

JUSTINO FERNANDEZ

COMENTARIOS SOBRE SUS NOTAS DE TEORÍA DEL ARTE

Por Beatriz de la Fuente

Hay diferentes maneras de aproximarse a las obras de arte. De entre ellas, algunas se detienen en la mera impresión recibida; otras —sin duda las más valiosas— pretenden ordenar las reacciones que las obras suscitan, los sentimientos, las emociones y el conocimiento final. Tratan, en suma, en primer término, de analizar las vivencias que tales obras de arte producen, para proceder después a comunicarlas, transmutando con ese objeto el lenguaje plástico en el verbal.

Justino Fernández es el primero en aproximarse al arte mexicano con un sistema, valiéndose de una estructura metodológica. La voluntad de orden le era inmanente, y él supo reforzarla con el estudio cotidiano y con la investigación incesante. De este modo, la disciplina y la constancia, aunadas a su sabiduría natural, fueron las armas con las cuales pudo imponer un conjunto de normas a nuestra historia del arte.

El resultado máximo de sus empeños es, para mí, la elaboración de un método que le permitió crear la historia del arte mexicano. La aportación básica de Justino Fernández a la cultura nacional fue la de historiar ese arte, desde el remoto pasado indígena, la época colonial y la de la Independencia, hasta llegar al México de la Revolución y el contemporáneo. Tal cosa le fue posible mediante la estructura teórica elaborada por él mismo a fin de abordar las obras del arte nuestro.

Más que un esquema rígido e inflexible, al cual se deben ajustar los hechos artísticos, su método teórico es un ordenamiento que, partiendo de las obras en sí, asegura su ubicación, en el lugar que le corresponde, a cada uno de los momentos y de las experiencias estéticas.

Su propia estructura metódica es, en esencia, una suma de entidades abiertas que propician, en última instancia, la verdadera aproximación humana, siempre subjetiva y cambiante.

He de advertir que Justino Fernández no creía en métodos “puros”, y si aplicaba un esquema fenomenológico a sus tareas de crítico, era con el fin de que, al poner en orden la experiencia estética, destacaran los momentos más relevantes de su proceso. Sus palabras al respecto son iluminadoras:

No hay método posible para guiar la sensibilidad que se dispara, aunque se trate de la sensibilidad más cultivada, ni tampoco lo hay para la imaginación, que ya es de por sí sintetizadora; pero sí puede haber orden en el pensamiento que ayude a poner de relieve las revelaciones, las posibles coincidencias, que ayude a la comprensión y estimación del arte y de su belleza. Pretender metodizar es echarlo todo a perder, mas es indispensable un cierto orden, modo o manera de penetración.¹

Voy a procurar exponer lo esencial de su método, esa clara estructura de que se valió, basándome en las notas personales que él me facilitó, y que copié hace algunos años. En cierta forma, las ideas de Justino Fernández que voy a enunciar sintéticamente, fueron expresadas en varias conferencias que dictó en el transcurso de cerca de veinte años —la primera fue dicha en 1943— y que muestran su preocupación por comunicar, sobre todo a los estudiantes a quien iban dirigidas, los medios para aproximarse a las obras de arte.² Esas ideas se encuentran también presentes, pero no explícitamente sino en forma subyacente, en todos sus libros, y muy particularmente en *La estética del arte mexicano: Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El hombre*.³ En el conjunto de los tres libros que forman su estética, la estructura metódica está encubierta por los detalles de la historia, por el análisis mismo de las formas, por la explicación de los símbolos y por las interpretaciones de los posibles significados estéticos y culturales. La teoría aparece en sus libros revestida por el ropaje de los hechos, de las descripciones, de la búsqueda de significaciones; todo esto sirve para consolidar la estructura. Las apariencias histo-

¹ *Estética del arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 1972: 10.

² Las conferencias en que se ocupó del tema a que me refiero fueron las siguientes:

“La Crítica de Arte en México”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante los cursos de invierno de 1943.

“Una introducción a la Crítica de Arte”, en un ciclo de cinco conferencias en la Universidad de Nuevo León, en Monterrey, N. L. 1953.

“Método de la Crítica de Arte”, en la Casa del Arquitecto, en México, 1954.

“Crítica e Historia del Arte”, Mesa Redonda de la Semana de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana, México, 21 de agosto de 1965.

“Arte e Historia”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en los cursos de invierno, 23 de enero de 1968.

“Teoría de la Crítica de Arte”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante los cursos de invierno, 25 de enero de 1968.

