

Restany, un esbós biogràfic estrany per a una visió d'art total

Eric Forcada

Restany, el crític, l'home d'art i de lletres que revela amb mots la veritat i el sentit amagat de les obres. Aquell bulímic de la paraula, tan mut al final en la seva llengua d'origen, era conscient de l'anagrama que permet una relectura del seu nom a partir del qualificatiu *estrany*? Així, en efecte, no és res d'estrany, l'exercici *identitari* revela sense discontinuïtat nous interrogants. Henry Périer, que s'havia obstinat a establir una primera biografia¹ arran de moltes entrevistes realitzades a París, Barcelona, Milà, Estocolm, Nova York, Roma o Basilea, confessa, al prefaci, que encara que hagi trobat una obra veritable, a l'hora de reconstituir el recorregut del crític a través d'articles, pròlegs, llibres i conferències, només ha pogut obtenir escasses informacions sobre la vida mateixa de l'home.

Lliurant-se a una enquesta veritable, el biògraf ha estat obligat a rendir-se a l'evidència i a plantejar la qüestió que li apareixia com a essencial: *Restany mitòman lúcida*? Perquè, en efecte, les seves relacions amb artistes de primer ordre, les seves motivacions, els seus canvis sobtats de visió sobre l'actualitat de l'art o el seu art de viure portat al nivell envejable d'art d'actitud romanen marcats amb el segell del misteri. I, és cert, del misteri neix la llegenda. Que Restany hagi volgut encarnar la seva pròpia llegenda, és indiscutible: si aquesta voluntat fa difícil qualsevol aproximació científica a la seva obra, el

1. Vegeu PÉRIER, Henry, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Edicions Cercle d'Art, París, 1998, p. 470.

seu recorregut, les seves aportacions i la seva herència comencen ara a ser objectes d'importants jornades d'estudi com les organitzades a París, al final del 2006. L'Institut Nacional d'Història de l'Art (INHA) en col·laboració amb l'Associació Internacional dels Crítics d'Art (AICA) i els Arxius de la Crítica d'Art (ACA) convoca en aquell moment el col·loqui internacional: *Le demi siècle de Pierre Restany*² ja que, en efecte, Restany ocupa el primer lloc de l'escena artística de la postguerra i la seva influència no es limitarà al marc sempre restrictiu de les úniques fronteres estatals. Ans al contrari, intentarà primer abastar el conjunt de la creació europea exportant el Nouveau Réalisme i aviat s'interessarà per la creació pròpia d'espais geogràfics diferenciats com els de l'Europa de l'est. Constituint un cos crític a escala del continent, restableix a paritat l'eix París-Nova York i apareix com l'homòleg europeu de Clement Greenberg. Els dos homes actualitzen la funció del crític i creen els fonaments de la crítica contemporània; la fan anar més enllà del marc limitador de l'exercici literari i accedeixen així al nivell de teòrics però també de promotors directes de l'avantguarda. Gràcies al seu compromís amb aquest nou camp d'acció, Restany supera el seu corresponent nord-americà, ja que s'aventura, a partir del 1959, en les noves terres de la mediatització de massa. Un enfocament amb l'objectiu d'obtenir una crítica globalitzada en els seus mitjans d'expressió que Anne Bariteaud defineix de manera genèrica a partir del neologisme inaugurat el 1963 per Arman, la *restanyització*. Una innovació terminològica per mor d'aplegar amb la voluntat d'una sola i única persona les nocions complementàries de mediatització, teorització i historització. Diu amb tota la raó que "teòric del Nouveau Réalisme, Restany també n'és el primer cronista i historiador, així com l'incansable promotor, agent, empresari, escenògraf. Una activitat promocional que necessiten els artistes i que Restany pot portar prop de revistes, crítics, marxants, col·leccionistes, museus, però també prop d'un públic més ampli, a la televisió o a les revistes populars. Arriscant de fer del Nouveau Réalisme una denominació controlada susceptible de molestar alguns artistes".³

Amb Pierre Restany, l'art es presenta a l'opinió pública no només per aconseguir un cert grau de reconeixement sinó, sobretot, per tornar encara més visible i eficaç la ruptura que representa el grup dels Nouveaux Réalistes en el panorama artístic. Estrateg agut, Restany maneja modernitat i espectacle per a enterrar amb una elegància moderna els corrents arcaics i dominants de llavors: l'*Abstracció Lírica*, així com les reactualitzacions als límits de l'esquizofrènia de l'Escola de París. Aconsegueix, mitjançant aquest dispositiu transversal, posar davant de l'escenari *els seus* artistes i escriure així una nova pàgina de la història de les avantguardes.

