

Deslinde 1

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Mayo-Agosto de 1968

Arte y no-arte

Leopoldo Zca: Presentación

Jorge Alberto Manrique: ¿Arte o no-arte?

Adolfo Sánchez Vázquez: De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte

Ida Rodríguez: La crisis creativa

Alberto Dallal: No-arte y arquitectura

José Antonio Alcaraz: ¿No música?

Sergio Fernández: Los peces ¿Es arte una novela actual?

Carlos Horacio Magis: Una vez más la "cuestión palpitante"

Miguel Sabido: La "acción" justifica al "no teatro"

nam



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
Aparece cada cuatro meses

Director
Leopoldo Zea

Secretaria
Rosa Krauze

Consejo de redacción
Luis Villoro
Rosario Castellanos
Jorge Alberto Manrique
Margo Glantz

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Año I. Número 1. Mayo-Agosto de 1968

Sumario / *Arte y no-arte*

- Leopoldo Zea *Presentación* 3
Jorge Alberto Manrique *¿Arte o no-arte?* 5
Adolfo Sánchez Vázquez *De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte* 12
Ida Rodríguez P. *La crisis creativa* 30
Alberto Dallal *No-arte y arquitectura* 41
José Antonio Alcaraz *¿No música?* 49
Sergio Fernández *Los peces ¿Es arte una novela actual?* 54
Carlos Horacio Magis *Una vez más la "cuestión palpitante"* 64
Miguel Sabido *La "acción" justifica al "no-teatro"* 73

Varia

- Artes Plásticas *Jorge Alberto Manrique* 81
Música *Stockhausen y la forma Raúl Cosío* 83
Ciencias Políticas y Sociales *Abelardo Villegas* 84
Cine *Jorge Ayala Blanco* 86
Palabras al margen *Luis Rius* 88
De Yuria *Jaime Sabines* 89

¿ARTE O NO - ARTE?

Jorge Alberto Manrique

En nuestros días muchas manifestaciones de lo que todavía seguimos llamando arte parecen resistirse a caber dentro de las connotaciones que a ese término estamos acostumbrados a dar. Pop-art, op-art, música concreta, o música electrónica, antinovela, escritura automática, diversos "pánicos" y happenings, etcétera, parecen no tener nada que ver con lo que por arte hemos entendido durante mucho tiempo: se nos ocurre a menudo que por lo único que a esas actividades seguimos llamando las artísticas es porque las llevan a cabo unos señores a los que sí llamamos sin duda artistas (y otras gentes adyacentes). Dejando a un lado la inútil polémica falsa sobre si tales actividades no son más que medios de propaganda o deseo bastardo de eterna originalidad —supuesto que aunque tales cosas existan no pueden llegar a invalidar el fenómeno: aun suponiendo que la propaganda o el deseo de originalidad existieran en todas esas manifestaciones, lo único que quedaría sería el considerarlas componentes básicos del arte de nuestros días, pues obviamente no por censurarlas podemos hacer desaparecer el fenómeno—; dejando, pues, a un lado esa inútil polémica, parece que cualquier persona, por medianamente sensata, enterada y consciente que sea, no puede no advertir que en las manifestaciones a que nos referimos parecen funcionar categorías y aun valores que no son los que estamos acostumbrados a advertir en una obra tradicional. El desajuste de categorías es tal que el espectador se encuentra en la imposibilidad de juzgar verdaderamente tales manifestaciones; puede verse, en efecto, que en las discusiones que alrededor del problema se levantan, de lo que se trata es de la legitimidad y de la validez de esas extrañas actividades, pero no se les enjuicia particularmente en sus valores individuales. Los defensores de ellas las consideran legítimas y válidas, otros no, pero ni éstos ni aquéllos pueden establecer juicios individuales dado que carecen de un juego de categorías aplicable a esos fenómenos. ¿Cuándo un verso escrito según el automatismo riguroso es superior a otro? ¿Cuándo un cuadro que íntegramente emplee el "realismo de objeto" es inferior a otro? No estamos en capacidad de saberlo, o por lo menos "casi" no lo estamos.