“Arte e Historia” y “Teoría de la Crítica de Arte”, dos conferencias en la Escuela de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, 18 de marzo de 1968.

³ *Op. cit.*

ricoartísticas existen porque hay un esqueleto que las sostiene y, a la inversa, la armazón teórica se da gracias a un aspecto exterior definido y concreto: la obra de arte.

No cabe diferencia entre crítica e historia del arte, señala Justino Fernández, y toda actitud crítica —o histórica— parte de las intuiciones personales y sólo de ellas, o bien de una conciencia de la filosofía necesaria para saber en dónde está uno situado. Su método teórico fue organizado y dividido en tres dimensiones consecutivas a las cuales denominó: 1) Plan sintético espontáneo; 2) Plan analítico, y 3) Plan sintético consciente. En cada sección hay divisiones que están acompañadas de una breve explicación.

A continuación desarrollo el cuadro que muestra la estructura teórica, tomado de las notas de Justino Fernández, que he mencionado líneas arriba:

PLAN SINTÉTICO ESPONTÁNEO

Método

Teoría

I. *Lo inmediato*. Nacemos a la conciencia en un cierto medio cultural, que absorbemos o en contra del cual nos rebelamos. En una forma o en otra, hay un momento en que tomamos una posición personal. Lo inmediato: la obra de arte y nosotros.

La espontaneidad con que se reacciona ante la vida o frente a una obra de arte, jamás es espontaneidad pura, sino que está condicionada por nuestro temperamento y por nuestro bagaje cultural; con lo que somos.

La sensibilidad es seleccionadora y educable; muestra gustos distintos.

La imaginación es interpretativa; relaciona, es creadora.

En una primera aproximación a la obra de arte, nuestras facultades funcionan condicionadas por nuestra cultura en un solo movimiento *sintético y espontáneo*.

(*Teoría de la espontaneidad*)

PLAN ANALITICO

II. *Lo expresivo (el cómo)*. Todo lo que está en relación con el hombre, es expresivo. El hombre entra en relación con la naturaleza, y al interpretarla se interpreta a sí mismo.

Lo expresivo en la obra de arte, está en su conjunto y en cada una de sus partes. Es necesario hacer un inventario escrupuloso de sus diferentes elementos, buscar las intenciones del artista. Investigando el lugar de la obra, su tamaño, materiales, estructura, formas expresivas, color, disposición de elementos, sus relaciones con el conjunto, título dado a ella, se obtiene la conciencia de *cómo* el artista se ha expresado en un primer plano. *La forma que ha dado a su intención*. La expresión artística se identifica con su modo de ver.

(*Teoría de la expresión formal*)

III. *Lo expresado (el qué)*. Toda expresión es significativa. Es preciso inquirir *qué* significan las expresiones. Investigar qué es lo que el artista ha querido significar en la obra con los elementos expresivos y su disposición.

Expresar es igual a definir; pero en la obra de arte se trata de algo dinámico, de un "significando", "se-

ñalando a” “apuntando a”, según la interpretación del crítico. Siempre se significa algo trascendente. Todas las formas de interpretación son simbólicas, y pretenden significar algo inefable.

Todas las formas son expresivas *para* y significan algo. Las formas artísticas de la sensibilidad, del intelecto de la imaginación, son, como el lenguaje, formas simbólicas. “El contenido” es igual a lo significado.

(*Teoría de las formas simbólicas*)

IV. *La intención expresada o la significación en la historia del arte (el dónde)*. La historia de las expresiones significativas, de los modos de ser históricos del hombre, es la de los modos de expresar sus *anhelos de trascendencia*, de acuerdo con sentimientos (gustos) ideas (conocimientos) y creencias (imaginación).

1. Formas expresivas frente a un horizonte histórico.
2. Significaciones para su localización histórica y *para* localizar el valor original del artista.
3. Originalidad y capacidad significativa.
4. Coincidencia y disidencia en el pasado y en el presente.
5. Conexiones de intenciones, aun con formas diversas.
6. Diversidad y unidad de la historia. Presupone al hombre y su relación con los otros.

(*Teoría de la historia del arte*)

PLAN SINTÉTICO CONSCIENTE

V. *Lo histórico (el cuándo)*. Lo expresivo y lo significativo una vez localizado históricamente, ¿qué significación tiene en conjunto, en la historia de la expresión artística y en la historia de la cultura?

