

Diálogos críticos

Jean-Marc Poinso

Boletín de Arte (N.º 15), pp. 58-67, septiembre 2015. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

DIÁLOGOS CRÍTICOS

Jean-Marc Poinso

Traducción de Berenice Gustavino

gustavinobe@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano |
Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de la
Plata | Argentina

Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 23/07/2015

Jean-Marc Poinso (2008). «Dialogues critiques= Kritické dialogy». Ars [Bratislava], vol. 41 (2), pp.3-12.

NOTA DE LA TRADUCTORA

En este artículo, publicado originalmente en la revista *Ars* de Bratislava en 2008, se analizan y comparan las posiciones y los estilos críticos de Pierre Restany y de Clement Greenberg en los primeros años de la década del sesenta a partir de la indagación de sus respectivos archivos en Francia y en Estados Unidos. Para esto, se consideran diversos episodios del año 1964 en los que los críticos confrontaron sus ideas, personalmente en Buenos Aires y virtualmente en las páginas de la revista francesa *Preuves*. Del mismo modo, se comentan las limitaciones que encontró la difusión de las ideas del crítico estadounidense en Francia atribuidas, entre otros motivos, a las dificultades en la traducción de sus textos al francés. Frente a la fuerza argumentativa y analítica de

los escritos de Greenberg en defensa de la especificidad del medio, el trabajo de Restany se distingue por su poder de síntesis y por la apertura de la mirada del crítico a las características de la escena artística internacional en transformación.

Para este número del BOA elegimos traducir del francés un artículo que compara las posiciones de dos críticos de arte frente a las transformaciones de la pintura a comienzos de los años sesenta y analiza sus contribuciones al debate sobre las denominaciones y las categorías válidas para abordar e interpretar los nuevos estilos. Del mismo modo, el texto observa la circulación internacional de las ideas de la crítica de arte y atiende a las posibilidades y a las limitaciones del ejercicio de traducción.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

CRÍTICOS INDEPENDIENTES

En los países donde a una fuerte tradición de centralización cultural se suma la existencia de una metrópoli-mercado, existe una última categoría, la del crítico independiente que vive exclusivamente de sus actividades críticas (periodismo, ediciones de arte, conferencias, películas, radio, televisión). Categoría curiosa, sin duda, la de la crítica libre, la más amenazada en su libertad, la más sensible a los imperativos económicos del mercado, pero también la más atenta, la más abierta a las reacciones del medio artístico y de la opinión pública, la más abiertamente comprometida, a fin de cuentas, con la vida cotidiana del arte (Restany, 1963: 28).

En su impresionante síntesis de la crítica de arte internacional publicada en 1963, Pierre Restany esboza el retrato de un tipo de categoría bien particular de la crítica que pareciera ser una especie endógena a las grandes capitales artísticas como París y Nueva York. Este alegato *pro domo sua* permite comprender en qué medida el encuentro de Restany (1930-2003) y Clement Greenberg (1909-1994) parecía para algunos tan inevitable que ellos mismos lo provocaron. En efecto, Restany se encontraría por primera vez con Greenberg en circunstancias que les permitirían entablar un verdadero diálogo con motivo de su participación como jurado del Premio del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) a fines de septiembre de 1964 en Buenos Aires.¹

Este encuentro que Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del ITDT y Jan van der Marck –que preparaba por entonces una exposición de arte argentino para el Walker Art Center de Minneapolis– habían fomentado, esperando un enfrentamiento de titanes,² iba a inaugurar más de una década de intercambios entre dos críticos de diferentes generaciones, considerados ambos líderes de su causa.

Greenberg, el mayor de los dos, se había convertido en una autoridad insoslayable de una versión de la modernidad que de a poco había forjado y que se pretendía exclusiva e irreversible, y que se reservaba, incluso, el poder de poner en su lugar a aquellos que la cuestionaban y a reprochar de las obras que se alejaban de ella.³ Reconocido como el defensor de Jackson Pollock, Greenberg había intentado a comienzos de 1964 hacer una síntesis entre sus profundas convicciones teóricas y la emergencia de una nueva generación de pintores de los que había seguido la evolución en una exposición inaugurada el 23 de abril en Los Ángeles County Museum of Art. La muestra incluyó 31 pintores entre los que se encontraban Morris Louis, Kenneth Noland y Frank Stella, que integrarían, también, la representación estadounidense en la Bienal de Venecia de ese año. Aunque Noland obtendría el premio en Buenos Aires, la exposición tuvo una mala recepción en Los Ángeles y, como se sabe, Louis, Noland y Stella fueron eclipsados en Venecia por la atribución del gran premio de la Bienal a Rauschenberg.

