

## “La gramática reveladora”: la crítica de arte en los artículos de Miguel Briante

Carolina Maranguello  
*Universidad Nacional de La Plata*

### Resumen

Miguel Briante, además de escritor de cuentos y novelas, fue periodista y crítico de arte. Trabajó para *Confirmado*, *Primera Plana*, *Panorama* y *La Opinión*; estuvo a cargo de la sección “artes plásticas” en *Página/12*, fue jefe de redacción de *El Porteño* y director del Centro Cultural Recoleta. En el siguiente trabajo se intentarán explorar los principales valores y fundamentos que guiaron su escritura. Frente a la “gramática escondedora” de la crítica de arte más tradicional, sus notas se proponen como una “gramática reveladora” que además de intervenir polémicamente en los debates del campo artístico nacional, recupera para el espacio de las crónicas una experiencia sensible y valorativa.

MIGUEL BRIANTE – PERIODISMO – CRÍTICA – ARTE – PINTURA

Miguel Briante, además de escritor de cuentos y novelas, ejerció el oficio de periodista y crítico de arte en catálogos y artículos que aparecieron en medios nacionales e internacionales. Trabajó para *Confirmado*, *Primera Plana*, *Panorama* y *La Opinión* y fue jefe de redacción de *El Porteño*. Desde 1987 hasta su muerte estuvo a cargo de la sección “artes plásticas” en *Página/12*. Además fue director del Centro Cultural Recoleta a partir de 1991, uno de los núcleos de experimentación artística de la ciudad de Buenos Aires. En 2004 se publicó la antología *Desde este mundo. Antología periodística 1968-1995* que reúne varios de sus más importantes escritos para la prensa periódica.

En “Briante crítico de plástica. Cómo contar el arte”, Fabián Lebenglick señala que Briante llegó al diario para romper una dicotomía de la crítica: entre la interpretación académica, a menudo meramente informativa y neutra, y asociada a una vertiente semiótica proveniente de los años setenta, y la crítica ejercida por los poetas en la que el discurso artístico a menudo contaminaba el espacio de la crítica, la figura de Briante, “escritor-crítico”, supo ejercer una escritura que era consciente de la matriz narrativa que la generaba. La crítica de arte se constituía entonces ya no sólo como un género periodístico sino también como un género literario a partir del cual se ponía a dialogar pintura y literatura. Como también señala Lebenglick, Briante utilizaba la crónica como un campo de batalla en el que se dirimían las polémicas del medio artístico: “su prosa dirigida a desentrañar el mundo del arte y de los artistas plásticos es la prosa de un escritor y polemista” (Lebenglick 2004).

En el siguiente trabajo se intentarán explorar los principales valores y fundamentos que guiaron la escritura de Miguel Briante y el modo en el que se ponen en escena esas “polémicas” advertidas por Lebenglick. Como se buscará mostrar, frente a la “gramática escondedora” de la crítica de arte más tradicional, sus notas se proponen como una “gramática reveladora” que además de intervenir en los principales debates del campo artístico nacional, recupera para el espacio de las crónicas una experiencia sensible y valorativa.

Las crónicas de Briante incorporan con profusión las voces de los artistas, los críticos y los historiadores del arte, ya sea en forma de entrevistas como de fragmentos de catálogos y libros. El escritor-periodista pone en escena los discursos críticos contra los cuales opondrá otro tipo de interpretación, pero también aquellos con quienes establece filiaciones y acuerdos. Este carácter dialógico y por momentos confrontacional puede pensarse a partir de lo que señala Alberto Giordano en *Modos del ensayo*, cuando piensa al “ensayo literario” como diálogo con la literatura y como una interpelación que se realiza dentro del campo mismo, comportándose “según su modo”. Efectivamente, la crítica de arte ejercida por Briante ingresa en los debates que se libran en el campo artístico, pero, como se intentará mostrar, no para reiterar las formas ni los valores

sostenidos por la crítica más tradicional, sino para instaurar los suyos propios. A lo largo del libro Giordano va señalando algunas características del ensayo y para ello distingue entre el “especialista” y el “ensayista”. A diferencia entonces de lo que Giordano entiende como el “exégeta o hermeneuta” que interpreta según la tradición pero cuya tarea termina siendo improductiva, Briante, ocupando el lugar del crítico-“ensayista” sostiene su prosa desde un lugar polémico con respecto a esa tradición y esa incomodidad favorece el surgimiento de lo nuevo. A continuación se buscará reflexionar sobre el modo en el que el cronista va trazando su propia lectura a partir del montaje de un “escenario crítico” en el que Briante se instala no como mero espectador sino como actor, no como crítico especialista sino como ensayista polémico.