Este solo punto, me parece, es bastante para confirmar que la situación de las artes actuales —o por lo menos de una corriente de ellas— respecto a las anteriores es diferente de una manera más brusca que cuanto lo ha sido en otras épocas. Y es esto lo que permite hablar del problema entre arte y no-arte, entendiendo por el primer término aquella actividad que, cualesquiera que sean sus particulares características, entra sin problemas dentro de lo que tradicionalmente hemos aceptado precisamente como artístico, y entendiendo por el segundo término estas nuevas manifestaciones que de alguna manera se nos presentan como artísticas, pero de las que no estamos convencidos que lo sean o frente a las que, para aceptarlas así, tenemos —por lo menos— bastantes problemas. De hecho de lo que se trataría sería justamente de determinar si se trata realmente de un no-arte, o si se trata simplemente de un nuevo arte, tan diferente del anterior como cualquier momento artístico pudiera serlo del momento que lo ha precedido. Y, por otra parte, importaría determinar si tenemos por qué asustarnos frente a ese no-arte, en caso de que lo sea.

En realidad la situación de crisis en los planteamientos de lo que debe y puede entenderse por artístico no es cosa tan nueva; tal vez lo novedoso consiste en que no es sino hasta ahora cuando ha tomado tal actitud una extensión mayor, tanto por lo que respecta al interior de cada sociedad, como por lo que respecta al número de sociedades que alcanza. En efecto, el planteamiento estaba hecho desde los fines de la segunda década del siglo, con el movimiento dadaísta: Dadá proponía la muerte del arte,

y desde luego que en ese sentido su posición fue mucho más radical que la que pueda haber ahora en las manifestaciones a que me refiero. Sin embargo, la trascendencia del dadaísmo —no tanto en términos de historia, cuanto en términos de sociología— no fue mucha, por violentas que fueran sus proposiciones. El arte en el sentido tradicional, por más que estuviera renovado y siguiera renovándose constantemente, volvió por sus fueros desde mediados de la tercera década del siglo, y siguió campeando hasta por lo menos la mitad de la década de los cincuenta, en que volvieron a aparecer, ahora tal vez con signo diferente, las manifestaciones que nos preocupan. Sin duda el germen del dadaísmo no murió, dado que nada es reversible en la historia, pero parece evidente que la gran bandera estaba en manos de los artistas tradicionales (y digo tradicionales no porque no resultarían renovadores en muchos aspectos —tal el caso de un Picasso o de un Tamayo— sino porque seguían manteniendo las tradicionales categorías artísticas: baste como prueba de ello su arrebatado amor por la forma y la expresión). Pero sí, pues, posiciones por lo menos similares a las dadaístas han reaparecido en los últimos diez años, y si esas posiciones han alcanzado una aceptación mucho mayor que la que los mismos dadaístas tuvieron, se nos plantea el problema de determinar cuál es el verdadero carácter de ellas. Así pues, lo que nos importa determinar, para saber siquiera a qué atenernos, es si las nuevas y últimas manifestaciones de una corriente importante significan, respecto a los valores artísticos previamente aceptados, un cambio de grado simplemente, o bien un cambio de signo (podríamos decir, sin aberración, un cam-

bio de esencia). Si se trata, en definitiva, de un estilo artístico más, o de un no-arte.

Puesto así el problema, parece que convendría dilucidar dos cosas, sin lo cual no podríamos seguir adelante, y éstas son: qué podemos entender por estilo, y qué podemos entender por arte.

Sin necesidad de hacer una teoría del estilo, pues ni es éste el sitio para hacerlo ni estoy personalmente capacitado para adentrarme en ese problema, podemos aceptar, muy fenomenológicamente, que es una modificación dentro del marco de convenciones en que un arte se mueve. Sin entrar a considerar el porqué y el cómo de esas convenciones, es indudable que cualquier momento artístico ha contado con un juego de ellas, que precisamente le da su personalidad y lo hace peculiar y único frente a otros momentos artísticos, y son a ellas justamente a lo que llamamos, en conjunto, un estilo. Tan es así que frente a un tipo de arte, nos vemos en la necesidad de penetrar en el marco de las convenciones que le son propias, para poder emitir juicios; y cuando así no lo hacemos caemos indefectiblemente en el error esencialista (tan común en el siglo pasado, por ejemplo) de utilizar patrones convencionales ajenos a la obra que se juzga, y encontrarla irremediabilmente defectuosa. Ahora bien, son los cambios dentro de un determinado marco de convenciones los que determinan, llegados a un cierto punto, la existencia de un nuevo estilo; así es, en última instancia, como ha ido determinándose la historia del arte. Pero sí podemos advertir que, sin duda, nunca en el cambio de un estilo a otro se trocaron totalmente las convenciones propias del estilo anterior, sino sólo una parte

de ellas, a veces menor, a veces mayor. Sin embargo, primero con el dadaísmo y ahora con los últimos movimientos, sí se pretende un trastrueque definitivo. ¿Qué queda, en efecto, en las manifestaciones a que nos referimos, de las convenciones que constituían los estilos anteriores? Sin duda y a pesar de todo, el impresionismo y aun el cubismo y el surrealismo estaban mucho más cerca de Rafael que del por-art, y Debussy más cerca de Vivaldi que de la música electrónica. Y es esto, precisamente, lo que nos escuece.