2. *Le demi siècle de Pierre Restany*, Col·loqui Internacional, INAH, París, 30 de novembre-1 de desembre de 2006.

3. Vegeu el catàleg *Le Nouveau Réalisme*, Réunion des Musées Nationaux, París, març 2007.

Pierre Restany i els *Nouveaux Réalistes*

Gràcies a Arman, el qual coneixia des del 1953, Restany coneix Yves Klein a la seva exposició el 1955 i Rotella el 1957 a Roma, i durant la primera biennial de París el 1959 els artistes-cartellistes Hains i Dufrêne però també d'altres actors del grup que es reunirà sota la denominació de *Nouveaux Réalistes* només a partir de l'exposició organitzada a la galeria Apollinaire de Milà a l'abril del 1960. En redactar el prefaci del catàleg d'aquesta exposició que presenta les obres d'Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Tinguely i Villeglé, Restany utilitza per primera vegada el terme de *Nouveau Réalisme*. El naixement d'aquest primer embrió és seguit molt aviat amb un bateig. El 27 d'octubre del 1960, al domicili parisenc d'Yves Klein, pren la forma d'una *Declaració constitutiva del Nouveau Réalisme* escrita i signada amb la mà de Pierre Restany i contrasignada per Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely i Villeglé. "El dijous 27 d'octubre de 1960, els *Nouveaux Réalistes* han pres consciència de la seva singularitat col·lectiva. *Nouveau Réalisme* = noves aproximacions perceptives del real." Lluny de ser un text teòric que motiva una creació programàtica, aquesta declaració permet la constitució d'una *plataforma de base* que reuneix artistes amb línies diferents (objectuals, cartellistes i irracionalistes) a partir del denominador comú més petit, l'apropiació del real. Però aquesta recerca, reivindicada amb aquest text fundador, marca de manera irreversible la gran ruptura en el panorama artístic de la postguerra i veu obrir-se, per fi, lluny dels Estats Units, una rica era postduchampiana.

La unificació *teòrica* de les individualitats a les quals cal afegir aviat el nom de Niki de Saint Phalle, que formen els *Nouveaux Réalistes*, es realitza *in progress* en paral·lel a la redacció molt *restanyiana*, que es pot plantejar només respecte al seu gust per a la polèmica i el seu talent de cronista, dels tres manifestos successius del *Nouveau Réalisme*. El d'abril del 1960, en què una dimensió sociològica ve a ajudar la consciència i l'atzar per reforçar les dades tradicionals del real, de la realitat, de la natura i del *quadre-món*. Exercici perillós al límit del bricolatge teòric que es correspon a desgrat seu amb els espectaculars i gegantescos adobaments esculturals de César o Arman. Acumulacions i compressions de components vinguts a l'encop d'universos quotidians, urbans, industrials i socials, en resum de la modernitat percebuda en la seva dimensió present, una dimensió entre les més dominants i manifestes. En ocasió de l'exposició *À 40° au dessus de Dada*, presentada a la Galeria J de París el mes de maig del 1961, Restany publica el segon manifest i precisa que: "Els *Nouveaux Réalistes* consideren el món com un quadre, la gran obra fonamental de la qual s'apropien fragments dotats amb significança universal." Una visió repetida en el tercer manifest, intitulat *El Nouveau Réalisme: què cal pensar-ne?* i fet públic a Munic el 1963, quan Restany insisteix sobre aquest *món-quadre* nascut d'un "gest fonamental d'apropiació del real,

30



UNE VIE DANS L'A

COLLECTION PIERRE RESTANY

arman
balcar
barbieri
bellegarde
bertini
brüning
carmi
decock
deschamp
dufrêne
echaurren
gaul
guth
haardt
hamaguchi
hoeydonck
laubies
parisot
restany
rigal
spadari
spoerri
zelibská

l·ligat a un fenomen *quantitatiu* d'expressió [en què] cada fragment objectiu de la realitat n'és dotat, tal com la realitat mateixa en el seu conjunt. Cada parcel·la del real conté en si una virtualitat significant”.

