

PRACTICAS MAS ALLA DE LA CRITICA EN LA ESCRITURA SOBRE ARTE DE LOS AÑOS SESENTA: LOS PREFACIOS-TIPO DE PIERRE RESTANY

Lic. Berenice Gustavino (FBA - UNLP)

Durante los años sesenta, los lazos entre los actores del mundo del arte argentino -artistas, críticos y animadores institucionales- y sus colegas de otras latitudes fueron numerosos. Además de las ideas y conceptos que viajaron entre un continente y el otro por intermedio de libros y revistas, esas relaciones comprometieron a personas físicas que se desplazaron de una región a otra, definiendo la cambiante geografía artística de esos años. Las visitas de Pierre Restany a la Argentina constituyen, en ese sentido, un caso ejemplar. Ellas fueron parte de los proyectos de las instituciones argentinas interesadas en modernizar el medio artístico local, como el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y, más tarde, el Centro de Artes y Comunicación (CAYC), que invitaron al crítico a intervenir en sus actividades. Las instituciones buscaban dinamizar así la escena artística local a través del diálogo con figuras reputadas, y aspiraban a llamar la atención y captar el interés de estas con el objetivo de asegurar la visibilidad del arte argentino en los circuitos internacionales. A través de estas invitaciones, Restany entró en contacto con sus pares locales y con los artistas comprometidos de una manera u otra en esos proyectos.

El crítico francés llegó por primera vez a la Argentina invitado por el ITDT para integrar el jurado de los premios nacional e internacional del año 1964. Ese año, también Clement Greenberg integraría el jurado, junto a la presencia habitual del propio director del Centro de Artes Visuales de la institución organizadora, Jorge Romero Brest [Imagen 1].

En el artículo "Buenos Aires y el nuevo humanismo", escrito luego de su primera estadía en el país y publicado en 1965, Restany se interesa por el trabajo de los jóvenes artistas argentinos productores de objetos y por los aspectos "pop" que reconoce en sus respectivas poéticas. Marta Minujín, Pablo Mesejean, Charly Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela, Dalila Puzzovio, Susana Salgado, son para el crítico francés los "imagineros de la ciudad, los trovadores urbanos" que están revelando el folclore de la ciudad de Buenos Aires¹. En este artículo, Restany menciona, aunque de manera marginal, las prácticas cercanas al happening que ese mismo grupo de artistas desarrolla desde 1964. Marta Minujín es para el crítico la figura faro de esta tendencia y a su alrededor se organizan y se desarrollan las actividades. Restany ubica estas manifestaciones cerca del trabajo de las bailarinas y coreógrafos del ITDT, grupo con el que establece numerosos vínculos desde su primer viaje.

1 "Buenos Aires y el nuevo humanismo" apareció primero en francés en la revista *Domus* (n° 425, abril 1965, p. 34-38), y un poco más tarde en español en la versión porteña de la revista *Planeta* (n° 5, mayo/junio, 1965, p. 118-129).

El primer happening argentino de Marta Minujín tuvo lugar en octubre de 1964 en el programa *La campana de cristal* que se emitía por el canal 7 de televisión². Restany, que había estado en Buenos Aires hasta los días anteriores al evento, no asiste, pero lo descubre, en cambio, a través de la descripción desbordante y desordenada que la artista redacta para él en la carta que inaugura un largo intercambio epistolar que se extenderá durante los años siguientes³. Unos días antes, el crítico había sido parte, como espectador y como participante activo, de *La feria de las ferias*, uno de los antecedentes directos de ese happening mediático, llevado a cabo en la galería Lirolay de Buenos Aires.

La feria de las ferias fue un evento colectivo organizado en homenaje al jurado del premio ITDT de ese año y concebido para durar únicamente la noche del 7 de octubre de 1964. Minujín, que apenas unos días antes había obtenido el primer premio nacional en ese concurso con el voto de Restany⁵, fue la coordinadora del evento que contó con la participación de varios artistas vinculados al ITDT. *La feria de las ferias* fue concebido como un pequeño mercado o quermés en el que cada artista disponía de un stand destinado a presentar sus piezas y a ofrecerlas directamente al público. Los organizadores buscaban “poner el arte al alcance de todos”, según Minujín declaró en esa oportunidad a la revista *Primera Plana*⁶. Las reglas que rigieron esta feria fueron en todo opuestas a las del concurso de arte que había concluido el día anterior y del que tanto Minujín como Restany formaron parte: en *La feria de las ferias* el “libre intercambio” de arte por dinero no estaba sometido a cuestiones de mérito, de talento artístico o al juicio de los especialistas, sino a la ley de la “oferta y la demanda”; el gusto del público determinaba, en última instancia, la forma que tendrían las obras. Así, los asistentes podían elegir el tamaño y el estilo de las piezas antes de adquirirlas a los precios accesibles fijados por los artistas. La bailarina Marilú Marini, por ejemplo, ofrecía “danzas eróticas a sólo veinte pesos”⁷, y las dimensiones de los objetos de Minujín hechos con colchones podían ser ajustadas según el gusto del consumidor. Las obras de los jóvenes artistas argentinos se vendían en la feria “a cien pesos el metro”, según comenta el cronista de *Primera Plana*⁸. “Será como una quermés popular, con quioscos, donde se podrá adquirir de todo, pedazos de objetos, un cuarto kilo de una obra de Santantonín, medio metro de pintura de Polesello, una docena de dibujos, un baile de Marilú Marini, y quizás, hasta un gesto”, había anticipado Minujín unos días antes, quien la imaginaba, además, como “un modesto intento de

2 Cf. Victoria Noorthoorn, Jimena Ferreiro Pella, Javier Villa, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini, 2012.