En la nota “Volvió el pintor”, Briante comienza citando unas palabras de Rómulo Macció, integrante de la neofiguración<sup>1</sup>, en las que reflexiona sobre su obra y delinea una figura de artista muy cara al propio cronista: “Lo que guía, en la pintura, es la ‘incapacidad de *no* hacer que tiene todo artista’, según Piglia. Y eso que hace tiene valor de origen porque antes de hacerlo no existía; el arte es la prueba de que existir solamente no basta” (Briante 2004: 315), texto que fue dado por Macció al suplemento *Primera Plana de Página/12* cuando se expuso la muestra “30 años de la neofiguración” en el Centro Cultural Recoleta. Sin embargo, Briante hablará aquí de otra muestra, a la que él mismo asistió en Nueva York. Se trata de una exposición individual en la que se presentaron los “Retratos de Nueva York”, en los que el artista daba cuenta de diversos instantes de la vida en esa gran ciudad. Briante describe algunas de las escenas de los cuadros e incorpora las opiniones de dos críticos -Warren Kiefer y Pierre Restany- que intentan conjurar en sus interpretaciones el potencial crítico y disruptivo de las obras de Macció, alegando que en sus cuadros “uno tiene la impresión de que Nueva York se ha esforzado por estar tranquila” o que el artista “tiene el don de comunicarlo con gracia y estilo” (316). Si bien Briante reconoce que esta etapa neoyorquina de Macció tiende hacia una pintura más tranquila y fría, advierte que “en cada situación planteada hay algo dramático, algo pasa o algo está por pasar” (317) y arremete entonces contra aquella crítica académica señalada por Lebenglick: “Perdidos en una gramática escondedora que ya lleva años de desgaste -pero que les permite no arriesgar nada-, los críticos siguen diciendo que el tema en la pintura no tiene nada que ver, que lo que vale es la pintura en relación nada más que con la pintura o algo así” (317). Y a continuación dice que no puede eludirse que en el centro de la pintura de Macció está el hombre.

Como ya se dijo, a lo largo de sus notas, Briante establece un diálogo con diversas figuras de la crítica y de la historia del arte y a la vez que lo hace va delineando su propio programa crítico. En “¿Qué es la crítica?”, Barthes diseña un modo de comprender esta actividad en el que no se soslaya la dimensión ideológica que la atraviesa:

¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma. [...] la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume (Barthes 2003: 348).

---

<sup>1</sup> Como indica Andrea Giunta en “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” (2010), entre 1961 y 1966 la vanguardia argentina fue ante todo renovación del lenguaje e imperativo de ruptura con lo establecido. En 1961 se presenta *Otra figuración*, integrada por obras de Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y otros, artistas que luego formarían el grupo Nueva Figuración. En sus obras irrumpe nuevamente la figura pero no como un retorno regresivo sino como una revalorización.

Briante polemiza contra una crítica que fosiliza a los artistas en categorías estancas o establece una dependencia cultural con las modas estéticas foráneas. Esto puede observarse, por ejemplo, en la nota “Instalaciones verdes fritas” (*Página/12*, 10/1/1995), en la cual se reseña un debate que estaba presente en el campo artístico del momento, (tanto en la Bienal de San Pablo como en el Congreso Internacional de Arte en El Cairo, Egipto), sobre “la transformación del soporte en el arte contemporáneo”, el abandono de las dos dimensiones tradicionales y el aporte de las técnicas visuales del video y la computación y se delinea, a propósito de la figura de Jorge Glusberg, el accionar propio de los críticos: “Jorge Glusberg -conocedor de todas las expresiones del arte contemporáneo pero no exento de esa *tentación tiránica del crítico que se convierte en operador y por lo tanto en modelador de las estéticas dominantes en esa convención que es ‘el mundo del arte’*” (331-332, las cursivas me pertenecen). Frente a esa “estética dominante” concebida por Glusberg y sus seguidores como la vertiente legítima del arte actual, Briante recoloca el arte contemporáneo en el flujo de la historia del arte, establece sus filiaciones con los artistas que lo inauguraron -Duchamp, en 1912- y decreta su agonía en los artistas que fueron sus grandes gestores, como Beuys y Kosuth, cuya obra, dice Briante, se “va redondeando para ajustar su sentido” (332). Finalmente, como periodista pero también como escritor de literatura, reclama para la crítica de arte un ejercicio más cuidadoso de la prosa. En “Benedict y un viaje al centro de la obra” (*Página/12*, 29/1/1991) reseña el libro *Memorias australes*, dedicado a parte de la obra de Luis Bénédict, un arquitecto y artista conceptual, y cuando se refiere al prólogo del libro, escrito por el poeta Enrique Molina<sup>2</sup>, aprovecha para criticar a los “expertos”: “Un texto abierto y fluido, como andan haciendo falta para los libros de arte en esta época de especialistas en todas las ondas pero no en las más elementales reglas de la prosa” (Briante 2004: 295).

