los grandes rebeldes, los inadaptados. Han hecho del arte una especialización que es comprendida por un grupo de conocedores y enterados del desarrollo de los problemas estéticos. Sin embargo, la mayor parte de ellos viven como una clase social marginada de la cual sólo unos cuantos logran triunfar y hacerse famosos.

Los que llegan y destacan por su inventiva, capacidad propagandística y sentido comercial, dictan los gustos, estilos y modas. Las búsquedas formales responden cada vez más a los valores de la mercancía en el mercado. El artista necesita inventar una nueva modalidad, una corriente distinta, y si logra triunfar impone una moda que se extingue con la saturación del mercado.

Cada día se abren más museos, galerías, se editan más revistas para divulgar a los artistas que pintan exclusivamente para preparar una nueva exposición y exponer en una galería o en un museo. La máxima aspiración que pueden alcanzar, además de la riqueza y la fama, es llegar a exponer en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Por otra parte, en el periodo que he comprendido en este análisis, el Arte Social ha producido movimientos que han sido reflejo de las necesidades espirituales o materiales, de la sociedad en que se diera. Baste recordar al muralismo y el grabado comprometidos con la Revolución Mexicana.

No es posible dejar de mencionar el gran experimento soviético de la época heroica de Lenin, cuando artistas comunistas unos, arte purista otros como Kandinsky y Chagall pusieron su talento al servicio de la Revolución. A la llegada de Stalin al poder, el cambio en las necesidades revolucionarias implantó el Realismo Socialista y la falta de libertad creativa.

Casos como la Escuela de la Bauhaus en Alemania o The New Bauhaus en Estados Unidos, pueden contarse entre los pocos ejemplos de un arte preocupado por la sociedad.

Durante algunos años, el surrealismo intentó cambiar al hombre y ponerse a su servicio; la sociedad carnívora lo engulló poco a poco, hasta que lo redujo al juego racional de la sinrazón.

Actualmente, los centros de poder han dado muestra de una enorme creatividad visual que llega a un público masivo, al que no puede alcanzar el impacto del artista individual. La cultura de masas a través del cine, la televisión, la fotografía, el radio y las historietas, *comics*, dominan el mundo de la comunicación social. Pero en vez de ser usados como armas liberadoras del hombre están al servicio de la manipulación, el consumismo y la dependencia. Tampoco es posible negar, en nuestra época, el impacto visual de las creaciones tecnológicas aunque todavía no se les considere arte. Ante

los fines pragmáticos y enajenadores de la sociedad, son y en esto me uno a los socialistas utópicos, los intelectuales, los artistas y críticos los llamados a denunciar e investigar posibilidades creadoras útiles a la sociedad. Recordar de nuevo que el arte no sólo es un productor estético sino ético, así como la belleza y bondad no pueden ser separadas.

Mientras que la conciencia estética y la reivindicación del hombre no sean una y la misma cosa, no es posible afirmar que en nuestra sociedad hay sensibilidad y arte.

El problema sigue siendo el mismo del siglo pasado, sólo que agravado por el deterioro ecológico y la destrucción paulatina del hombre y del planeta y la posibilidad de su exterminio.

Mientras la estructura social y los hombres mismos no suframos una transformación radical sólo serán, en el campo del arte, palabras y vanas polémicas en torno a problemas más estéticos no éticos que son los únicos por los cuales vale la pena ocuparse.

Quisiera, para terminar, leerles unas frases de Herbert Marcuse, el filósofo que recogió, entre otras cosas, la disyuntiva planteada por el hombre del siglo pasado.

Abogo —dice Marcuse— por una nueva sensibilidad, una nueva sensibilidad que active eso que he llamado dimensión estética en el ser humano y su universe que active la dimensión estética como catalizador del cambio social.

# Respuesta al discurso de ingreso de la Dra. Ida Rodríguez Prampolini

*Por el maestro Jorge Alberto Manrique*

Señor director de la Academia Mexicana de la Historia, señores académicos, señoras y señores.