3 Marta Minujín. Carta a Pierre Restany. Sin fecha. Archives de la critique d'art PREST.XSAML 11/25 y 11/26.

4 El premio internacional fue determinado el día 6 de octubre, actas de la votación del jurado, Archivo CAV-ITDT, Universidad Torcuato Di Tella CAV_GPE_0303016

5 Actas de la votación del jurado, 28 de septiembre de 1964. Archivo CAV-ITDT, Universidad Torcuato Di Tella CAV_GPE0301009.

6 Sin firma, “Las hogueras del mundo moderno”, *Primera Plana*, 20 de octubre de 1964.

7 *Ibidem*.

8 Además de los artistas mencionados participan en *La feria de las ferias* David Lamelas, Pablo Suárez, Juan Stoppani, entre otros.

happening”⁹.

Primera Plana logra restituir el clima caótico y festivo de la feria -sin dejar de tomar distancia y de exhibir su desconfianza frente a este tipo de manifestaciones, comenzando por el apocalíptico título de “Las hogueras del mundo moderno”-, mostrando una fotografía del crítico Jorge Romero Brest disfrazado con las piezas realizadas por Minujín, *travestido*, según aclara la leyenda al pie de la imagen [Imagen 2]. Los testimonios indican que el evento, pensado para durar toda la noche, concluyó algunas horas después de inaugurado y que la ceremonia de clausura consistió en la destrucción de las obras por parte de los artistas. Minujín rememora, incluso, que los restos de la quermés fueron arrojados al Río de La Plata. Esto ubica a *La feria de las ferias* en la vía experimental abierta en Argentina por la exposición *Arte destructivo* de 1961 y en continuidad con *La destrucción* que Minujín realizara en el Impasse Ronsin en París en 1963.

Restany formó parte de este momento arqueológico de la historia del happening en Argentina, no sólo como homenajeado sino como participante activo al lado de la artista que había apoyado con su voto unos días antes, y junto a los jóvenes “pop-lunfardos” sobre los que escribiría algo más tarde. Siguiendo la lógica de producción establecida por los artistas, el crítico redacta para la ocasión “5 Modèles de Préfaces-type dédiées à Marta Minujín, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-popisante de la Galerie Lirolay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964” [5 modelos de prefacios-tipo dedicados a Marta Minujín, y especialmente elaborados para la ocasión de la FERIA realista-popizante de la Galería Lirolay, Buenos Aires, 7 de octubre de 1964]¹⁰. Se trata de cinco textos breves, destinado cada uno a servir de presentación, respectivamente, de la obra de un pintor expresionista abstracto; de un neoplasticista, neo-geométrico o concreto; de un pintor naif; de un nuevo realista o un neo dada; y, finalmente, de un artista pop. [Imagen 3] Si bien fueron redactados por el crítico en francés, los archivos de Marta Minujín conservan una versión en español, traducida probablemente por la misma artista. Estos prefacios-tipo se ofrecían, del mismo modo que los colchones de Minujín o las improvisaciones de Marini, al público y potencial comprador, que podía elegir el más adaptado a su hipotética necesidad.

En la breve extensión de cada párrafo son respetadas las reglas propias del género “prefacio de exposición”. Este “género de palabras previas”, esta escritura liminar que en la literatura puede anteceder o seguir al texto al que se refiere, se caracteriza por comentar, anticipar aspectos de la obra objeto de su comentario e incluso advertir o llamar la atención del lector al que se dirige¹¹. En este caso, se trata de enunciados afirmativos que circunscriben rápidamente su objeto y que parecen haber sido elaborados en el contacto directo con las

9 Sin firma, “La feria que vende bailes y gestos”, *Primera Plana*, 15 de septiembre de 1964.

10 Pierre Restany, “5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany dédiées à Marta Minujín, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-popisante de la Galerie Lirolay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964”, dos páginas en francés mecanografiadas, la tercera perdida. Se conserva una traducción al español. Archivo Marta Minujín. Carpetas de proyectos 1960-1970 “La feria de las ferias”.

11 Gérard Genette, *Umbrables*, México, Siglo XXI, 2001, p. 137 y ss.

obras que constituyen su referente. Los prefacios de Restany alternan pasajes descriptivos e interpretativos, sobre todo en los dedicados al expresionista abstracto, y al neoplasticista, neogeométrico o concreto. En el caso del pintor naïf, se privilegian los motivos del cuadro y los efectos emotivos que este produce en el contemplador. En el dedicado a los nuevo realistas y los neodadá, el comentario prioriza las operaciones plásticas, las conexiones históricas y el alcance de las consecuencias de las innovaciones de esos estilos. La obra pop, objeto del último prefacio, es abordada a través del comentario de las condiciones sociológicas del surgimiento de ese estilo. Este texto se conserva incompleto.