En su pormenorizado estudio sobre el estado del campo artístico durante la década del ochenta, Viviana Usubiaga polemiza con algunos de los críticos más influyentes de la historia del arte argentino y señala que, a diferencia de la falta de lucidez de algunos de ellos, los escritores y poetas ofrecieron, en muchos casos, formas más interesantes de pensar las obras artísticas:

Los escritores y poetas fueron aliados naturales de los artistas y lograron generar un corpus de escritos que compite con la de los profesionales de la crítica, aunque hasta ahora hayan merecido una resonancia menor en la historiografía del arte local. [...] Tal vez en la figura del poeta Miguel Briante hayan confluído en forma fecunda y sostenida las dos prácticas - literaria y crítica-, primero desde las páginas de la revista *El Porteño* y luego en el diario *Página/12* que desde su aparición en 1987, dedicó una sección a las artes plásticas (Usubiaga 2012: 298).

Sin embargo, a pesar del tono polémico con el cual Briante incorpora los discursos de algunos críticos e impugna la crítica académica, a menudo snob, elitista o demasiado apegada a las normas estéticas que se consolidan en los centros artísticos europeo y norteamericano, también dialoga y establece filiaciones con otras voces y con las reflexiones que proveen los mismos artistas sobre sus obras o sobre el estado del campo artístico. En “Benito Quinquela Martín: el lado oscuro del hombre” (*Página/12*, 3/9/1991), por ejemplo, se puede observar la doble funcionalidad que adquiere la “crítica” en las crónicas de Briante. La nota comienza hablando de una muestra de Quinquela Martín en el MNBA cuya importancia, asegura Briante, radica en que cierra la brecha de marginalidad académica en que se lo tuvo durante mucho tiempo. Marginalidad, por otro lado, que también se debió a los temas que trataba. La exposición entonces le hace justicia no solo a esos

---

<sup>2</sup> No es casual que Briante exalte las palabras de este poeta, que además de su oficio de escritor, era pintor, porque como se verá más adelante, sus crónicas restablecen los vínculos productivos entre la literatura y la plástica en sus diversas manifestaciones. Enrique Molina fue un poeta argentino (Buenos Aires 1910-1997) identificado con la poética surrealista. En 1952 fundó junto a Aldo Pellegrini la revista *A partir de cero* y publicó varios libros de poesía.

trabajadores portuarios retratados por él sino también a los críticos que desde el primer momento reivindicaron su labor, como Rafael Squirru, James Bolívar Mason y Osiris Chierico, que atinaron a descubrir en sus óleos una densidad formal y temática que lo emparentaba con Van Gogh. Briante reconstruye esa breve trayectoria crítica sobre la obra de Quinquela Martín para instalar un debate que siempre está presente en sus notas, la cuestión del arte nacional, y luego de reconocer que el pintor a veces le hacía concesiones a su propia imagen costumbrista denuncia que aquella es “la única aceptada por los forjadores de la cultura nacional” (2004: 303). Sin embargo, lo importante en los lienzos de Quinquela Martín, según Briante, es la conjunción de la técnica y lo que esos cuadros estaban diciendo, su dramatismo no anecdótico: “los hombres, los barcos, el agua que los habita son muchas veces la honda expresión de un arrabal del mundo en el que se mide con mayor rigor el sentido de la existencia humana” (302-303) y compara los cuadros del pintor con los “intensos subterráneos” de Dostoievski.