La Historia del Arte es una disciplina que cuenta con su propia metodología, sus propias maneras de proceder, sus propias discusiones y escuelas encontradas acerca de cuáles son las mejores vías de abordar el conocimiento de esos objetos complejos que llamamos objetos artísticos, así como de la relación de éstos con los procesos que los hacen posibles en las sociedades a través del tiempo. La peculiaridad que suponemos en los objetos artísticos lleva al historiador del arte a discurrir sistemas diversos para entenderlos. Pero tan peculiar como pueda ser la obra de arte —tanto que algunos le han supuesto un *status* más allá del tiempo— es un hecho indudable su historicidad. La obra, su función en una comunidad, su aceptación o rechazo, son historia. Así, la Historia del Arte, por más que sea una disciplina con metodologías específicas, no por ello deja de ser fundamentalmente una disciplina histórica.

Por tanto, es normal, que una institución como esta Academia Mexicana de la Historia, atenta a que los diversos ramos estén representados entre sus miembros, haya contado siempre en su seno con historiadores del arte. Fue cultivador suyo don Manuel Romero de Terreros y Vinent, promotor y fundador de la academia en 1919, y su primer secretario; y don Luis González Obregón, su primer director, entre sus muy variados trabajos sobre la historia de la Nueva España, cuenta con aportaciones muy importantes que se refieren a los monumentos artísticos. Don Manuel Toussaint, padre en nuestro país de los estudios académicos de Historia del Arte y fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas (al cual, por cierto, pertenecemos tanto la académica que hoy recibimos como yo) se contó entre sus miembros de número; y otro tanto dos grandes maestros de la disciplina, don Justino Fernández y don Francisco de la Maza.

De tal modo que, cuando se presentó en la Junta de Académicos la candidatura de doña Ida Rodríguez Prampolini al sillón que dejara vacante la muy sensible muerte de don José Fuentes Mares, ésta fue recibida, con beneplácito, pues en ella reconocemos a uno de los más serios cultivadores de la Historia del Arte en nuestro país, Su larga ejecutoria como docente, su numerosa producción en libros y artículos, y desde luego lo rico, imaginativo y novedoso de sus ideas así lo acreditan.

Nacida en el puerto de Veracruz, doña Ida Rodríguez Prampolini inició sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad, la Nacional Autónoma, cuando, por así decirlo, apenas acababa de sacudirse los confetis que le cayeron por haber sido reina del carnaval veracruzano. Cito este hecho anecdótico porque para mí de alguna manera anuncia y significa la personalidad de la nueva académica: quiero decir que para ella la vida y el estudio riguroso no son opuestos —como a menudo se pretende presentarlos— sino que son aspectos confluyentes en una misma persona, si no es que complementarios. Así pienso que lo entendieron los discípulos y amigos que, encabezados por Rita Eder y Olga Sáenz, le dedicaron como homenaje el libro *Del carnaval a la academia* aparecido hace poco. Esa vitalidad de Ida Rodríguez en sus clases, sus escritos, en otros afanes de su vida, que colorean de modo especial su quehacer, se explican a partir de tal concepción. Para ella lo académico es —así lo entiendo yo— una función de la propia vida.

Quien dedicaría su vida a la Historia del arte se inició, sin embargo, en la historia de las ideas. Sus dos primeros libros: *La Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI*, de 1947, y *Amadises de América* de 1948, rastrean la actualización de viejos mitos culturales, en el escenario americano. En un caso la figura medieval del caballero andante, en otro la clásica imagen del *Timeo* platónico. Teresa del Conde ha señalado ("*Ida Rodríguez: opera prima*" en *Del carnaval,..*) que en ellos está muy presente el pensamiento de don Edmundo O'Gorman. El historicismo, que por esos años defendía, precisamente como nuevo caballero andante, don Edmundo en la Universidad, tuvo entre sus primeros partidarios convencidos a nuestra académica. Ella lo recuerda y recuerda agradecida la disciplina y el gusto por la Historia que le enseñó su maestro: maestro primero, después esposo, ahora amigo. Donde pueden verse los riesgos de la enseñanza.

Pero nuestra historiadora historicista estaba ya entonces picada de la araña del arte. No sólo su ambiente familiar era favorable, en su infancia veracruzana,

a tal inclinación. La Facultad de Filosofía, entonces en la casa de Mascarones, tenía cómo maestros a algunos de los grandes cultivadores de la Historia del Arte: Francisco de la Maza, Juan de la Encina, Salvador Toscano y sobre todo Justino Fernández; a todos oyó Ida Rodríguez, y su relación fue mayor con don Justino, tanto porque se ocupaba de arte moderno —que vendría a ser su interés mayor— como porque, dada la estrecha y vieja amistad entre Justino Fernández y Edmundo O'Gorman, con él tuvo un contacto más rico. La vocación por la especialidad se definiría cuando, con una beca de estudios, fue discípula de Eugenio D'Ors en la Magdalena, en Santander. Posteriormente, durante los años que vivió en Italia, completó su formación con cursos de Historia el Arte en Padua, Perusa y en la Academia de San Luca de Venecia.