Los prefacios-tipo de Restany no anteceden, sin embargo, ninguna obra en particular o, al contrario, son la presentación posible de todas las obras que se ajusten, potencialmente, a los rasgos de los estilos comentados. Esta escritura crítica con un referente que podríamos llamar móvil, múltiple o adaptable es parte del juego que el crítico propone en el marco de la lógica propuesta por *La feria de las ferias*. Sin embargo, es interesante llamar la atención sobre el hecho de que esta operación de prefacio en ausencia de obra prefaciada no es exclusiva de la escritura lúdica de Restany: un año más tarde el crítico redactará un “verdadero” prefacio para *La Menesunda* de Minujín sin haber visto jamás la obra¹², componiendo un texto de acompañamiento auspicioso a partir únicamente de la descripción que la artista le envía en una extensa carta¹³. Evidentemente aquí sí hubo obra referente del prefacio en cuestión pero Restany, que no estuvo en Buenos Aires en esos días, redactó su presentación a partir de una cierta cantidad de información y de su conocimiento previo de la obra de la artista.

En el mismo sentido, es su familiaridad con la jerga crítica contemporánea la que le permite hacer uso de ciertos términos clave al momento de abordar la descripción e interpretación de los estilos en cuestión. En cada texto despliega, así, un repertorio terminológico y retórico exclusivo y distinto. Para presentar el expresionismo abstracto, por ejemplo, se refiere a los aspectos formales de la pintura: la “textura”, el “ritmo” y el “contraste”; calificándolos de “poderosos”, “espontáneos”, “directos” y “libres”. El cuadro expresionista abstracto desprende “instinto”, “sentimientos”, “afectividad” y se mantiene “por fuera de las reglas de la razón”. En el prefacio para un neoplasticista, neogeométrico o concreto escribe, “Formas simples integradas en colores puros: la sobriedad del lenguaje hace emerger el rigor de la construcción, la búsqueda de un equilibrio armónico entre los diferentes elementos geométricos de base.” Y continua más abajo: “Esta pintura no es una liberación para esquizofrénicos, sino la afirmación de una visión estructurada, universal, encarnada en un nuevo número de oro.”

Muchos de estos pasajes pueden ser rastreados casi textualmente en la escritura crítica “seria” de Restany. Mientras que en el prefacio-tipo para un nuevo realista afirma que en esa tendencia “La lección de Marcel Duchamp y de Schwitters fue retomada y continuada; [y que] lo que antes era el colmo del anti-arte se transformó hoy en la base positiva de un lenguaje

12 Se trata del texto inédito, “Soyez réalistes: apprenez à conjuguer la vie au futur!”, París, mayo 1965. Documento mecanografiado, Archives de la critique d'art PREST.XSAML24/40 a 42.

13 Marta Minujín. Carta a Pierre Restany. Sin fecha. Archives de la critique d'art PREST.XSAML 11/65 a 69.

nuevo, el lenguaje del objeto”; en el segundo manifiesto escrito para ese grupo de artistas franceses en 1961, afirmaba que “El gesto anti-arte de Marcel Duchamp se carga de positividad. El ready made ya no es más el colmo de la negatividad o de la polémica, sino el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo.”¹⁴ En el mismo prefacio leemos también que en las obras nuevo realistas, los “diferentes fragmentos de lo real, considerados en su totalidad expresiva, nos muestran el mundo con otros ojos”; mientras que en el libro *Les nouveaux réalistes* que el crítico publicará en 1968 sobre el mismo grupo, afirma que “Cada parcela de lo real encierra una virtualidad significativa. ¿Cómo desprender esta significación inherente al objeto mismo? Por la apropiación inmediata y directa de la realidad objetiva, a través de un aspecto de su totalidad”¹⁵, por ejemplo.