Frente a esa “gramática escondedora”, exenta de riesgos, a menudo plagada de tecnicismos y cómplice del mercado del arte, Briante va trazando en sus crónicas una “gramática reveladora” que funciona, al menos en principio, mediante tres vías, en primer lugar recupera para el debate artístico ciertas ideas, como las de “tema”, “realidad” y “sentido”, en cierto modo rechazadas o “superadas” por las modas críticas<sup>3</sup>, pero productivas en sus notas a la hora de leer la conjunción arte y realidad. En segundo lugar, “revela” aquello que o bien ha permanecido ignorado por la crítica, o bien ha sido censurado. En tercer lugar, lo que la gramática reveladora de Briante recompone es el trazado de vínculos que existe entre las diversas manifestaciones culturales, en particular, entre la literatura y la plástica.

En “La fundación del presente” (*Tiempo Argentino*, 9/6/1985) Briante se ocupa del plástico argentino Gorriarena, de quien dice “Y una cosa es, si de realismo se trata, acompañar la realidad, y otra es develarla” (2004: 241), programa que sintetiza su visión sobre la tarea del artista comprometido con la realidad. En Briante, ese “develamiento” tiene que ver con la búsqueda de un “sentido”, sostenido en la conjunción efectiva entre la forma y el contenido, o el “tema” de la obra. A lo largo de sus crónicas esa dicotomía reaparece muchas veces. Como se vio anteriormente, aquello que “esconde” la gramática de los críticos académicos es justamente el “tema” de las obras: “los críticos siguen diciendo que el tema en la pintura no tiene nada que ver” (2004: 317) y es aquello sobre lo que Briante vuelve una y otra vez, sin desconocer que se trata de un debate ya transitado en el campo intelectual: “la forma es el fondo, opinaba Antonio Gramsci, enfrentando al viejo tema de la forma y el contenido” (2004: 302).

Si los cultores del arte por el arte sólo se detienen en la pintura en términos de materialidad exenta de “sentido” o cuya relación con la realidad no interesa demasiado, Briante aplica su valoración crítica teniendo en cuenta justamente esa “parte” rechazada u olvidada por los “especialistas”. El mismo mecanismo valorativo atraviesa las notas en las que habla de Carlos Alonso y Van Gogh, a quienes va relacionando por ejemplo en relación al uso del dibujo, que en ambos es importante (más allá de que la crítica lo use para descalificar a veces el trabajo de Alonso) porque les permite llegar al fondo de sus temas:

Buen encuentro, entonces, el de Van Gogh que nunca dejó de dibujar, que asumió el dibujo, el carbón, como una técnica que le permitía llegar al alma de sus temas –los mineros, los campesinos, [...] y este Alonso que no se deja engañar por los llamados de sirena de la pintura decorativa, escucha siempre el tema. El tema como drama, el tema como motivo musical (2004: 293).

---

<sup>3</sup> En la nota “Estaba escrito, por un pintor”, Briante, acordando con la opinión que Mercedes Casanegra, estudiosa de la obra en Luis Felipe Noé, rechaza fundamentalmente al postestructuralismo: “Tirando un poco contra los postestructuralistas franceses -que no solo creen que han inventado todo sino que logran que, por aquí, los nuevos jóvenes les crean el invento” (2004: 276).

Por lo general, cuando Briante exalta el “tema” de una obra, este tiene que ver con la realidad circundante, no en los términos de un realismo pictórico sino en relación a la distinción hecha para el caso de Gorriarena, un realismo “que devela”<sup>4</sup>. Es en este sentido en el que retoma también la obra de Berni y reseña un libro sobre el pintor, escrito por una de las críticas que más se ocuparon de su obra, Martha Nanni, quien se preocupó por establecer las correspondencias entre las obras de Berni y la realidad nacional y señaló cómo él daba cuenta de las migraciones internas del país además de advertir que cuando Berni regresó de Europa, el surrealismo allí aprendido “ya no le sirvió como respuesta a la urgente realidad” (2004: 254). La misma deriva, de la obra a la “realidad” se da de un modo contundente en la crónica “El arte y las ganas de comer” (*Página/12*, 4/6/1989), en la que Briante comienza hablando de una pintura de Seguí, “Comida para todos”, expuesta junto a otras en Oslo, en la *Exposición internacional por el fin del hambre en el mundo* y traída luego a Argentina. Briante advierte que cuando se estaba llevando adelante esta muestra, estaban ocurriendo los asaltos a los supermercados en Rosario en los que un argentino ya había muerto en medio de la confusión. Briante registra las brutales contradicciones que atraviesa la realidad del país y habla, en lo que resta de la nota, de la situación social imperante en los alrededores de Capital Federal, da cifras y estadísticas sobre el estado de pobreza de los habitantes, cita a especialistas para hablar de los estragos causados por el hambre y la desnutrición y termina la crónica diciendo “un cuadro como para estremecer a cualquiera, aunque no sea artista” (2004: 288). Lo que en otras notas adquiere un lugar importante, sobre todo a la hora de valorar la tarea artística de pintores y escultores, se vuelve aquí fundante y ocupa casi la totalidad de la crónica. Una muestra que habla sobre el hambre no puede sino reenviar al cronista a la realidad, y no se detiene, como en otros casos, en glosar la pintura ni en detallar la trayectoria vital y artística del pintor mencionado.