En integrar un punt de transcendència, Restany redacta el text teòric relatiu als *Nouveaux Réalistes* més acabat. Però, aquell any 1963, la funció central de Restany es fa pesant per a alguns *Nouveaux Réalistes*. Arman, per exemple, li anuncia la seva intenció de cridar d'altres crítics per mor d'iniciar un procés necessari de *derestanyització*. Ja l'any precedent, l'edifici restanyà s'havia esquarterat, quan la majoria dels *Nouveaux Réalistes* acceptà d'exposar amb la jove generació Pop nord-americana a la galeria del novaiorquès Sydney Janis que intitulà, amb una recuperació molt hàbil, la seva exposició: *The New Realists*. El treball de Restany és a l'encop reconegut i enderrocat. Tal com durant el mig fracàs relatiu a la implantació del moviment a Renània que havia fet que Restany escrivís arran del segon festival del *Nouveau Réalisme* de Munic que “avui, el 1963, aquest període decisiu s'ha acabat [...] D'ara endavant, toca a cadascú de nosaltres treure les lliçons d'una situació històrica i encarnar-ne les idees en els fets. Molt més que un grup i molt millor que un estil, el *Nouveau Réalisme* europeu apareix ara com una tendència oberta”. Si Restany havia definit el 1961 el *Nouveau Réalisme* com a “apropiació directa del real”, el 1963 es fa palès que la seva acció magistral és haver-se apropiat la realitat d'una avantguarda, donant-li cos i imposant-la com una visió del món modern. El pas d'un món a l'altre per una ruptura històrica ha tingut lloc, i el signa Pierre Restany.

Geografies de Restany

En menys de deu anys, Restany esdevé un dels crítics de l'art imprescindibles del continent europeu. Tanmateix, res no predestinava aquell jove de Casablanca arribat a París el 1949 per a seguir les classes preparatòries a l'Escola Nacional Superior del Liceu Henry IV. En lloc de preparar-se per a una gran carrera en les finances o l'alta administració, prefereix fer-se amb la bohèmia de Saint-Germain i somia amb esdevenir el *Céline jueu*. Però enyora cruelment el Mediterrani. Fa un viatge a Itàlia i projecta acabar-hi els estudis. Després d'haver fracassat dues vegades al concurs d'admissió de la prestigiosa Escola Nacional de l'Administració, es matricula a la Universitat de Pisa per a seguir les classes d'història de l'art. Amb una beca de recerca sobre les il·luminacions irlandeses, deixa Pisa per anar-se'n a Dublín. Una pausa curta ja que a finals del 1953, es crida aquest jove militant gaullista per a integrar el Ministeri de Transport i treballar al primer pla quinquennal. Tanmateix, entre la redacció dels projectes de llei i l'escriptura dels discursos d'inauguració de les primeres autopistes franceses, Restany comença a publicar crítiques, primer a la revista *I Quattro Soli* de Torí. Encara que, a partir de 1954, forma part de tots els ministeris de Chaban-Delmas o Corniglion-Molinier, continua la seva

immersió en el món de l'art anant, aquest cop, cap a l'est, a Alemanya. Esdevé l'intermediari parisenc de la galeria Parnass a Yaerhling, entre Düsseldorf i Colònia, així com de la galeria Vertiko de Bonn. Després, el contracta el milanès Guido Le Noci com a col·laborador principal de la seva galeria mentre que Michel Ragon li permet signar les seves primeres cròniques a la revista *Cimaise*. Defensor de l'*Abstracció Lírica*, entra a la redacció d'aquesta revista el 1956. La trobada amb Yves Klein i aviat la programació que engega des de la galeria Apollinaire acceleraran la seva trajectòria i al mateix temps el curs de la història de l'art. A París, Pisa, Dublín, Bonn, Milà, les ciutats *relleus* que dibuixen la geografia dels seus inicis, s'afegeixen aviat Niça, Munic, Nova York, que constitueixen etapes en l'expansió del *Nouveau Réalisme*. Serà només el 1967 que Catalunya tornarà a imposar-se a Restany.