Entre estos textos concebidos para *La feria de las ferias* y el método y estilo crítico habituales de Restany pueden identificarse continuidades y préstamos. Sin embargo, el potencial paródico de la experiencia se juega en las notas que el autor incluye al inicio y al final de cada prefacio-tipo. Estas acotaciones facilitan al comprador y potencial usuario unas sugerencias o “instrucciones de uso”, comparables a las que suelen acompañar todo tipo de objetos del mundo del consumo. Estas notas tienen como objeto, por un lado, precisar el perfil del artista al que pueden estar dedicadas y, por otro, indicar cómo debe ser utilizado el prefacio en cuestión. Así, los “prefacios-tipo” se adaptan a “artistas-tipo”, cuyas particularidades no son tales sino un compendio de clichés y rasgos caricaturescos: el expresionista abstracto es un artista “que alcanzó la madurez sin haber obtenido la gloria mundial”; el neoplasticista puede ser “de todo tipo y sexo, y trabajar en dos o en muchas dimensiones”; mientras que el naïf puede ser “verdadero o falso, pero de preferencia femenino, no habiendo comenzado a pintar recién después de la menopausia”. Luego, y con respecto al uso del prefacio consagrado a un expresionista abstracto, se aclara, entre paréntesis, que “(Este texto, voluntariamente breve y afirmativo, puede ser utilizado frase por frase y presentado en fragmentos autónomos: cada cita puede ser usada antes o después en la cronología según las necesidades y la evolución del artista)”. El prefacio concebido para un pintor naïf indica, por su parte, que: “(Este texto puede servir estrictamente a muchos pintores figurativos, viejos o nuevos: en ese caso, es conveniente cambiar los ejemplos, y reemplazar las referencias a Séraphine de Senlis o al Aduanero Rousseau por una alusión a Fautrier, Dubuffet o a cualquier surrealista de moda, salvo Max Ernst.)”. El texto redactado para un nuevo realista, por su parte, puede valer como comentario para un neo-dadaísta si el apellido del artista es de origen anglosajón. Ahora, si el

14 Pierre Restany, “À quarante degrés au-dessus de Dada”, en *Le nouveau réalisme*, Paris, Luna Park Transédition, 2007, p. 173. Otras similitudes pueden encontrarse entre este prefacio y algunas secciones del libro que el crítico dedica unos años después a este grupo de artistas. En el prefacio sostiene, por ejemplo que el lenguaje del expresionismo abstracto traduce, finalmente, “la verdad del ser, de un ser en situación cósmica, que asume la doble y osmótica conciencia de sí y del mundo”, mientras que en las primeras páginas de ese libro escribe que en la abstracción lírica de los pintores Tal Coat, Messagier y otros, “el pintor asume un doble fenómeno de ósmosis, incorporando el universo dentro de sí y, a su vez, disolviéndose en él: no se manifiesta que por los gestos fundamentales de la plena participación cósmica”. *Ibidem*, p. 16.

15 *Ibidem*, “Les nouveaux réalistes”, p. 29.

origen del apellido del artista no puede ser identificado ni como latino ni como anglosajón, se recomienda agregar a ese prefacio las líneas originalmente escritas para el artista pop, sugiere el crítico.

De este modo, las “instrucciones de uso” de los prefacios-tipo subrayan, mediante estas indicaciones de índole práctica, el carácter intercambiable y adaptable de los enunciados que presentan, y la posibilidad de que el usuario los adapte según sus necesidades y conveniencia. Como es puesto en evidencia en el último ejemplo, el crítico relativiza incluso los criterios de aplicación de las etiquetas “pop”, “nuevo realismo”, “neo-dadaísmo” a las manifestaciones artísticas más contemporáneas. La intercambiabilidad de éstas denominaciones y de los argumentos que ellas comportan afecta, reduciéndolas, sus supuestas gravedad e importancia. Recordemos que Restany no es en este terreno un observador externo, sino, por el contrario, un actor comprometido en la diferenciación de estas tendencias: la demarcación del Nuevo realismo francés en la escena artística de comienzos de la década del sesenta será la operación crítica y, más tarde, historiográfica¹⁶ que lo transformará, a su vez, en una figura destacada del panorama crítico internacional.

Así como los artistas participantes en *La feria de las ferias* trastornan las reglas que definen una obra de arte como pieza única y desinteresada, y el trabajo del artista como actividad inspirada e individual, Restany invierte los atributos asociados al trabajo intelectual del crítico, elaborando un doble ficticio, “mimando” sus propios gestos, en una nueva figura que asume los clichés negativos que suelen asociarse a la tarea crítica (“inventar” conceptos, categorías, tendencias, mediante el uso hábil de estrategias discursivas). Sus prefacios, entonces, si bien conservan el estilo de los textos “serios” del autor, desnudan a través de las “instrucciones de uso” algunos rasgos de la tarea crítica que esos textos ocultan; y sufren, en consecuencia, una transformación que los convierte en parodias de esos textos primeros¹⁷.

Restany hace uso aquí de un espacio lúdico, liberado de las restricciones de referencialidad que impone el comentario de una obra de arte o estilo concreto y del respeto de los datos documentales. Sus prefacios tipo no comentan las obras de los argentinos con las que conviven en *La feria de las ferias* pero, por lo mismo que venimos afirmando, podrían hacerlo. Nos interesa más bien señalar que, mediante la inclusión de las “instrucciones de uso” que comentan el comentario del prefacio-tipo, estos breves textos emulan la lógica de las operaciones que los artistas neovanguardistas proponían en simultáneo: fragmentación, copia y repetición, reciclado de formas preexistentes, mímica de estilos conocidos, extrapolación de reglas vigentes fuera del mundo del arte al interior del mundo del arte, entre otras modalidades experimentales. Podemos pensar que en estos textos, como propone Lyotard cuando en 1979

16 Para un estudio detallado de la “operación historiográfica” en la escritura crítica francesa de la segunda mitad del siglo XX, ver, Richard Leeman, *Le critique, l’art et l’histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

17 Para la noción de parodia como una de las relaciones de transformación posible en las prácticas hipertextuales sigo, sin entrar en las distinciones más detalladas que propone, a Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

piensa las posibles formas de abordar, desde la escritura, el arte contemporáneo¹⁸, no hay referencialidad sino transformación, y que el crítico hace propia la lógica de las operaciones puestas en obra por los artistas, no tanto para comentar las obras sino para comentar la posibilidad misma del comentario sobre las obras. Aquí, y parafraseando irrespetuosamente a Borges, el prefacio funciona no como una forma subalterna del brindis sino, más bien, como una especie lateral de la crítica “de la crítica”, agregaríamos nosotros¹⁹.