De 1964 es *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, cuyos tres volúmenes fueron publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas, al que desde entonces ha estado ligada, ahora como investigadora emérita. Libro propiciado por don Justino Fernández, es de imprescindible consulta para todos los que nos hemos ocupado alguna vez de ese periodo. Sin renegar de su original filiación historicista, que le venía de la Facultad y del propio don Justino, en la enjundiosa introducción se advierte la madurez de quien ha tomado su propio rumbo. Aparecen nuevas preocupaciones por relacionar el pensamiento sobre el arte con las circunstancias políticas y sociales en las que se manifiesta. Tal tipo de cuestiones son todavía más evidentes en un texto general aparecido el mismo año, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía* y, también de entonces, un ensayo aparecido en los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, *Dos conceptos de arte revolucionario*, que ha comentado Francisco Reyes Palma ("Biología de un ensayo..." en *Del carnaval...*). Su desconfianza acerca de la condición que el arte ha adquirido en nuestro mundo, como resultado de un individualismo exacerbado y en función de eso objeto de especulación comercial, la llevan en estos trabajos a estudiar aquellos momentos en que los artistas se han vuelto a plantear la relación de servicio respecto a su comunidad. La oposición entre un arte de exaltación de lo individual y un arte de servicio, se convierte a partir de entonces en un tema central de sus trabajos, examinado desde diferentes perspectivas y en diversas circunstancias. El asunto de su discurso esta noche también considera esa cuestión.

*El surrealismo y el arte fantástico de México*, de 1969, es también un libro de consulta obligada. En él reúne, como resultado de una prolija investigación, la producción artística mexicana de corte fantástico y deslinda una tradición local, proclive a ese tipo de representaciones, de la influencia —en nuestro medio— del surrealismo surgido en el grupo de André Breton. *Dada*

(libro escrito en colaboración con Rita Eder) es un esfuerzo por documentar, siempre en el marco de su preocupación por la situación actual del objeto artístico, el movimiento de este siglo que de una manera frontal se opuso a los modos de producción y distribución de las obras de arte. *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (1982) o *Herbert Bayer, un concepto total* (1975) muestran también, desde aspectos diferentes, la atención que presta a manifestaciones y artistas que rebasan los modos de arte individualizado en busca de una nueva inserción de lo artístico en la vida de los hombres. Y de alguna manera aparecen cuestiones similares en textos, a menudo polémicos, sobre artistas tales como *Pedro Friedeberg* (1973) o *Sebastián, un ensayo sobre arte contemporáneo* (de 1981).

Las obras que he citado no son sino una referencia incompleta para hacer notar que en ellas y en muchos otros trabajos, Ida Rodríguez Prampolini ha mantenido una coherencia indudable. La obra de arte, para ella, tiene sentido si, y sólo si, es capaz de justificarse como un objeto al servicio de la comunidad. Cómo funciona una obra en un contexto social dado, cómo se explica su aparición y sus características, cómo se sustenta teóricamente; éstas son las cuestiones que surgen constantemente en sus trabajos; hablar del arte no es para ella, pareciera, sino un modo de hablar de tal problemática.

Este muy apurado esbozo que estoy haciendo de doña Ida Rodríguez Prampolini como investigadora no da idea real de su personalidad. Habría de referirse a otras múltiples actividades de su vida, lo que la circunstancia y el tiempo no me permiten hacer, como, sobre todo a su actividad docente, ejercida en diversas instituciones, pero principalmente en la cátedra de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, donde desde 1963 ha impartido sus cursos de Arte Contemporáneo a los estudiantes de licenciatura, y desde 1970 sus seminarios a los de posgrado. Declara ella que de toda su actividad académica, ésta es la que más le ha satisfecho. Son prueba viviente, tanto de sus cualidades de maestra como de su generosidad los muy numerosos profesionistas que ha formado y las también numerosas tesis que ha dirigido. Además está su desempeño al frente de la Coordinación de Investigación del Arte del Tercer Mundo, en el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo; como Consejera Cultural de la Embajada de México en Londres; y actualmente como Directora General del Instituto Veracruzano de Cultura. Y todavía debería citar pormenorizadamente su actividad como miembro de jurados de arte, en México y en diversas confrontaciones internacionales (IX Bienal de Sao Paulo, I Bienal de La Habana); su trabajo como



crítica de arte (parcialmente reunido en el libro *Una década de crítica de arte*); sus numerosas conferencias en nuestro país y fuera de él; su pertenencia como miembro de número a la Academia de las Artes, de México, así como al Comité Mexicano de Historia del Arte, a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (sección México) etcétera.