Aquesta ressurgència arriba un cop més del món de les arts. En efecte, a partir d'aquell any, el crític coneix Antoni Miralda, que decideix de defensar immediatament. Joan Rabascall i Jaume Xifra s'afegiran després a Miralda en el cenacle dels *Catalans de París*; així Restany experimenta un nou tipus de crítica, menys racional i més confraternal. Una necessitat de catalanitat comença a imposar-se. A partir del seu encontre, Restany sent un profund afecte per Miralda i no dubta a convidar-lo a la gran exposició que organitza a Suècia, *Superlund, un panorama del present i una filosofia del futur*. Després del *Nouveau Réalisme*, aquesta exposició s'imposa com un tomb veritable. En aquest sentit, la seva justificació mostra els nous objectius perseguits per Restany: "SUPERLUND no és una exposició com les altres. No pot ser exactament com les altres, no vol ser com les altres. I, de fet, és veritablement una exposició? L'he concebuda més aviat com una demostració, com la il·lustració del meu pensament prospectiu propi, una obertura sobre el futur en el present... El meu propòsit és ambiciós: és a la mesura del meu compromís, del meu entusiasme, del meu amor a la vida; és a la mesura de la nostra època que viu ara la mutació planetària més radical. [...] L'art del segle XXI ha deixat el saló i els museus per a la fàbrica i el carrer. No tornarà als salons i els museus constituiran l'arqueologia de la nostra cultura. L'evolució pluridimensional de les formes actuals d'expressió testimonia clarament del fenomen." *Superlund*, per cert, és una exposició d'anticipació, però es revela en el seu projecte com un resultat dels Festivals del *Nouveau Réalisme* que havia creat Restany (Niça 1961 i Munic 1963).

D'ara endavant, el crític vol fer baixar l'art al carrer per a una apropiació artística total del camp social. És en aquesta lògica que s'ha d'entendre l'organització del Festival dels deu anys del *Nouveau Réalisme* de Milà (novembre del 1970) que és simultàniament l'acte de mort del *Nouveau Réalisme* i l'acte de naixement d'una nova pràctica artística. Mentre que Spoerri presenta la seva obra *L'Ultima Cena. Banchetto Funebre* del *Nouveau Réalisme*, Tinguely executa la destrucció de *La Vittoria* davant la catedral, Niki de Saint Phalle



Pierre Restany a
Perpinyà (anys
setanta).



Joan Borrell, Patrick Gifreu i Jaume Queralt al CeDACC (foto de Joan Rabascall.
Arxiu CeDACC, Perpinyà).

dispara sobre una de les seves obres no gaire lluny d'allà, Raysse es llença en la projecció d'elements lluminosos, César distribueix a la gentada trossos de la seva expansió i Dufrêne declama el seu *Recitativo all' Italiana...* L'espai públic es veu així envaït. Arran d'aquesta nova manifestació, Restany emprèn la teorització d'un *Art participatiu* el 1971, planteja una *estratègia: una estètica prospectiva lligada als problemes fonamentals* i en la seva nota de treball dóna les seves respostes a la pregunta: "Com fer baixar l'art al carrer?" Preconitza les possibilitats següents: "Acció estructural: formació dels autodidactes de l'art total. "Acció conjuntural: qualsevol tipus d'intervenció al nivell del públic, que tingui per objectiu estimular la seva participació segons els nivells creixents: passiu, lúdic, actiu, co-creador?" Encara que Restany estableix a partir del 1967 les bases teòriques d'un *Art al carrer*, les primeres experiències d'aquest tipus les porten a Provença, Llenguadoc i Catalunya del 1969 al 1971 els membres del grup Support/Surface; posteriorment i sempre a les mateixes regions, d'altres artistes amb objectius més reivindicatius comencen a ocupar els carrers del centre de les viles com a Perpinyà, el 27 de maig de 1972. Si Restany anticipa el moviment, el gran teòric d'aquesta pràctica sempre serà Jacques Lepage, que es beneficia de les columnes de la revista *Chroniques de l'Art Vivant* per acompanyar i defensar aquest art que qualifica ara d'*Intervenció plàstica*, ara d'*acte de sociabilització artística* o fins i tot d'*Art Salvatge*.

Tot i això, Restany s'interessa a partir del 1973 pels treballs dels membres que es constituïran en Col·lectiu d'Art Sociològic només a partir del 1975. Els presenta entre un conjunt de creadors amb *punts de vista crítics* al Museu d'Art Modern de Rio de Janeiro al mes de novembre del 1973. Justifica aquest nou alineament al periodista Ronaldo Brito: "Aquest art més que conceptual és sociològic. Cada enfocament individual té com a objectiu crear un sistema de llenguatge que constitueixi un lligam entre l'art i la societat. Entre aquests artistes-sociòlegs i els *Nouveaux Réalistes*, el que canvia sobretot no és la motivació social fonamental sinó el mètode utilitzat. Els uns són consumidors, els altres etnògrafs." Malgrat tot, confia a l'artista Fred Forest que el compromís al seu costat pot limitar-se: "Sabeu, us defensaré, hi posaré tota la meua energia. Però estic marcat pel *Nouveau Réalisme* i no puc participar en una sèrie de moviments a mesura que apareixen. No vull de cap manera recuperar cap moviment." Malgrat aquest advertiment liminar, no deixa d'actuar a favor del jove Col·lectiu, el qual envia a la Biennal de Venècia al juny del 1976 per representar França. La primera experiència important d'Art Sociològic està conduïda pels tres membres centrals del grup, Fred Forest, Hervé Fischer i Jean-Paul Thénot a Perpinyà el setembre del 1976, a les terres catalanes de Restany. Més que l'expressió d'un arrelament territorial o d'un desig de seguir una tendència artística de moda, l'interès de Restany pel Col·lectiu i el seu procés operatiu sociològic és veritable i sincer. En efecte, ell mateix en el primer Manifest del *Nouveau Réalisme* empra de manera quasi