Con esta pequeña participación en *La feria de las ferias*, el crítico expone su escritura a la manipulación del comprador y potencial usuario ya que las “instrucciones de uso” abren el terreno de la autoría individual al de la autoría colectiva, bajo el lema latente del “hágalo usted mismo”. Así como los artistas buscaban poner el arte al alcance de todos mediante los precios accesibles de las piezas y dejaban en manos del público una parte de las decisiones sobre la forma que tendrían las obras, los prefacios-tipo se presentan disponibles para la manipulación por parte de éste. Como efecto de esta operación paródica, la voz canónica del crítico pierde su gravedad, la fuerza de la autoría es virtualmente borrada, contradicha o puesta en suspenso, y el resultado de su trabajo aspira a volverse tan prosaico como cualquier otro objeto de consumo. Así como muchas obras de neovanguardia proclaman que cualquier puede ser artista y producir obras de arte, estos textos contienen la idea según la cual ninguna competencia específica o singular es necesaria para producir textos críticos. Los aspectos puramente pragmáticos de la práctica crítica son puestos de relieve y, al contrario, se ironiza sobre las competencias intelectuales y literarias puestas en juego en la tarea crítica, exponiendo su resultado como un producto “de feria”, barato y banal. Se trata de una escritura autorreferencial, de una metaescritura, cuyo objeto no son las obras o los artistas sino las reglas tradicionales del género, desmontadas aquí a través de la parodia que las “instrucciones de uso” revelan. La puesta en relación de dos escrituras, una seria y otra paródica, prevé un efecto de lectura humorístico. Ya que, como afirma G. Genette, en todas las formas de la hipertextualidad hay una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de formas preexistentes²⁰. En el mismo sentido, los mecanismos tradicionales del sistema del arte por los que circula la producción, circulación y consumo de los textos críticos son aquí burlados, ya que el lector-usuario obtiene los prefacios, directamente de la mano del autor.

Un año más tarde, Restany evoca de esta manera *La feria de las ferias*:

“Marta Minujín y sus amigos ofrecieron a los miembros del jurado del Premio Di Tella una “feria pop”, una quermés que reunió todas las imitaciones estilísticas del pop neoyorquino y parisino, desde los falsos-Rauschenberg y los falsos-Oldenburg hasta los falsos-Arman y los falsos-Tinguely. Un stand estaba reservado a la compra de prefacios estándar de exposición

18 Jean-François Lyotard, “Petites ruminations sur le commentaire d'art”, en revista *Opus internacional*, invierno 1979, nº 70-71, París, pp. 16-17.

19 La frase original es “Un prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica”. Jorge Luis Borges, *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977.

20 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 496.

concebidos según una serie de modelos-tipo variables según los estilos, mientras que falsos historiadores de arte se turnaban sobre una falsa cátedra universitaria: todo esto en medio de un verdadero bar, provisto de verdadero vino y de verdaderos sándwich y a proximidad de una góndola abastecida de verdaderos artículos de bazar (juguetes de plástico, pelotas, etc.)”²¹

Si la evocación del crítico reduce la complejidad del evento al binarismo de lo verdadero y lo falso, intuye, de cierta manera, las obras “*After...* su primer autor” que serán reconocidas luego bajo términos como “apropiaciónismo” y otras denominaciones. En este pasaje toca, también, un tema espinoso todavía entonces para los argentinos, como el de la relación especular o derivativa de su arte con aquel producido en los grandes centros. La observación de Restany, lejos de revestir el carácter condenatorio que los propios críticos locales solían esgrimir frente al arte de sus compatriotas, certifica no sólo que los artistas locales estaban en condiciones de copiar a los extranjeros, sino que podían tomar la distancia suficiente como para transformarlos e incluso mofarse de la “autoridad de la autoría”, en un gesto, al contrario, de afirmación local de autosuficiencia y de independencia artística²².

La feria de las ferias le proporciona al crítico un espacio donde elaborar una escritura liberada del imperativo de “transmitir convicción” que según Foster, atraviesa la crítica de arte de la tardomodernidad, ocupada en asumir el peso de la ética y de la política, frente a un arte que se creía acechado por amenazas internas y externas²³. Como aquella, esta crítica busca “ponerse a la altura del poder del arte retóricamente”, pero no lo hace como allí para convertir “distinciones tentativas en ontologías seguras”²⁴, sino para acompañar el carácter experimental de las prácticas artísticas de los sesenta, internalizando las mismas operaciones que las obras de arte ponen en juego. En este caso, observamos que, como propone Lyotard, el comentario entra en el terreno de las obras, el comentador se libera del peso de “tener que decir la verdad” sobre las obras, y se aproxima al contrario, a la posibilidad de hacer obra con su comentario²⁵.