Como se dijo anteriormente, una de las “obsesiones” de Briante es el “sentido”. En la nota ya reseñada, “Instalaciones verdes fritas”, luego de recolocar al arte contemporáneo como período histórico en la historia del arte y situarlo en relación con sus precedentes, precisa que sus grandes exponentes están ahora ajustando el sentido de sus obras. “Sentido -forma modelada por el sentido, y no por el afán de las sorpresas, de estar al día- es la verdadera carga de todas esas obras que, extraídas del fragor de la pavada, del efecto inmediato, se proponen como mojonos de un cambio que ya ha encontrado su propio clasicismo” (2004: 332)<sup>5</sup>, y llama a los jóvenes artistas argentinos a volver la mirada sobre el arte nacional “de un León Ferrari o de un Pablo Suárez o de un Víctor Grippo o de un Portillos, en quienes el sentido fuerza siempre el cambio de forma, de modo que la instalación es la concreción única, inevitable, de esa idea” (2004: 332). Fabián Lebenglick señala “Las apuestas estéticas de Briante siempre estuvieron marcadas por los acontecimientos del país y del mundo y por eso siempre puso el ojo sobre los artistas que consideraba más jugados en este sentido” (Lebenglick 2004).

Por otro lado, la “gramática reveladora” de Briante no solo se detiene en aquellas obras de arte que efectivamente se dieron a conocer ante el público, sino que también establece una cartografía de obras “ausentes”, “desconocidas”, “secretas” o “censuradas”. Esto puede observarse, por ejemplo, en la nota “La placita del no” (*Página/12*, 26/4/1990) en la que se cuenta la historia de una escultura que no pudo llegar a concretarse porque fue previamente censurada por una petición vecinal. La escultura, explica Briante, formaba parte de un proyecto de urbanización que iba a

---

<sup>4</sup> Mónica Bernabé, en el “Prólogo” a *Idea crónica*, insiste en la relación que el género “crónica” siempre ha establecido con lo real y anota lo siguiente: “una de las marcas [...] que agrupa tanto a la crónica como al testimonio y a la narrativa de no-ficción es la insistencia en lo real, aunque bien lejos de la pretensión de ‘reflejar la realidad’” (Bernabé 2006: 9). Diferencia que, como se vio, también señala Briante, cuyas crónicas participan de esa aspiración a lo real por un lado presentando obras de artistas que exploran temas afines a la realidad social, y por el otro, autofigurándose, en las clásicas estrategias de ‘verosimilitud’, como un sujeto que vio de las exposiciones y escuchó a los artistas, y por lo tanto puede transmitir su experiencia.

<sup>5</sup> En trabajos posteriores se analizará con mayor exhaustividad esta característica de la obra de Briante, la apelación a lo clásico, y se buscará vincularla con el modo en el que lo “clásico” también aparece en la obra crítica de Borges, tema que ya ha sido especialmente abordado por Sergio Pastormerlo en *Borges crítico*.