En el texto que nos acaba de leer doña Ida Rodríguez Prampolini define y enfrenta, los para ella dos actores principales del drama del arte en los últimos 150 años: la teoría que sustenta la posición de "el arte por el arte"; es decir, la de un arte que no se debe más que a sí mismo y un artista que no se debe sino a su arte; y la que sustenta la posición de un arte y un artista que sólo se justifican como medio para un fin de beneficio de la comunidad, o el llamado "arte social". Para nutrir esos dos personajes teóricos y hacer posible su cabal sentido, acude a la Historia. Es en el Renacimiento cuando, nos dice, aparece ese nuevo personaje histórico, el artista, surgido de los gremios medievales y favorecido por la situación de las nuevas ciudades y los nuevos señores italianos. Esa situación hace surgir al artista individual, lo exalta a niveles antes no imaginados, pero simultáneamente lo convierte en dependiente ya no de su comunidad sino de un mecenas; y a su obra en una que ya no sirve a todos, sino a su propia satisfacción y al regodeo del mecenas. Ahí el prolegómeno del drama.

Sin embargo, creo que vale la pena insistir en que la nueva situación del artista es dependiente de una nueva concepción del arte. La idea rectora del Renacimiento, la idea de *perfección* (de vieja raíz platónica, cultivada en los círculos de Padua y Florencia) es la que da al artista una categoría nueva, por encima de su tradicional condición de agremiado cumplidor de encargos. La búsqueda de esa perfección —de la entelequia, que eso es— no es cuestión de zapateros. Ahora el artista se hace filósofo (es la expresión de Giorgio Vasari en 1553) y se aplica a alcanzar la perfección. Y cuando se cree que la ha logrado se convierte en un ser extraordinario:

Es el mismo Vasari hablando de Miguel Ángel: "Dios ...dispuso mandar a la tierra un espíritu que universalmente fuese hábil en cada una de las artes (...) que trabajase por si sólo en mostrar qué cosa es la perfección..." Pero aun en ese caso

eximio, el artista es, estrictamente hablando, un instrumento: un instrumento de esa perfección. Inmediatamente después, con el manierismo, la exaltación individual se hace más aguda. El creer que se había alcanzado la perfección, como es lógico, hizo entrar el concepto mismo de perfección en crisis. El artista, ya no sujeto al servicio de la presupuesta perfección, queda en una libertad absoluta. Es ahí que el individualismo se exagera. Cuando Michel de Montaigne escribe: "digo lo que pienso, no le pido a nadie que piense como yo, y yo mismo no sé si mañana pensaré lo mismo", es equiparable al artista que pinta sin más límite y sin más sentido que su propia relación con la obra. Pero ciertamente pasará un buen tiempo para que esa nueva actitud, a la que podemos ya dar su nombre: el arte como expresión (de ahí que Arnold Hauser considere al manierismo como el nacimiento del arte moderno) se haga de uso común más allá de los círculos italianos. Pasarían sus buenos tres siglos para que ese nuevo fenómeno de la cultura pudiera dejar los adjetivos que lo diferenciaban de otras actividades, y dejar de ser Bellas Artes o Nobles Artes para quedar en nuestro ahora suficiente vocablo de *arte*.

Después de la Revolución Francesa, que hizo patentes tantas cosas, pudo verse clara la situación del artista que, como continuación de aquel proceso iniciado en Roma y Florencia siglos atrás, al ganar en libertad había perdido un espacio propio en la sociedad. La desaparición de la influencia de la clase aristocrática y la disminuida presencia de la Iglesia como mecenas dejan al artista verdaderamente en vilo. Se establecen entonces las dos posiciones que señala Ida Rodríguez: el arte por el arte, a partir de Gautier y el arte como servicio social, a partir de Saint-Simon. Ambas son respuestas frente a la carencia de sitio a que había llegado el artista en el proceso. Por un lado se le encuentra un nuevo lugar, por el otro se exalta su posición excéntrica y desajustada. En este caso se acepta la realidad histórica que lo ha llevado a tal punto y se considera positiva, en función de la libertad que supone; "vayamos todavía más adelante" parece decir Gautier.