Podemos preguntarnos, para concluir, si algo de lo que se verifica en este módico y casi privado espacio lúdico se filtra en la escritura seria de Restany, o si es sólo en este espacio regido por otras reglas que es posible el juego metacrítico. La crítica restanyana, como señala Leeman, es nominalista y, Restany, un crítico “denominador”: su teoría se funda sobre la creación o la apropiación de conceptos, que él designa como realidades objetivas²⁶. En este sentido su escritura comparte estrategias comunes de la crítica como la “inflación de los

21 Pierre Restany, “Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain”, París, julio de 1965. Documento mecanografiado. Archives de la critique d'art PREST.XSAML 13/54 a 58. Publicado en la revista sueca *Konstrevy*, 1965, nº 4-5, pp. 160-165.

22 Victoria Noorthoorn observa también este rasgo entre los artistas y autores vinculados al ITDT en el ensayo sobre la obra de Marta Minujín: “El vértigo de la creación”, en Victoria Noorthoorn, Jimena Ferreiro Pella, Javier Villa, *Marta Minujín. Obras 1959-1989, op. cit.*, p. 24.

23 Hal Foster, “Críticos de arte *in extremis*”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2004, pp. 117-119.

24 *Ibidem*.

25 Jean-François Lyotard, “Petites ruminations sur le commentaire d'art”, art. cit.

26 Richard Leeman, “Introduction. Pierre Restany le dénominateur”, en Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, París, INHA, 2009, p. 16.

atributos hasta convertirlos en entidades” que señala Foster: en los textos de Restany, como en los de otros autores, puede oírse cómo los adjetivos se convierten en sustantivos y las descripciones en esencias²⁷. Así, Restany logró convertirse en el inventor y el promotor de un “movimiento” como el Nuevo Realismo que no tenía existencia objetiva²⁸ -es conocida la anécdota que dice que el grupo sólo duró los veinte minutos que siguieron a la firma de su acta de nacimiento en 1960- y, en Argentina, instalar con éxito y durabilidad la etiqueta “pop lunfardo” para designar al grupo de jóvenes artistas objetuales y pop ligados al ITDT. (Mucho menos éxito tendría, ya en los años noventa, su poco feliz utilización de la categoría de “arte guarango” para referirse a los artistas de la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas)²⁹. Teniendo en cuenta esta forma de concebir la crítica de arte, entendemos que las operaciones metacríticas que dejan al descubierto un tipo particular de estrategias productivas, permanecen, evidentemente, ocultas en los textos “serios”, destinados a la circulación pública. Su exposición atentaría contra los objetivos de esta escritura.

Sin embargo, es posible asociar las operaciones que Restany expone en los prefacios-tipo para *La feria de las ferias* con algunos aspectos de su trabajo “formal”. Detectamos, por un lado, que la práctica del “copiado y pegado” era habitual en la instancia productiva de sus textos críticos, mucho antes de que los procesadores de textos la transformasen en un gesto prácticamente automático. Algo que permanece indistinguible para el primer destinatario de esta escritura -los lectores contemporáneos de su redacción y publicación-, se vuelve evidente para el analista de estos textos que, liberado de la cronología de su aparición sucesiva, dispone de ellos para una lectura sincrónica y comparativa. En los artículos que Restany dedica al arte argentino desde 1964, por ejemplo, detectamos que ciertos pasajes y párrafos pasan, a veces intactos, a veces apenas modificados, de un texto a otro³⁰. Además de esta estrategia “económica” de reutilización de lo “ya hecho” que detectamos en la instancia de producción del texto crítico, podemos mencionar los breves volúmenes de 1968 y 1969, *Le livre rouge de la révolution picturale*³¹ y *Le livre blanc-objet blanc*³² [Imágenes 4 y 5]. Para estas dos ediciones, Restany y su editor italiano, el galerista Guido Le Noci, recurren a ciertas estrategias que, en la dirección que venimos comentando, pueden ser puestas en relación con el pasaje de las exploraciones que en esos años llevaban adelante los artistas de vanguardia al interior del discurso crítico. El aspecto físico del “libro rojo” restanyano replica el del célebre *Libro rojo* que reúne las citas del

27 Foster detecta este rasgo en críticos como Clement Greenberg, Rosalind Krauss y Michel Fried. Hal Foster, “Críticos de arte *in extremis*”, p. 120.

28 Richard Leeman, “Introduction. Pierre Restany le dénominateur”, en Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit., p. 22.

29 Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem”, revista *Lápiz*, n° 116, 1995, pp. 49-55.