hacerse en una placita de Palermo Viejo, en la que se iba a montar un anfiteatro y una escultura de Omar Estela, que pensaba esculpir un banco de plaza con un hombre acostado sobre él. A pesar de que el proyecto fue aprobado y publicitado en escuelas y medios de prensa, las setenta y cinco firmas juntadas por un vecino de la plaza fueron suficientes para detenerlo. Como en otras oportunidades, Briante cita la opinión del propio artista para reflexionar sobre el hecho: “Pero -dice Estela-, como dice Heidegger, la obra desoculta el ente de las cosas. Y ese simple proyecto fue develando todo el tramado de la burocracia, de los prejuicios” (2004: 290). Sin embargo Estela, yendo a contramano de la burocracia, terminó su obra, reunió a un grupo de amigos en una sala del Centro Cultural Recoleta y partió en pedazos su escultura del hombre dormido. Briante cierra su nota con la siguiente afirmación: “Ésta es la muy simple historia del fascismo doméstico” (2004: 291). Lo que resulta interesante en este sentido es cómo Briante visibiliza una historia de censuras durante la democracia. A lo largo de sus notas, el cronista complejiza la idea de democracia citando, en algunas oportunidades, la opinión de los artistas sobre el ejercicio de su tarea después de la dictadura, para constatar que en realidad, pese a las diferencias entre un momento y el otro, era posible establecer ciertas continuidades entre ambos. El escultor Norberto Gómez, en la crónica “Las duras aristas de la memoria”, analizando el tránsito entre un período y el otro, declara: “la plástica era complaciente, silvestre, dominada. [...] Ahora siento algo parecido [...] Dentro del espacio de la democracia se está formando un aparato normativo, como antes, y yo sospecho de esta soltura actual, como sospechaba de la rigidez anterior. La industria argentina sigue siendo dudosa” (Briante 2004: 252).

Finalmente, la gramática reveladora de Briante pone al descubierto las relaciones productivas que hay entre la literatura y el arte. Como señala Giordano, mientras que el especialista escribe dentro de un campo disciplinar, el crítico ensayista opera dentro de lo transdisciplinario. Señala además Giordano: “la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber”, literaturización que se realiza cuando en el espacio de la crónica se entrometen otros valores (lo inverosímil, lo espléndido, lo hermoso) que provocan la aparición de aquello que las disciplinas debían enmascarar, que también ellas son lenguaje y por lo tanto “ficciones interpretativas”. Diversos críticos han señalado la presencia de un componente literario en la prosa periodística de Briante y especialmente han advertido las relaciones que tanto su literatura como su periodismo establecieron con la obra de Borges<sup>6</sup>. En innumerables ocasiones Borges aparece citado o mencionado. En algunos casos, como en la nota recién señalada, “Las duras aristas de la memoria”, compara los objetos presentes en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” con las esculturas de Norberto Gómez, en otras, como en “Un hombre muy particular” (*Página/12*, 25-10-1992) comienza la nota parodiando el inicio de “Hombre de la esquina rosada”, para relatar los tres encuentros que tuvo con Jorge Romero Brest. Por lo general, las ideas borgeanas le sirven como un modo de percibir y leer la realidad en los términos en que Daniel Link piensa la literatura policial:

La literatura [...] es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un “perceptrón” que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de las cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación. [...] La máquina literaria fabrica matices de percepción: ángulos, puntos de vista, relaciones, grillas temáticas, principios formales. (1992: 5)

Sin embargo, la presencia de Borges no es la única que aparece en sus crónicas. En muchas ocasiones utiliza otros nombres de escritores para describir algún rasgo de la obra de los artistas de

---

<sup>6</sup> En este trabajo sólo se menciona la filiación borgeana de la escritura de Briante, porque su análisis requeriría un estudio pormenorizado de las maneras en que Briante reescribe a Borges, análisis que han llevado adelante, en relación con la escritura ficcional del autor, Elisa Calabrese y Luciano Martínez en *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*.

los que se ocupa y Fernando Fader pasa a ser “el Arlt de la pintura” o los cuadros de Rómulo Macció, “intensos subterráneos, dostoevskianos”. Pero más allá de la mención explícita de escritores y obras literarias y más allá también de la matriz narrativa y por momentos cercana a la ficción que adquieren algunas de sus crónicas, interesa pensar cómo la literatura y la plástica dialogan en sus notas a partir de la pregunta sobre el proceso de producción de una obra, el despliegue de los materiales y la construcción de un sentido posible sobre el mundo. En ocasiones, es el mismo Briante el que establece estas analogías, como en el caso de “Moldes para un tembladeral (*Página/12*, 18/09/1987), en el que compara el modo de concebir una obra entre Bioy Casares y Juan Carlos Distéfano: mientras el primero parte de una idea platónica del texto hacia la que luego intentará acercarse lo más posible, el segundo, por el contrario, comienza con una idea mínima pero “cargada de los acontecimientos cotidianos” (2004: 260) que luego se modifica múltiples veces, especialmente cuando el escultor comienza a trabajar con el material, y ese material, continúa Briante, es trabajado del modo en el que lo hace Kafka con la palabra “como latía en la tranquila prosa de Kafka, el horror escondido en los días del hombre” (260).