Por otra parte debemos reconocer —y tal vez para tranquilidad de nuestras conciencias— que nuestro concepto de *arte* no es tan viejo, ni mucho menos. La palabra *arte* perdió su sentido etimológico de “habilidad” o “técnica” para adquirir el actual que le damos cuando nos referimos a una “obra de arte”, o a simplemente a “arte”, apenas con el Renacimiento, por más que haya de alguna manera el antecedente griego y romano de una cierta época. Más todavía, la música o la danza no adquirieron categoría de arte sino posteriormente. La aparición del término nos indica la aparición del concepto. A partir de ese momento, todo lo que ha sucedido en el campo artístico, por diverso, opuesto y aun contradictorio que parezca, depende de ese concepto. Pero es necesario ser conscientes de que solamente el arte ulterior al Renacimiento es el que se acomoda, por su intención con la idea que tenemos de lo artístico. En efecto, somos nosotros los que *a posteriori* hemos predicado el adjetivo “artístico” de un Cristo medieval o de la Coatlicue, que sin duda no nacieron como obras de arte, sino como simples objetos de culto. Ya Malreaux señalaba cómo tales

obras pierden su condición original al penetrar en el museo (trátese del museo real o del imaginario). Lo curioso, sin embargo, es que por ese hecho mismo adquieren una realidad nueva: que nosotros tenemos el inmenso poder de convertirlas en obras de arte.

No es tampoco el caso aquí de prender con alfileres una teoría del arte, pero sí será necesario señalar, también sólo fenomenológicamente, tres rasgos fundamentales que se dan en el concepto de arte. Esto es, no que correspondan a todos aquellos fenómenos de los que predicamos que son artísticos, sino a los que nacieron ya con esa categoría, o con la pretensión de poseerla.

El primero sería el hecho de juzgar la obra de arte como una selección en la naturaleza o en el mundo que nos rodea o nos constituye. Desde que el arte se planteó como representación, es claro que esa representación precisaba de la idea de selección: ningún cuadro pretendió nunca representar toda la naturaleza, sino una parte de ella, la mejor, la que mostrara su esencia, la más perfecta, la más monstruosa, etcétera. O de representar una naturaleza imaginada o simbólica. Sin duda esto es válido incluso para el arte no figurativo; el artista nos da su visión del mundo, lo que él piensa o siente de esa realidad; si bien ya no representa en el sentido pedestre del término, sin embargo, continúa manifestándonos esa naturaleza a través de formas que no son su copia pero sí su equivalencia. La misma búsqueda de una perfección absoluta, a la manera de Mondrian, no deja de ser, en última instancia, la máxima selección posible para alcanzar lo que de absoluto hay en la realidad que nos rodea; se

trata de un "hacer como la naturaleza", que necesariamente, por más que pretenda mejorarla, la refleja.

La segunda nota característica es la que se refiere a entender la obra de arte como una expresión. Su relación con lo dicho en el párrafo anterior es clara: puesto que hay una selección en la naturaleza, ella no puede depender más que del artista; es él quien decide qué del mundo exterior debe ser representado, manifestado o significado en la obra. No sorprende, justamente por eso, que a partir del Renacimiento haya interesado, cada vez más y más, el artista individual, definido por una personalidad propia, suya, independiente y única.

En fin, tal vez más importante que esas características que responden a funciones intrínsecas a la obra de arte, es la tercera, que podríamos llamar extrínseca: la que se refiere a la función de las obras de arte dentro de una sociedad. En el momento mismo en que aparece el concepto de arte a que nos hemos referido, se considera éste como un valor autónomo, que se agrega a un objeto determinado (la Madonna del Parto o el Cristo de la Minerva son imágenes que, además, son artísticas) o, más preferentemente, que justifica la existencia de ese objeto. No puede uno no advertir, también, que el mismo hecho de considerarlo artístico un valor autónomo le da, casi automáticamente, una condición de cosa superflua; la imagen puede existir sin ser obra de arte y la casa puede ser habitada sin tener, tampoco, esa calidad; las obras que no tienen más justificación que su condición de artísticas pueden no existir. Lo más que puede decirse, así las cosas, es que a una sociedad "le conviene" producir

obras de arte, por tales o cuales razones, pero de ninguna manera que le sea indispensable, para existir, el producirlas. De ahí a que la obra de arte pase a formar parte de colecciones, galerías o museos, hay sólo un paso: su ingreso a tales instituciones la sanciona como artística, pero también le certifica su condición de innecesaria.