En el caso de Saint-Simon y sus seguidores se añora el lugar que el artista tuvo en el pasado, en la sociedad que él llama "orgánica". Como señala Ida Rodríguez, en las dos posiciones opuestas se trata de actitudes románticas y de rechazo a una realidad vivida por los actores, la del mundo burgués surgido de la Revolución, un mundo para otros y otros huero y romo. Unos querían volver atrás, otros, yendo adelante, convertirse, con su desprecio y su individualidad acrisolada, en conciencia crítica.

Pero nada en la Historia pasa en vano. Unos y otros, los personajes opuestos coinciden en considerar el arte como expresión de sentimiento. Esto es, ambos aceptan lo que el arte había empezado a ser precisamente a partir del manierismo: Para Gautier es ese binomio expresión-sentimiento el que define la *artisticidad*, la libertad del sentimiento debe ser absoluta, y por lo tanto cualquier elemento perturbante —y la utilidad sería uno de ellos— debe rechazarse. Para Saint-Simon es el título del sentimiento el que daría a los artistas en la nueva sociedad orgánica, el derecho de ser guías y vanguardia (sitio que desde luego nunca antes habían tenido).

La reflexión que del enjundioso discurso de doña Ida Rodríguez Prampolini se puede desprender, es que ambas posiciones opuestas han seguido su curso por siglo y medio. No han sido capaces de desplazar una a la otra. Casi puede decirse —como de alguna manera lo ha apuntado Ida Rodríguez— que la historia del arte de los últimos 150 años está constituida por esa oposición.

El arte de la libertad total y la expresión parecía llegar a un punto terminal en la séptima década de este siglo, en la época desafortunada del informalismo. Se buscaban desesperadamente salidas. Pero ahora, en cambio, el problema tanto para el crítico como para el historiador, es la proliferación: tanto hay y variado, que nos parece aceptable.

Por otra parte, todas las utopías para reubicar al artista y el quehacer artístico en la sociedad, han fracasado si las consideramos en forma global. En el caso del iniciador Saint-Simon porque dependía de la previa instalación de la utopía social. Eso mismo parece deducirse de las ideas de otros pensadores. En otros ejemplos, como el importantísimo de William Morris que relata Ida Rodríguez en su texto, la utopía artística en sí misma no alcanzó los propósitos originales. Pero estrictamente hablando, no podemos hablar de un fracaso. Lo que hizo fue de gran importancia y dejó secuelas perdurables en un ámbito posterior del trabajo artístico. Y otro tanto se puede decir de los intentos por un arte social que se han sucedido, con muy diversas características: del realismo de Courbet a la novela realista, del suprematismo soviético a la escuela mexicana surgida en 1923, y de ésta a los grupos de arte conceptual-social que tan vigentes fueron en los años sesenta y setenta del siglo en el mundo y en México. No han conseguido los propósitos programáticos, pero han realizado obras a veces de una inmensa importancia. Han mantenido viva la idea de recuperar la perdida función social del arte.

Por lo tanto, podemos observar que, a partir del momento en que se hace clara esa situación en vilo del artista, desplazado de su antiguo sitio, en esos principios del siglo XIX a que tan viva referencia hace Ida Rodríguez, se abren dos vías contradictorias —pero podríamos decir que coincidentes en cuanto a su *artisticidad*— y que éstas no han dejado de ser practicadas, en momentos más lejanas entre sí, en otros de alguna manera cercanas. Y que eso ha constituido la Historia del Arte en más de 150 años.

Estas son algunas de las reflexiones que me ha sugerido el rico texto que doña Ida Rodríguez ha leído esta noche. Además de lo riguroso de la investigación en la que se sustenta, la importancia del asunto que ha elegido y la manera aguda y viva en que presenta las posiciones opuestas, y el partido a que su preferencia le inclina, seguramente llevarán a otros a diversos comentarios. En eso, en la forma abierta en que la autora plantea un asunto de importancia capital para la comprensión de los fenómenos artísticos, veo una de sus mayores cualidades. Bienvenida a esta Academia a quien tan claramente reafirma una trayectoria brillante.