Frente a Greenberg, Restany,⁴ nacido veintinueve años más tarde, luego de un primer interés por la abstracción lírica de la posguerra, se había convertido en el inventor de Yves Klein y del Nuevo Realismo. Restany había sabido encontrar rápidamente una audiencia internacional, incluso cuando sus esperanzas estadounidenses se vieran parcialmente frustradas por la forma en que los artistas europeos que él defendía fueron asimilados por Sidney Janis a los nuevos artistas pop en la exposición *New Realists* (31 de octubre al 1 de diciembre de 1962). Janis, además había recortado el prefacio de Restany para reemplazarlo por un texto de John Ashbery.⁵ A pesar de esto, el crítico francés se felicitaba sin reserva por la atribución del gran premio a Rauschenberg en diversos artículos y en una carta a Jan van der Marck, amigo fiel que le reconocía ese raro mérito entre los críticos franceses.⁶ Aunque Greenberg estuviese convencido de la preeminencia de los artistas estadounidenses sobre los artistas europeos, y más precisamente sobre los parisinos, como expresó extensamente en sus artículos desde fines de los años cuarenta,⁷ mantenía un ojo puesto sobre lo que pasaba en Francia, así como Restany vigilaba atenta y objetivamente la escena estadounidense con la esperanza de ver palidecer su estrella en beneficio de los artistas europeos que defendía violentamente.⁸ Además, los dos héroes acababan de participar a comienzos de año en el «dossier sobre el arte informal» publicado por la revista *Preuves* desde febrero de 1964.

Esta revista, creada por el Congreso por la Libertad de la Cultura en 1951, es decir en plena Guerra Fría, era un terreno privilegiado para estas disputas transatlánticas entre aliados. *Preuves* era, por entonces, la revista francesa de los intelectuales de derecha y se beneficiaba de subsidios provenientes de Estados Unidos.

¿Qué sucedió en estas sucesivas situaciones de confrontación que tienen lugar el mismo año en *Preuves*, la Bienal de Venecia y la reunión del jurado en Buenos Aires? Da la impresión de que, en una situación general en vías de conmoción, las circunstancias y la complicidad de un observador tan perspicaz como Jan van der Marck, que con un año de distancia recibe a Restany para un ciclo de conferencias e inscribe al Walker Art Center en el circuito de la exposición *Post-Painterly Abstraction*, hubieran puesto en manos de dos individuos la responsabilidad de debatir algunas de las cuestiones más urgentes del arte contemporáneo sobre el fondo de una geografía artística en mutación.

Si a Jan van der Marck le parecía que el encuentro cara a cara de dos críticos de distintas generaciones, pero también de tradiciones culturales diferentes (el mayor reivindica la doble herencia alemana y anglosajona, mientras que el segundo está profundamente inscripto en el modelo latino) se justificaba, esto es principalmente porque se trata de actores mundiales que inscriben y difunden su pensamiento crítico en un espacio mucho menos compartimentado que la mayor parte de sus contemporáneos. Esto se debe al hecho de que representan las principales fuerzas en presencia sin ignorar aquellas que les son antagonistas.

La reunión tuvo lugar en Buenos Aires, donde se estableció la discusión, y se mantuvo en una serie de intercambios de la que quedan algunos rastros epistolares, hasta el siguiente encuentro –frustrado– en 1974. En esa ocasión Greenberg, invitado a debatir por Restany junto a otros, entre los que se encontraban Harold Rosenberg y Thomas Hess, sobre los hipotéticos herederos europeos de la abstracción post-pictórica en las columnas de *Domus*, declina la invitación a último momento con el pretexto de que no tenía nada para decir.⁹ Pero la crítica es un asunto público y todo lo que se diga o se escriba entre sus protagonistas en una relación privada no tiene injerencia sobre los hechos.¹⁰ Estos intercambios privados pueden aportar, como mucho, algunos matices complementarios a lo que fue un hápax o tratarse de escritos más eficaces de lo que uno creería. Luego de haber explorado tanto los archivos de Restany como los de Greenberg, fue evidente que el enigma o el interés del encuentro de los críticos puede descifrarse más en sus escritos y declaraciones que en la lucha que presagiaba Jan van der Marck.

La única verdadera situación pública restituible del año 1964 del encuentro entre Greenberg y Restany fue la ocasión inicial de confrontación ofrecida por la revista *Preuves*. Aunque sus textos estén perdidos en medio de una veintena de participantes en la controversia, se siguen en la paginación del número de febrero que incluía el «*dossier* sobre el arte informal».

Los autores convocados habían tenido que reaccionar a la constatación de la crisis resumida en una corta introducción: «Desde hace quince años, la expresión privilegiada del arte nuevo, su principal ambición, se situaba en el interior de la tendencia llamada informal. ¿Habría sido alcanzado un límite, simplemente por las imitaciones que aportan academicismo y monotonía o, más profundamente, se habría llegado a dudar del valor mismo de esa vía de acceso a lo real? Se trata de que, frente al arte informal, parece expresarse siempre una crisis de confianza que los semanarios populares asimilan sumariamente a la crisis de la abstracción» (Jelenski, 1964: 3).