Tal vez lo que aquí importe señalar es que todos los cambios de estilo que en el mundo han sido, e independientemente de su relación con la situación anímica que sustente a cada uno de ellos, resultan *modalidades* del concepto de arte, que incluyen los tres rasgos fundamentales que he señalado. (Esto, desde luego, sólo a partir de que apareció el concepto de lo artístico.) No únicamente, sino que en verdad cada estilo se presenta y se exhibe como el más propicio —o el único propicio— para realizar las categorías de lo artístico. Así se puede ir del concepto de forma plena y perfecta del Renacimiento, al concepto de la ambigüedad del barroco, al realismo, al de imaginación del romanticismo, al de impresión circunstancial del momento impresionista, e incluso al expresionista que incluye —no creo que pueda negarse— la pintura más rabiosamente informal.

Muy en cambio de todo eso, lo que los dadaístas propusieron es lo que podríamos llamar “borrón y cuenta nueva”. Ellos no proponían un estilo nuevo, no se ostentaron como los verdaderos voceros del verdadero arte, no asimilaron la historia artística para fincar así una nueva idea: definitivamente, lo que querían era la desaparición del arte, de esa actividad superflua, inútil e inconsistente en la sociedad. Y desde luego sus

invectivas no se dirigían sólo al arte que en su momento se estaba produciendo, sino a todo el arte que como tal se había producido antes de ellos; por eso pedían la quema de los museos y la destrucción de lo que se ostentaba con el para ellos absurdo nombre de “obra de arte”. Ellos querían descubrir lo “artístico” en la vida misma, en todas las actividades humanas y en los productos del hombre, por más mecánicos, utilitarios y menos intencionalmente artísticos que fueran. No reconocían al arte un valor autónomo e independiente, ni creían que ese supuesto valor pudiera ser capaz de justificar obra ninguna por sí solo. Muerto el arte, considerado una actividad espuria, a un valor equivalente le correspondería dignificar la vida y las actividades del hombre: no, por tanto, sería un valor independiente, sino adyacente a todo producto de lo humano. Nadie nunca había propuesto algo de tal manera radical —y de hecho nadie lo propondría después en términos tan violentos—, pero sin embargo de la importancia que la actitud dadaísta vendría a tener respecto a movimientos posteriores, es cierto que no resultó ni de mayor aceptación ni perduró como movimiento activo; pronto algunos dadaístas llegaron al surrealismo, que si bien ofrecía una posibilidad clara de “hacer algo” (lo que nunca habían visto los dadaístas realmente), resultaba mucho menos revolucionario y, a pesar de todo, no negaba el valor artístico, sino que venía a proponerse como un estilo artístico más: el verdadero y único estilo posible. La idea fundamental del dadaísmo, no tanto por su iconoclasia cuanto por la posibilidad que planteaba de abrir una nueva vía, legítima, de los impulsos humanos que habían llevado

a la creación de obras de arte en sentido estricto, encontró eco en otras partes. La Bauhaus justamente se proponía permearse de calidades artísticas los artefactos humanos de uso común, y no crear obras de arte autónomas; y sin embargo, curiosamente, allí llegaron y allí se cumplieron algunos de los artistas más personales y expresivos, Kandinsky y Klee a la cabeza: cualquiera que sea su grandeza, y por notable que sea la revolución que cada uno de ellos llevó a cabo, es indudable que el concepto fundamental de lo artístico era para ellos el tradicional. Los mismos dadaístas más furibundos vieron pronto ese movimiento como una saludable experiencia juvenil, pero insostenible hasta sus últimas consecuencias, y vieron, unos, con beneplácito que sus obras pararan en las galerías y en los museos, y otros se dedicaron —enriquecidos por aquella experiencia— a hacer un arte que en lo fundamental aceptaba los valores reconocidos.