30 Esto se verifica en, por lo menos, tres artículos del crítico sobre el arte porteño: “Buenos Ayres et le nouvel humanisme” (art. cit), “Buenos Ayres face à son propre miroir” (Buenos Aires, octubre de 1965. Original mecanografiado. Archives de la critique d'art PREST.XSAML13. Publicado en español como “Buenos Aires frente a su propio espejo”, en *Planeta*, n° 8, noviembre/diciembre 1965) y “Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain” (art. cit.)

31 Pierre Restany, *Le livre rouge de la révolution picturale*, Milán, Éditions Apollinaire, 1968.

32 Pierre Restany, *Livre blanc-Objet blanc*, Milán, Éditions Apollinaire, 1969.

líder comunista chino Mao Tse- Tung³³, publicado en 1964. El “libro blanco”, por su parte, trastorna las reglas del paratexto editorial eliminando de la portada y de las primeras páginas toda la información que, comúnmente, orienta al lector sobre la naturaleza del volumen en cuestión: título, nombre del autor, editorial, etc.

Así, retomamos el rastro de algunas operaciones que, hechas evidentes en un espacio de participación lúdica y festiva, junto a los artistas, se integran a la producción “seria” de Restany, ampliando el territorio del comentario sobre arte.

Apéndice de imágenes



Imagen 1

³³ Cf. Annabelle Ténèze, “Art et contestation: Pierre Restany et Mai 68”, en Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, op. cit.

Artes y Espectáculos

Las hogueras del mundo moderno

En la noche del miércoles 7 de octubre, el policía que se encontraba de guardia frente a la Embajada de Chile, al 800 de la calle Esmeralda, en Buenos Aires, sufrió varios sobresaltos: un centenar de estruendos lo obligaron a cruzar la calle y plantarse frente al poco iluminado local de donde provenía el desorden.

Pero no se trataba de una reunión de terroristas o de un conato subversivo: a una señal, la multitud que des-

do por la fina ironía del crítico francés Pierre Restany, que lo llamó *Homme de Dieu* por la prominencia que adorna su calva) fue obligado a lucir parte de los objetos exhibidos: entre ellos, los inefables salvavidas-almohadones de Marta Minujin, y un par de turgentes senos femeninos realizados en yeso rosado.

Romero Brest ("Los homenajes en broma son los que emocionan en serio") no pareció, sin embargo, sentirse confundido por la agresiva cordialidad de sus anfitriones. "Me interesa —dijo a PRIMERA FLANA—, sobre todo en un país como éste tan propenso a la solemnidad, que alguien se permita tomar el arte en broma. No abro juicio sobre los resultados: me interesa la actitud."

Quienes lo escuchaban no se mostraron tampoco conmovidos por estas declaraciones, sino más bien por su su-



Travesti Romero Brest: Disfrazándose, pero con objetos artísticos.

5 Modèles de Préfaces-type de Pierre Restany dédiées à Marta Minujin, et spécialement élaborées à l'occasion de la FOIRE réalistico-pepissante de la Galerie Liralay, Buenos Ayres, 7 octobre 1964.

MODELE 1: PREFACE POUR UN PEINTRE EXPRESSIONNISTE ABSTRAIT, ayant atteint l'âge mûr sans avoir acquis la gloire mondiale.

La texture gestuelle de l'espace s'ordonne en rythmes puissants, spontanés et directs, très librement articulés. La couleur portée au paroxysme de la stridence accuse par les contrastes aigus de ses tons la puissance d'une écriture de l'instinct. Bien au-delà des contrôles a posteriori de la raison raisonnée, le sentiment est roi, l'affectivité se déchaîne et conquiert sa pleine autonomie expressive. Ce langage traduit la vérité de l'être, d'un être en situation cosmique, assumant la double et esotérique conscience de soi et du monde.

(ce texte, volontairement bref et affirmatif, peut être utilisé phrase par phrase et débité en fragments autonomes; chaque citation peut être post-datée ou anti-datée selon les besoins et l'évolution de l'artiste).