A este interrogante se sumaban las contribuciones de Yves Bonnefoy, Jean Cassou, Roger Caillois, André Chastel, Pierre Schneider y Wladimir Weidlé. Ninguno de esos autores pudo ser identificado con la defensa precisa de una corriente, de una tendencia o de un artista al que habrían promovido, mientras que, por su lado, Greenberg, Rosenberg en menor medida, y Restany ya habían manifestado sus posiciones en el debate y el mercado del arte contemporáneo.¹¹ Las respuestas de Greenberg y de Restany no se detienen sobre los otros artículos,¹² sino que vuelven sobre cuestiones centrales para ellos e, incluso, si no son *a priori* los mejores entre los textos que expresan sus respectivas doctrinas, son, al menos, muy característicos de sus posiciones en ese momento.

CRISIS CRÍTICA Y DIFICULTADES DE LA TRADUCCIÓN

La contribución de Greenberg al *dossier* de *Preuves* apareció simultáneamente en una traducción francesa y en su versión original en inglés en *Arts Yearbook*. Esta precisión no es menor ya que a comienzos de los años sesenta, si bien parece que tanto Greenberg como Restany son representados por sus textos en conferencias y en otras manifestaciones en ambas costas del Atlántico, esta situación está lejos, a pesar de todo, de asegurar una perfecta comprensión de sus aportes respectivos tanto en Europa como en Estados Unidos.¹³

En efecto, la crítica es un asunto de palabras y los juegos de traducción pueden falsear sus efectos o, al contrario, amplificarlos.

En este sentido, «The “Crisis” of Abstract Art» fue para Greenberg el pretexto para una puesta a punto que le permitió resituar el debate de *Preuves* en el centro de su recorrido entre el expresionismo abstracto y la abstracción post-pictórica. Allí, donde los redactores de la revista francesa veían una crisis del arte, Greenberg denunciaba una crisis de la crítica. Esta era, para el crítico, un escándalo que incluía tanto el retorno a lugares comunes por parte de los autores franceses como la reducción de otros críticos del arte informal al no-arte (en particular mediante la invocación de la anécdota del mono pintor o por el reenvío al solo acto de pintar sin considerar el resultado), y así mantenía todo el arte malo a distancia de los juicios de valor apropiados.

Para él, el debate enmascaraba lo que pasaba en el arte mismo y, más particularmente, un hecho que se había largamente subestimado: la decadencia del expresionismo abstracto en los artistas de la segunda generación, «una parte del arte más vacío que haya sido jamás creado ha sido tratada con el respeto más ciego» (Greenberg, 1986-1993a: 178).

Desembarazándose así del resto de colaboradores del número de *Preuves*, ubicándolos del lado de los incompetentes y los ciegos, Greenberg dedica su texto a lo que constituye lo esencial de su argumentación. Aquí se impone una cuestión de traducción que oblitera el conjunto del texto que sigue. Al apoyarse sobre lo que puede parecer una serie de equivalentes, el traductor retiene la última expresión en lugar de la primera, a la vez más sintética pero también más conceptual: «Abstracción a la brocha, tales son los términos que prefiero y que estimo los más exactos para designar la pintura llamada informal —o expresionismo abstracto—»¹⁴ (Greenberg, 1964: 22). Esa frase traducía, de manera muy libre, el siguiente pasaje: «What the French call Informel, and we Abstract Expressionist or “Action” painting, continues the century-old tradition of painterly —*malerisch*— “loosely executed”, “brushy” painting» (Greenberg, 1986-1993a: 178). Me propongo, ahora, traducir esa frase más literalmente: «Lo que los franceses llaman pintura informal, y nosotros pintura expresionista abstracta o “action” painting, es la continuación de una tradición de varios siglos de pintura “pictórica” —*malerisch*— “vagamente ejecutada”, “a la brocha”».¹⁵

Sin leer la oración que seguía, el traductor utilizó en cada aparición de la expresión «abstracción pictórica» la expresión «abstracción a la brocha». La frase de Greenberg era sin embargo clara: «Yo mismo prefiero llamar a la pintura informal tanto como al expresionismo abstracto “abstracción pictórica”, que considero más exacta y más inclusiva que las otras dos denominaciones» (1986-1993a: 178-79).