En otras oportunidades son los mismos artistas presentados los que parangonan su actividad a la de los escritores, como en el caso del escultor Norberto Gómez: “Pero lo mismo pasa en un escritor: al escribir, creo, está pensando nada más que en escribir, en hacer lo que a él le impacta. No se impone una metáfora, hace porque siente necesidad de hacer. Después corrige, tacha, tira lo que no sirve. Yo igual” (247).

Por último, Briante analiza el cruce entre la pintura y la literatura a partir de una mirada teórico-crítica. En “Estaba escrito, por un pintor” (*Página/12*, 22/11/1988), reseña la reedición del libro *Antiéstética*, de Luis Felipe Noé, escrito en 1965 y reeditado nuevamente por Ediciones de La Flor. La crónica exalta la contemporaneidad y vigencia del libro de Noé, que ya en 1965 estaba planteando problemas de estética que aún no se saldaron, como la situación del artista como hombre en el mundo, las traslaciones de estéticas que se producen con el surrealismo y Duchamp luego de su llegada a Norteamérica, y el controvertido tema del arte nacional, entre otros tópicos que tienen vigencia en la discusión crítica. Briante presenta entonces al libro como un “desacato” y cita las palabras de su autor: “Este es un libro sobre pintura escrito por un pintor y esto, como se sabe, no es tolerable” (277) y concluye: “La voluntad del artista por encima de las encerronas estéticas, actitud de desacato, puede -según se lee en la *Antiéstética*, dar en ética” (277).

Justamente entonces, la gramática “reveladora” de Briante intenta establecer, a lo largo de las notas, una alianza entre la estética y la ética. Además de vincular arte y literatura, explora las condiciones del campo artístico en democracia y devela allí la trama de las censuras e impedimentos que siguen constriñendo la producción artística. Finalmente, cuestionando la crítica de los “especialistas” a partir de un tono polémico que desarma los valores impuestos por las modas estéticas y por las exigencias del mercado del arte<sup>7</sup>, reinstala herramientas críticas que le permiten reencontrar el “sentido” en las obras de arte y recuperar su legítima relación con la realidad<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ricardo Piglia distingue, en “Borges como crítico”, la “intervención crítica de los escritores” de la “crítica académica” y señala que la primera suele parecer “arbitraria” a los ojos de los profesionales, profesores, investigadores e historiadores del arte, porque no sigue “la lógica normativa de las modas retóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica” (Piglia 2006: 152), pero renueva, en cambio, los debates en la literatura, que en el caso de Briante podría hacerse extensivo para el campo de la plástica.

<sup>8</sup> Como señala Mónica Bernabé en el “Prólogo” a *Idea Crónica* al historizar las funciones que fue adquiriendo la escritura de las crónicas, “frente a la pérdida de ciudadanía de vastos sectores sociales, algunos de ellos [los cronistas] comenzaron a articular nuevas estrategias de apropiación cultural promoviendo el rescate de la memoria colectiva y otorgando visibilidad a lo borrado o ignorado de nuestras sociedades” (Bernabé 2006: 9). La autora le otorga a este ejercicio de escritura el carácter de “intervención performativa”: “una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos –o mejor. Que no queremos ver” (2006: 13).

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland (2003). “¿Qué es la crítica?”, *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 345-352.
- Bernabé, Mónica (2006). “Prólogo”. Cristoff, María Sonia (comp.) *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora; Buenos Aires: Fundación Typa, 7-25.
- Briante, Miguel (2004). *Desde este mundo. Antología periodística 1968-1995*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Calabrese, Elisa y Luciano Martínez (2001). *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giunta, Andrea (2010). “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”. Burucúa, José Emilio (Dir.) *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lebenglick, Fabián (2004). “Briante crítico de plástica. Cómo contar el arte”. Di Nucci, Sergio. “Los mundos de Briante”, *Radar Libros, Suplemento literario de Página/12*, Año 8, N° 432, 28 de noviembre.
- Link, Daniel (1992). “Prólogo”. *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La Marca.
- Pastormerlo, Sergio (2007). *Borges crítico*, Buenos Aires, FCE.
- Piglia, Ricardo (2006). “Borges como crítico”. *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama, 149-170.
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*, Buenos Aires, Edhasa.