abusiva el terme *sociologia* en expressions aproximatives com ara *sociologia urbana* o *realitat sociològica*. Aquesta utilització bastant maldestra demostra la importància que dóna a l'encreuament dels camps artístics i socials. Aquest període de la carrera de Restany centrat al voltant de les preocupacions de la societat i del desig de veure els artistes implicar-se directament al carrer —un període que es va obrir el 1967 amb el seu encontre amb Miralda i l'exposició *Superlund* [Super-país]— troba un desenllaç el 1977 en la polèmica nord-catalana lligada a la publicació del manifest *Culture et Catalogne*.

Restany s'interessa cada vegada més per la situació de Catalunya, estableix contactes útils amb els crítics Alexandre Cirici i Maria Lluïsa Borràs i continua defensant els artistes catalans des de París. A partir del 1972, després del retorn dels seus pares als Banys d'Arles, torna a trobar un arrelament que es traduirà en uns retorns regulars al país. Fill d'un industrial exiliat a l'Àfrica del nord, Paul Restany, autor d'una tesi doctoral sobre les *Inversions dels capitals francesos a les colònies franceses*, gaudeix de la doble herència d'un país aspre, sempre disposat a exiliar els seus fills —el Vallespir— i l'obertura natural dels pioners que han marxat per temptar la sort en altres llocs. Aquest doble procés modifica les escales i confereix a Restany una dimensió europea innegable i, a la vegada, un afany innegable de món. Sense fronteres predeterminades, les geografies de Restany semblen, però, convergir púdicament i cap al final, vers l'íntim, vers la seva terra d'origen, vers el seu lloc de naixement.

El Manifest del Río Negro

Restany desafia, però, aquest punt cabdal. Sempre a la recerca d'una perifèria la iteració de la qual com a objectiu primer confina amb l'evitació —pot ser inconscient però sistemàtica—, va a la recerca dels orígens —com si aquest plural benvingut garantís una universalitat de fet, que la identitat pròpia tindria dificultats a restituir en la seva plenitud— a partir del naturalisme. S'ha acabat la societat industrial, s'ha acabat la societat dels homes, es projecta en la visió del *primer home* i se'n va a l'Amazònia el juliol del 1978. La seva estada en aquest continent-selva engendra el naixement d'un manifest que ressona com l'esgotament de les possibilitats, el Manifest del Río Negro. Es justifica quan torna: "El Manifest del Río Negro, redactat al bell mig de la selva, es refereix a un naturalisme integral, disciplina fonamental del pensament i mètode de recàrrega afectiva de la sensibilitat, una resposta objectiva, sintètica, planetària a les preguntes que l'art actual planteja sobre la seva existència i la seva funció; una clau per veure millor les coses en el caos conceptual present, per intentar aportar positivament el doble balanç d'un segle i el balanç d'un mil·lenari, una redefinició, per fi, de la relació natura-cultura, a la llum de les cultures marginals que cerquen llur pròpia identitat." *Cultures marginals i identitat*, aquestes dues darreres expressions semblen constituir una clau major de la personalitat de Pierre Restany: català de naixença, viu la seva infantesa

als marges de l'imperi colonial abans d'encetar un vagareig fecund per tot Europa. Destinat a les funcions més altes de l'alt funcionari estatal, opta, però, per l'itinerari arriscat dels artistes. Confrontat amb una realitat identitària, lingüística i familiar, prefereix tornar als llimbs de la identitat humana i fer un viatge iniciàtic al cor dels orígens. Nova ficció o engatjament real? Aquesta reivindicació incessant de la pluralitat i de la multidimensionalitat, aquest rebuig del tancament en una lectura única que significaria anteriorment, la necessitat de la tria, constitueixen l'essència humana, la fragilitat, la gràcia i l'últim pudor d'aquest gran *mitòman lúcid*. Res d'estrany!