El comentario de Greenberg es explícitamente terminológico y se inscribe en una referencia implícita a Wölfflin (referencia desarrollada en «After Abstract Expressionism» de 1962 y reformulada en «Post Painterly Abstraction» de 1964). Greenberg pensaba que el uso del adjetivo alemán *malerisch* bastaba para indicar ese reenvío. Sin embargo, debe de haber comprendido su error rápidamente, ya que su texto «Post Painterly Abstraction» comienza con esta aclaración: «El gran historiador de arte suizo Heinrich Wölfflin utilizó el término alemán “malerisch”, que los traductores ingleses transforman en *painterly*, para designar las cualidades formales del arte barroco que lo distinguen del arte del alto Renacimiento o del arte clásico» (1986-1993b: 192)¹⁶ y despliega un extenso desarrollo que le permite inscribir esta noción en una historia del arte larga y hacer de ella una herramienta para la aprehensión de las obras contemporáneas más que una denominación de una corriente o movimiento.

La noción de «abstracción a la brocha» no tenía ningún sentido, pero el error de traducción mostraba los síntomas de una incomprensión debida a numerosos factores y, especialmente, a la dominante literaria en el discurso sobre el arte en Francia, aún muy débilmente instruida de la historia del arte alemán o de una crítica especializada defensora de valores autónomos.

Puede ser útil para continuar remitirse al «Panorama internacional de la critique d’art contemporaine» de Restany publicado en *Domus* en abril de 1963 para comprender mejor las fuerzas presentes, en particular cuando el crítico francés evoca lo que denomina crítica de arte «galicana»:

Quando la crítica de arte galicana desemboca en la estética, es aristotélica o tomista, cuando desemboca en la ideología política y social es más proudhoniana que marxista-leninista; cuando desemboca en la psicología hace historicismo (Marcel Brion) o psicoanálisis. De manera general, ignora el concepto dialéctico, las teorías fundamentales de la acción, la fenomenología (Restany, 1963: 30).

Esta crítica galicana arbitraría detrás de la supuesta universalidad del arte francés a la que Restany opone el abordaje cosmopolita de su generación:

En este contexto tan rápidamente estabilizado, ¿en qué vamos a transformarnos nosotros, críticos comprometidos de la posguerra que hemos consagrado una ruptura, creado nuestras propias referencias (buscándolas lejos si era necesario, fuera de la Escuela de París), practicado un lenguaje alógeno, usado un instrumental metodológico? (Restany 1963: 30).

Puede resultar curioso para los lectores estadounidenses que Restany se presentara como un teórico con un universo metodológico y con un léxico de conceptos preciso, pero hay que admitir que fue uno de los primeros en introducir en francés, aunque lo haya hecho en una publicación milanesa, las especificidades de la crítica estadounidense:

El mérito de Rosenberg y de Greenberg habría consistido en plantear los problemas del arte contemporáneo bajo un nuevo ángulo correspondiente a los caracteres específicos del contexto neoyorquino y a las exigencias expresivas de toda una generación. Así fueron llevados a desprender las nociones de base de un estilo «americano»: un gesto pictórico, un concepto del espacio, un sentido de la revuelta y de la acción, una técnica particular (colores esmaltados, dripping, pintura all-over, grandes formatos, etc.) A este análisis del acto creador sumaron un conocimiento muy profundo de la psicología y de la sociología del contexto. Podemos decir, sin exagerar, que son los padres de una «nueva crítica americana» (Restany, 1963: 31).

Sin entrar en más detalles, enseguida queda en evidencia que Restany leyó atentamente y con interés la literatura internacional sobre el arte de posguerra y, más particularmente, la literatura estadounidense de la que no ignora los componentes más eruditos, como los de Steinberg o Meyer Schapiro. Restany ha sacado provecho de sus lecturas en numerosos artículos bien documentados sobre el arte estadounidense y está familiarizado a la vez con las obras y con las ideas que tratan de abordarlo. Las versiones inglesa y francesa del texto de Greenberg difieren sensiblemente y la crítica de los autores franceses es más ácida en la versión inglesa. Sin embargo, en ambos textos su atención se centra en el argumento del juicio cualitativo:

La abstracción a la brocha no fracasó por haberse disipado en el informalismo absoluto sino porque produjo, en su segunda generación, el arte más amanerado, más reiterativo que el mundo haya conocido. Por el contrario, la inserción del valor táctil en una infraestructura cubista es y será la gran obra de la primera generación (Greenberg, 1964).

Greenberg insiste en particular sobre el hecho de que no es la forma lo que da la calidad, mientras que la afirmación de que «es la naturaleza de la intuición o de la inspiración del artista, tanto como su contexto, lo que, como siempre, determina la calidad» (Greenberg, 1964) parece ser única responsabilidad del traductor.