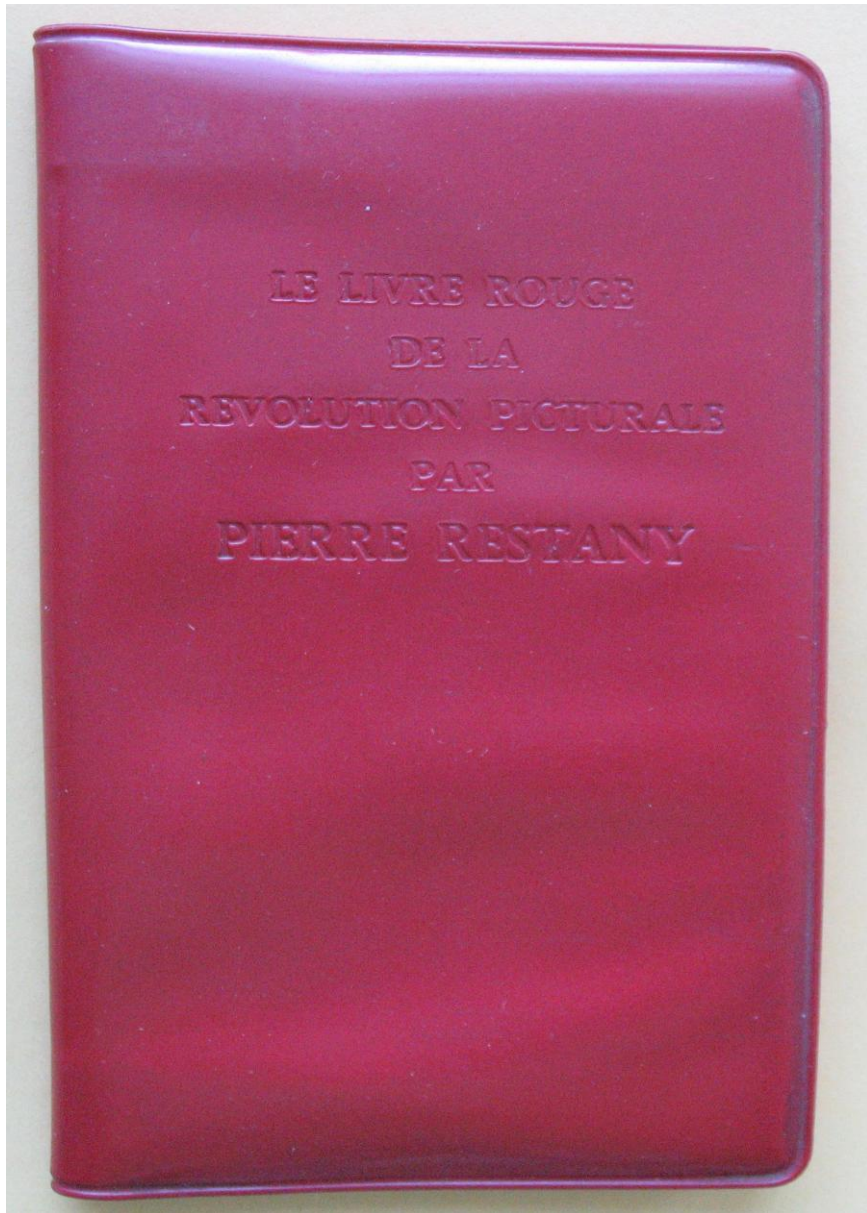


Imagen 4

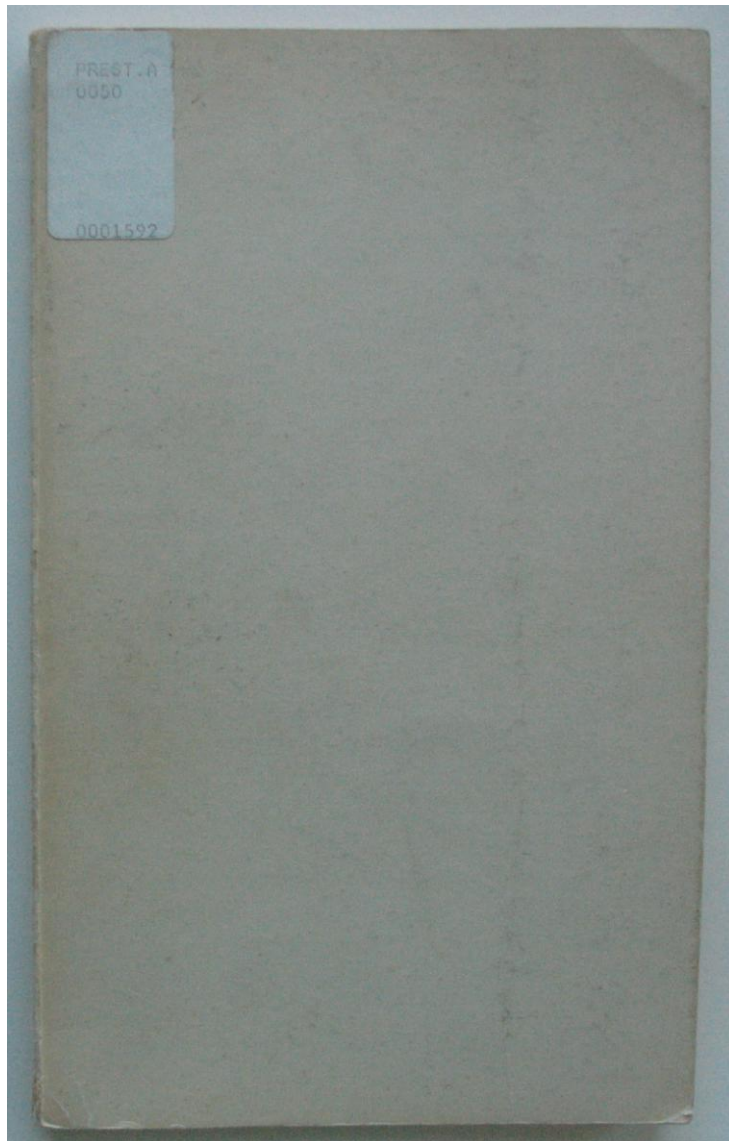


Imagen 5