Los sentimientos, gustos, ideas y creencias de un cierto tiempo, entran en relación con los de otros tiempos, y se establece la originalidad y las conexiones, coincidencias y disidencias con el pasado. Es la significación de la historia del arte en la historia de la cultura.

(Teoría de la historia de la cultura)

VI. *La síntesis (el ahora)*. Lo dado por el análisis y por la significación final, en la historia de la obra ¿qué sentido tiene para nosotros, para mí, hoy, aquí...? Es la significación de la historia del arte como historia de la expresión humana espiritual en su último y vital sentido dentro del presente.

(Teoría de la vida en el presente)

La estructura teórica de la historia y de la crítica que Justino Fernández aplicó a los hechos artísticos de México, se explica en gran parte con el esquema arriba transcrito. En él destaca la importancia del contacto primero, de la intuición directa frente a la obra de arte. En pasos subsecuentes, esa primera experiencia se enriquece analíticamente con la búsqueda de significaciones formales y simbólicas en la obra misma, y con los conocimientos adquiridos de críticos y de historiadores, o sean las diferentes maneras como los hombres han visto y estimado, comprendido o rechazado, las obras de arte. Es necesario, pues, tener un conocimiento de la historia del arte en sus dos aspectos: el de las obras mismas y el derivado de la historiografía. Lo anterior constituye el apoyo primario y objetivo que debe incorporarse a las bases ideológicas y filosóficas que

caractericen al crítico. El paso final en el proceso historicocrítico, es el de ubicar la obra de arte, en tanto forma, contenido y sentido histórico, dentro del marco de la cultura de la vida personal. Por eso Justino Fernández plantea como última pregunta, la que hace culminar todas las anteriores (aquellas que inquietan el cómo, el qué, el dónde, y el cuándo): ¿qué sentido tiene para mí, hoy, en este presente que se está volviendo pasado, la obra de arte? Por lo mismo, el juicio de valor que propone acerca de los hechos artísticos, es personal, y subjetivo a pesar del sólido andamiaje objetivo que ha construido racionalmente. En realidad, se trata de un ciclo que parte de la intuición personal y termina, pero no se cierra, con otra apreciación enriquecida, pero al fin y al cabo también individual.

Para Justino Fernández el crítico debe mantener “una actitud liberal básica, en el más amplio sentido; abierta a todas las expresiones porque ello equivale a decir abierta a la comprensión de los hombres del pasado y del presente . . .”⁴

En resolución, su teoría del arte consiste en el análisis formal, histórico y objetivo; es también la “interpretación adecuada y ceñida al objeto”,⁵ que tiene como finalidad penetrarlo en su última y más profunda significación humana. No todo puede, sin embargo, quedar en el plano del conocimiento y de la erudición; las inevitables limitaciones humanas hacen del acercamiento a las obras de arte, algo semejante a una reflexión interior, y al analizarlas, fatalmente nos estamos proyectando en ellas nosotros mismos.

Tal vez me hubiera sido posible presentar en otra forma, basada principalmente en sus muchos libros y escritos, lo que yo entiendo como el aspecto esencial de la teoría del arte de Justino Fernández. Me pareció que si obraban en mi poder las copias de las notas de trabajo del maestro Fernández, que me había permitido estudiar con el fin de aplicarlas a mis propias investigaciones, era conveniente dar a conocer su contenido al sector interesado. Son tan claras, que los comentarios resultan casi innecesarios; sin embargo, es probable que si Justino Fernández las hubiera publicado, sus explicaciones estarían considerablemente ampliadas. Nunca, que yo sepa, ni en conferencias ni en escritos, las comunicó en la forma ordenada que presentan en aquellos apuntes manuscritos que me facilitó.

No se trataba de bordar sobre su texto; parecía suficiente hacer breves comentarios; su sola exposición constituye un encomio al aspecto no visi-

⁴ “Crítica e Historia del Arte”, conferencia dictada en la Universidad Iberoamericana, el 21 de agosto de 1965.

⁵ *Op. cit.* 171.

ble, el difícilmente apreciable en su vasta obra crítica e histórica, que es el trabajo del constructor, del que edifica silenciosa y sólidamente.

Es Justino Fernández el creador, el que dio al arte mexicano una historia ordenada, significativa y esencialmente humana. Era su opinión que más valía “abrir una brecha en la selva, aunque sea imperfecta, que esperar el impecable trazo de cómoda vía”.⁶ Esa “brecha” es ahora como un camino amplio y bien construido, con múltiples bifurcaciones que nos llevan a todas las regiones de nuestro arte.

• *Op. cit.* 382.