Las libertades de la traducción desalientan así toda interpretación circunstanciada, tanto las supresiones del traductor reducen lo que constituye el objeto de la demostración en lo que resta del texto inicial, a saber la caracterización de la abstracción post-pictórica mediante la enfatización sobre el color como tonalidad (*on colour as hue*) que trasciende la oposición entre pictórico y no-pictórico. Es necesario convenir que el lector francés no podía retener más que parcialmente la lección de Greenberg y que, sobre todo, no podía comprender las reservas o los límites formulados frente a la evolución tardía de los trabajos de la primera generación de expresionistas abstractos, en particular la explotación del valor de los colores. Tampoco podía captar aquello que, en la antipatía del crítico hacia sus colegas, buscaba defender el uso de un lenguaje adaptado a su abordaje formalista e, indudablemente, positivista. Por su parte, Restany en su artículo de 1963 había sacado una conclusión sensiblemente diferente a la de Greenberg a partir de un análisis similar:

En diez años el expresionismo abstracto neoyorquino ha fracasado y ha suscitado innumerables seguidores incapaces de renovarlo. Por medio de la ofensiva de Sidney Janis se está imponiendo

en Nueva York un segundo estilo americano de posguerra (*American New Realism*). [] En cuanto a Greenberg, a quien le corresponde el mérito de haber descubierto a Pollock, es el mentor del arte abstracto estadounidense. El crítico se pregunta hoy por el futuro de este arte, toma posición contra un retorno a la figuración y a favor del neoplasticismo «metafísico» de pintores como Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski (Restany 1963: 31).

Lo esencial del texto masacrado por el traductor reside en la operación de análisis y de escritura de la que saldrá la noción de abstracción post-pictórica que, sin embargo, no se menciona ni una vez en esas páginas. En su argumentación, Greenberg se esfuerza sucesivamente por alejar todas las referencias a situaciones externas al arte, como el mercado, el no-arte y sus animales pintores, para concentrarse únicamente en lo pictórico o *malerisch* y para denunciar una última impureza en los contrastes de luz y sombra. Pero el texto en francés, y más aún el texto en inglés, están plagados de reservas prudentes que relativizan la crítica de lo pictórico para mantenerse dentro de su dominio. La inclusión del texto traducido de esta manera solo alcanzaba a dar una idea mediocre de la contribución greenberiana al debate, sobre todo teniendo en cuenta que el lector francés también ignoraba la polémica desatada por «How Art Writing Earns Its Bad Name» en el que Greenberg señalaba a Rosenberg y a muchos otros como los culpables de adoptar una retórica existencialista y fenomenológica en la reducción del expresionismo abstracto a una pintura de acción (1986-1993c).

LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Si bien hago interceder artificialmente a Restany para restituir una parte del contexto crítico de Greenberg, no es adecuado pensar que su atención a la crítica estadounidense lo haya llevado a tomar de ella lecciones metodológicas, ni considerar como él que su lenguaje fuese tan alógeno en relación al universo crítico de la Europa latina.

En efecto, por su comprensión de la evolución de la escena artística internacional y por afinidad ideológica, Restany tenía todas las disposiciones para encontrar su lugar en ese nuevo mundo, pero su cultura y su relación con el lenguaje lo mantenían atado al universo latino en el que se había formado. En efecto, es sorprendente que, a pesar de su disponibilidad, su movilidad, su curiosidad por la escena estadounidense, haya sido relativamente poco publicado en Inglaterra o en Estados Unidos.

Pero volvamos al texto de Restany para *Preuves*. El título «L'art est un moyen de communication» parece anunciar el maremoto lingüístico-semiológico de los años sesenta. Sin embargo, contrariamente a lo que deja entender Michel Ragon en su prefacio a la primera edición de *Les Nouveaux Réalistes* (1968), Restany recurre menos a las nociones de Barthes que a la lectura de algunos textos de Umberto Eco sobre el arte, como por ejemplo, «L'informel comme oeuvre ouverte» aparecido en 1962 que recurre a la teoría de la información para hablar de Bryen, Mathieu o Pollock con un éxito que parece hoy por lo menos relativo.¹⁷

En el trabajo de Restany, el análisis y la argumentación metodológica son puntos menos fuertes que su arte de la síntesis y su capacidad para plasmar en pocas pinceladas vastos frescos inclusivos. Ese es el caso, también, de su texto para *Preuves*. Allí rehace una historia de la modernidad donde el episodio de la industrialización habría producido un mundo absurdo, un mundo que habría perturbado la relación hombre-naturaleza sin sustituirla por una solución satisfactoria.

A través de toda la evolución estilística de este período [siglo XIX y primera mitad del XX], el arte reflejó esta visión sentimental y pesimista del hombre. Los grados extremos fueron alcanzados en literatura luego de la crisis del surrealismo abierta por la novela de anticipación y la ciencia ficción, y en pintura por el arte abstracto llamado «lírico», el informal europeo y la *action painting* estadounidense.