Después del gran paréntesis que ya indiqué, en que el arte tradicional (en un sentido general) volvió por sus fueros, han aparecido, de años a esta parte, nuevas actitudes que se emparentan indudablemente con el viejo dadaísmo. Tanto que en más de una ocasión se les ha llamado neodadaístas. Y lo que ahora importa es que no se trata de la actividad aislada de un pequeño grupo, sino de una actitud mucho más general, que parece llegar a todas partes y manifestarse en todos los campos. La gente de orden vio a los dadaístas como unos locos que podrían llegar a ser peligrosos en caso de que sus ideas disolventes se extendieran. Ahora nos encontramos ante la circunstancia de que tales ideas, o por lo menos ideas

parecidas se han extendido efectivamente. El dadaísmo se mostró casi exclusivamente como una actitud, que produjo ideas, polémicas, gritos, pero que no hizo nada concreto, que no produjo cosas, objetos. Ahora las nuevas actitudes sí han producido (¡y en qué cantidades!) objetos. Lo que en los años veintes de este siglo fue un incidente limitado se ha convertido esta vez en un fenómeno de innegable amplitud. Y esto es, desde luego, lo que resulta preocupante.

La actitud actual es sin duda más generalizada, más ubicua. Pero aunque haya producido, esté produciendo o trate de producir lo que los dadaístas no llegaron a hacer, es seguramente menos virulenta. Se ha logrado ahora, tal vez, substituir el arte con otra cosa: la distancia entre una de esas "máquinas" en donde toda individualidad y toda expresión ha desaparecido, con respecto a un cuadro tradicional es infinita; la distancia entre un relato que plantea problemas de temporalidad, existencia y relación, en términos absolutamente impersonales, con una novela donde sucedían cosas y figuraban héroes, es también muy grande; la existencia de un "arte" (o no-arte) no expresivo, mecánico, cinético, es actualmente un hecho, por más que no sepamos qué futuro pueda tener. La actitud actual es seguramente mucho más consciente que la dadaísta, y por eso mismo ha sido capaz de crear cosas. Pero esa calidad es lo que le hace perder su virulencia: se coloca frente a los museos, del otro lado de ellos, pero no pretende destruirlos. Y es eso, quizá, lo que le hace perder su fuerza y lo que le da una cierta calidad de producto espurio. Lo que le viene a impedir, a fin de cuentas, llevar los términos

de su problema hasta su fondo verdadero.

De hecho son los defensores y sacerdotes del arte tradicional los que de alguna manera anulan los brotes que pudieran ser disolventes. Han hecho lo que eternamente solía hacer (o suele hacer aún) la Iglesia Romana frente a los herejes: cuando no puede destruirlos, los asimila, los hace suyos y los aprovecha. Así, los sacerdotes del arte han introducido el no-arte en las galerías, han hecho de él vistosas y caras monografías, lo han hecho representante de gobiernos y filosofías, y lo han premiado.

Y los rebeldes, incautos o atentos al gesto, han aceptado. Ciertamente se hace ahora un arte ajeno y opuesto a las categorías intrínsecas tradicionales, pero se hace *para* las colecciones y los museos, no en contra de ellos. La música electrónica se presenta en salas de concierto, frente a un público más o menos bien vestido y más o menos atento; el teatro del absurdo aspira a ser presentado en Broadway; los poemas más antipoemas se las pelan por ver la luz en bellas y elegantes impresiones; los happenings se usan como propaganda para inaugurar exposiciones; el teatro pánico a la televisión. Y a todos importa mucho ganar bienales o, por lo menos, obtener segundos premios.

Tal vez el precio de la popularidad y la extensión que esos movimientos han tenido sea su ineficacia, su impotencia para cambiar realmente las convenciones que rigen lo artístico.

Ciertamente, si pudieran ser capaces de hacerlo no habría demasiado de qué asustarnos: tendríamos un arte como el que existió antes del Renacimiento: que no se notaba pero que era (o al menos nos satisface decir que era). Pero parece que a medida que los movimientos rebeldes ganan en extensión, pierden en fuerza. Se ha creado, sin duda, algo que no tiene del arte ni su calidad de elemento seleccionador dentro de la naturaleza, ni su calidad expresiva, pero que conserva y no ha perdido o no ha querido destruir tal vez la categoría más determinante: la de su aceptación como un valor autónomo e independiente en una sociedad determinada y, por lo tanto, no se ha desprendido de su calidad de cosa superflua.

Así las cosas la situación actual queda a caballo y pierde su condición verdaderamente crítica y de caso límite. Ya llamarle "arte" o "no-arte" carece de real importancia. Aunque el próximo arte fuera un no-arte (en los términos en que lo eran las imágenes medievales, las estatuillas negras o los monolitos aztecas), ya de antemano lo colocamos en el museo; y con esto le damos, así fuere a su pesar, la categoría de obra artística. El hecho de que tengamos conciencia de las cosas —y ya no podemos no tenerla—, el hecho de que *ya sepamos*, lo invalida todo. El "arte" prefiere desfigurarse y bastardearse (o transformarse) que morir.