El arte abstracto, que fue el fenómeno capital de esos últimos cincuenta años, es la traducción plástica de esta crisis de la naturaleza. [] El artista quiso recrear su propia naturaleza, un mundo interior donde su intuición es reina y donde se esfuerza por eliminar todo recuerdo de la realidad exterior (Restany, 1964: 25).

Aquí, por la propia explicación externa, Restany llega a invalidar el arte informal tan rápido como lo había hecho aparecer en la historia:

La intuición *abstracta* de estos pintores [Kandinsky, Pollock, Wols, Hartung, Mathieu] fue, en efecto, la prefiguración de un otro real preexistente que éramos todavía incapaces de captar científica y materialmente. Hoy estamos "informados" sobre este tema y las fotos de neuronas, de ganglios, de la corteza cerebral o de la luz polarizada de roca volcánica están en todas las revistas. Este *informal* cobró forma frente a nuestros ojos. *El artista comprende ahora cuan vano es querer escapar de la naturaleza* (Restany, 1964: 25).

La conclusión de este episodio es el advenimiento de un nuevo Renacimiento que tiene una coloración existencialista al mismo tiempo que reformula la utopía de Bauhaus tal como la restituyó Giulio Carlo Argan en *Walter Gropius y la Bauhaus* publicado en 1951. Restany había asimilado la sustancia de esta propuesta siguiendo el curso del historiador y crítico de arte romano quien fuera, por otro lado, su mentor en el seno de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

La naturaleza de hoy es un fenómeno tecnológico, publicitario, industrial, urbano. Nuestra civilización de la imagen es ante todo una civilización de la ciudad, del mundo de la usina y de la autopista, de la película y el neón. Llevamos con nosotros esta *naturaleza urbana* a los rincones más apartados, con el avión, el auto, la radio, la televisión, con todos nuestros procedimientos eficientes y ultra rápidos de comunicación y de información. Esta naturaleza urbana, esta naturaleza de la ciudad, fue creada por el hombre y para el hombre, es decir, *para su propia utilización*: es una materia prima, un dominio de la plena virtualidad expresiva (Restany, 1964: 25).

El texto adquiere gradualmente un énfasis de manifiesto para anunciar la llegada del Nuevo Realismo y, de manera bastante curiosa, de una nueva arquitectura: «Por ahora, los grandes problemas de la expresión artística se desplazaron hacia la escultura y la arquitectura, de la segunda a la tercera dimensión, hacia un arte de síntesis de realizaciones tangibles» (Restany, 1964: 27).

¿Se trata aquí del hecho de que la última presentación de los Nuevo Realistas en Munich en 1963 haya sido presentada como la última manifestación del grupo o es solamente la reaparición de la referencia a Bauhaus? El pronóstico de tal evolución se inscribe claramente en oposición a la separación de tantas artes específicas anunciada por Greenberg, así como lo formula el postulado inicial del texto:

Un lenguaje de síntesis tendiente, es cierto, a la universalidad, pero antes que todo un lenguaje tributario tanto del público como del artista: la obra de arte, en efecto, no existe más que en estado de *valor*, es decir, en la medida en que es reconocida por el público. Un arte sin público no existe (Restany, 1964: 24).

Tenemos aquí claramente dos posturas críticas totalmente opuestas. Greenberg se inscribe en el linaje que se inicia mucho tiempo antes con Étienne La Font de Saint-Yenne (2001) que quería a la vez corregir los juicios «a menudo extraños» del público, conjunto en el que el crítico estadounidense incluye a sus colegas, y proveer de consejos a los artistas, continuamente dirigidos hacia el objetivo último del modernismo en la afirmación de la especificidad del medio.

Greenberg no delega nunca su juicio, traza un camino a seguir que demuestra y argumenta, pero se enmascara detrás de la teleología de la evolución del mundo moderno.

La postura voluntarista de Restany, al contrario, retoma casi al pie de la letra las palabras de Jean-Paul Sartre en «El existencialismo es un humanismo»:

La naturaleza no existe más que en la conciencia del hombre. Este puede modificarla a su gusto. La naturaleza no conoce más límite que los del propio conocimiento humano y sólo se vuelve real en la medida en la que éste proyecta fuera de sí la conciencia que tiene de ella (Restany, 1964: 26).

Restany inscribe estas ideas en un análisis de la realidad contemporánea marcada por los medios. En ésta, el público y los medios de comunicación de masas van a la par sin que uno preceda al otro o inversamente y el conjunto provee la materia prima del Nuevo Realismo ampliado a la ciudad y a su arquitectura. Estamos así en las antípodas de la división entre vanguardia y kitsch (Greenberg, 1988), porque Restany nunca imaginó, incluso en relación al arte más abstracto, que no existiesen referentes ya que para él la divulgación misma de esos referentes anuncia el fin de su desarrollo. Curiosamente, y a pesar de ciertas inverosimilitudes históricas, la construcción teórica general del

universo intelectual de Restany es coherente y muestra en un texto como éste y en algunos otros fuentes fácilmente identificables.

Así, lo que uno expone, el otro lo interioriza y, del mismo modo, uno declama un relato sintético mientras que el otro argumenta su análisis.

Estas dos posturas no estarían completas si se perdiera de vista que el antiguo troskista reconvertido en propagandista de la autonomía del artista en un mundo liberal habla con el poder que le sirve de amplificador, mientras que el segundo describe en una situación prácticamente de exiliado la inadaptación de las instituciones y de la política al mundo en transformación.

Allí donde Greenberg, por imponer su punto de vista, refuta y reduce sucesivamente las voces discordantes, Restany adopta una estrategia totalmente opuesta: cartografía un universo que se brinda entero a su mirada. Esta práctica de la síntesis presenta la gran ventaja de relativizar cada posición en medio de sus múltiples rivales. El inconveniente de esta estrategia es que limita la fuerza de sus propias aserciones. Estas, entonces, no encuentran como medio de expresión más que el pasaje a otro registro ya no docto, sino profético, enfático.

En el contexto particular de *Preuves*, Restany sabe que ese cambio de registro no encontrará su lugar debido a la diversidad de voces en competencia y a la variedad de registros diferentes, es por esto que adopta una posición intermedia entre el fresco y la evocación histórica terminando con un *happy end* de reconciliación entre todas las realidades. Greenberg, por su parte, brindó probablemente una versión edulcorada de su *French-bashing* pero para esto tuvo que minimizar también su crítica a Rosenberg. En paralelo, su traductor horadó fuertemente la fuerza de su dogmatismo reduciendo a pocas cosas las precisiones terminológicas que se hallaban en la base de su argumentación y de su polémica.

Cuando en 1974 Restany se refiere nuevamente a la crítica estadounidense, convoca directamente a los tres tenores de la generación de posguerra. A través de la referencia a la abstracción post-pictórica se dirige más explícitamente a quien le había escrito que, sin embargo, no quería en absoluto comprender una corriente artística bajo esa denominación.¹⁸ En la misma época, Restany encontró un terreno donde expresar su talento de cartógrafo, completando su conocimiento del planeta y de la pluralidad de centros artísticos de los que intentó de manera considerable hacerse eco, mientras que la defensa incondicional del *mainstream* y de la hegemonía estadounidense volvían a Greenberg insensible a los nuevos territorios que se le presentaban.¹⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Greenberg, C. (1964). «La “crise” de l’art abstrait». *Preuves*, N.º 156, pp. 176-181.
- Greenberg, C. (1986-1993a). «The “Crisis” of Abstract Art». En O’Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp. 176-181). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1986-1993b). «After Abstract Expressionism». En O’Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp.121-133). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C.(1986-1993c). «How Art Writing Earns Its Bad Name». En O’Brian, J. (ed.) (1984). *Clement Greenberg: The collected Essays and Criticism*, vol. 4 (pp.135-144). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenberg, C. (1988). *Art et culture*. París: Macula.
- Jelenski, K. A. (1964). «L’art informel en question». *Preuves*, N.º 156.
- La Font de Saint-Yenne, E. (2001). *La Font de Saint-Yenne: oeuvre critique*. París: Ecole normale supérieure des beaux-arts.
- Ragon, M. (1968). «De la critique considérée comme une creation». En Pierre Restany (ed.). *Les Nouveaux Réalistes*. París: Éditions Planète.
- Restany, P. (1963). «Panorama international de la critique d’art contemporaine». *Domus*, N.º 401, pp. 28-32.
- Restany, P. (1964). «L’art est un moyen de communication». *Preuves*, N.º 156.

NOTAS

¹ Restany daría cuenta de su visita a Argentina en «Buenos Ayres et le nouvel humanisme», *Domus*, abril 1965. No hay rastros de la reacción de Greenberg a su viaje, al que le siguió un largo periplo por varios países de América del sur, excepto una carta dirigida a Pierre Restany.

² «I was delighted with the news that you are invited to Buenos Aires. It did not quite come as a surprise, though. I was there last December to select an exhibition of Argentine art for the Walker and a U.S. tour. Inevitably we discussed the forthcoming Premio di Tella, the artist to be invited and jurors who might add a little jazz and controversy to it. Now we are sitting tight and watching how new realism and post painterly abstraction will cross swords on the virgin battlefield of Argentine art». Carta de Jan van der Marck a Pierre Restany. 20 de agosto de 1964. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.

³ Sobre Clement Greenberg ver Jones, C. A. (2005) *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the senses*, Chicago: The University of Chicago Press; y Kleeblatt, N. L. (ed.) (2008) *Action/Abstraction Pollock, De Kooning and American Art, 1940-1976*, New York, New Haven: The Jewish Museum, Yale University Press.

⁴ Sobre Restany ver Périer, H. (1998) *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, París: Cercle d'art, libro basado principalmente en testimonios orales, y el sitio www.archivesdelacritiquedart.org.

⁵ Ver Cabañas, K., (2007) «Maigres et poussiéreux' le Nouveaux Réalistes à New York», en Debray, C. (dir.) *Le Nouveau Réalisme*, París: Centre Pompidou, RMN, Galeries nationales du Grand Palais, pp. 126-129.

⁶ Ver Mokhtari, S., Poinso, J.-M., Leeman, R. (2003) «Les archives de Pierre Restany», *Critique d'art*, N.º 22, pp. 113-119.

⁷ Ver Greenberg, C. (1947) «Review of the Exhibition Painting in France 1939-1946», *The Nation*, y el comentario respectivo en Guilbaut, S. (2007) *Be-Bomb The Transatlantic War of Images and all that jazz 1946-1956*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

⁸ Ver Restany, P. (1963) «En 50 ans Paris a fait de New York la seconde capitale de l'art moderne», *Galerie des arts*, N.º 4, pp. 14-16.

⁹ «[...] nothing springs to my mind in connection with the development in painting that you describe. That's the plain and maybe embarrassing truth». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 14 de febrero de 1974. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.

¹⁰ El intercambio de correspondencia entre los dos críticos es más bien cálido y sus diferencias no se formulan nunca como un enfrentamiento. Parecería, al contrario, que en las cartas se expresaran de manera más libre que en sus respectivos textos.

¹¹ Georges Mathieu, Herbert Read, Harold Rosenberg, Pierre Schneider, entre muchos otros, respondieron a la iniciativa y sus respuestas fueron publicadas en la revista entre febrero y mayo.

¹² Restany ignora el resto de las contribuciones y la parte del artículo donde Greenberg comenta los textos franceses que había recibido fue publicada únicamente en *Arts Yearbook*.

¹³ Desde su contribución a la revista de Sartre *Les Temps modernes* (N.º2, agosto-septiembre 1946, pp. 340-352), con el artículo «L'art américain au XXè siècle», Greenberg solo había obtenido la traducción al francés de uno de sus textos con motivo de la exposición de Adolf Gottlieb en la galería Rive Droite en París en 1959. Sin embargo, sus escritos estaban disponibles en Europa por medio de *Art International* que publica sucesivamente «Louis and Noland» en mayo de 1960, «After Abstract Expressionism» en octubre de 1962, y «Post-Painterly Abstraction» en el número del verano de 1964.

¹⁴ «“Abstraction Brossée” tels sont les termes que je préfère et que j’estime les plus exacts pour désigner la peinture dite informelle -ou expressionnisme abstrait». El traductor francés eligió la expresión abstraction brossée para traducir la frase «“brushy” painting» del original en inglés. En francés, el adjetivo brossée remite, por un lado, al utensilio utilizado para pintar (brosse: brocha, cepillo) y sugiere, por otro, el aspecto que presentaría una pintura realizada de esa manera: bocetada, esbozada, inacabada, confeccionada a grandes rasgos. Nota de la traductora.

¹⁵ «Ce que les Français appellent peinture informelle, et nous peinture Expressionniste Abstraite ou “Action” painting, poursuit une tradition multi-séculaire de peinture “picturale” –malerisch- exécutée de manière “lâche”, “brossée”».

¹⁶ «The great Swiss art historian, Heinrich Wölfflin, used the German word, malerisch, which his English translators render as ‘painterly’, to designate the formal qualities of Baroque art that separate it from High Renaissance or Classical art».

¹⁷ Se trata de una sección del libro *Obra abierta* cuyo título fue traducido al español como «La obra abierta en las artes visuales» del italiano «L’opera aperta nelle arti visive». Nota de la traductora.

¹⁸ «De todos modos, la “abstracción post-pictórica” no me interesa como movimiento; a riesgo de parecer pomposo diría que me interesa sólo la buena pintura, venga de donde venga». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 15 de abril de 1972. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d’art.

¹⁹ «Tuve una pequeña crisis de soledad, pero fui capaz de captar lo que creo que era la vida urbana en la mayor parte de América del Sur: muy insuficiente y muy amorfa detrás de pretensiones que proceden ya sea del siglo XIX francés o de una idea de Estados Unidos en el siglo XXI». Carta de Clement Greenberg a Pierre Restany. 6 de marzo de 1965. Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d’art.

Cita recomendada:

Poinsot, J.M. (2015). «Diálogos críticos» (Traducción de Berenice Gustavino). *Boletín de Arte*, año 15 (15), pp. 58-67. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.