

Últimas tendencias historiográficas: exilios modernos

Latest historiographical trends: modern exiles

Lucía Álvarez

luciaalvarezpintado@gmail.com

Trabajo Final
Historiografía del Arte III
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 25/11/2016
Aceptado: 28/02/2017

Resumen

En este artículo proponemos visitar algunos escritos y prácticas del crítico e historiador del arte, escritor y galerista platense, Saúl Yurkievich, con el propósito de analizar lo que, presumimos, implica la existencia de dos versiones del autor que conviven en un breve período temporal. El primer Yurkievich es aquel que pregona el reconocimiento y la celebración de la práctica artística moderna en nuestro territorio. El Yurkievich tardío, armado de una retórica pesimista, declara como imposible tal empresa e incentiva la fuga de estas poéticas hacia geografías europeas permeables a la novedad artística y denomina a estas partidas inminentes mediante el rótulo del *exilio*, del que paradójicamente formó parte.

Palabras clave

Arte nuevo; exilio; centrípeto; centrífugo

Abstract

In this article we propose revisiting some of the writings and practices of the art historian and critic, writer and gallerist born in La Plata Saúl Yurkievich with the aim of analyzing what we presume as the existence of two versions of the author that coexist in a short period of time. The first version of Yurkievich proclaims the recognition and celebration of the modern artistic practice in our territory. His latter version, with a pessimistic rhetoric, permeability of these poetics to European geographies which keep the door open to artistic avant-garde, nominating these imminent departures with the label of the *exile*, which he paradoxically took part in.

Keywords

New art; exile; centripetal; centrifugal

Este trabajo nace del deseo de reanimar uno de los objetos de debate que convulsionaron la historiografía del arte latinoamericano del siglo xx, en enlace con las concepciones teorizadas por Saúl Yurkievich (La Plata, 1931 / Caumont sur Durance, Francia, 2005) en «El arte de una sociedad en transformación» (1974) y en los textos programáticos¹ que el autor confecciona para la exposición *Últimas Tendencias* (1965), donde exhibe por vez primera el Movimiento Arte Nuevo (MAN) del que Yurkievich formó parte.

Por aquel objeto de entredichos y de disputas, nos referimos a la caracterización de la actividad artística latinoamericana, cuyo curso se bifurca en la genealogía historiográfica, bajo el ala de dos *movimientos* aparentemente incompatibles y antagónicos. Yurkievich formula y describe este carácter *bifaz* de la práctica artística y pone en funcionamiento la metáfora del movimiento *centrífugoy centrípeto*. Por efecto de la retórica, expone la existencia real de dos movimientos:

¹ Los textos aludidos comprenden el manifiesto del grupo MAN y el Proemio que antecede la exposición *Últimas Tendencias* (1965). Ambos forman parte del catálogo de la exposición, documento que procede del Archivo Ángel Nessi, conservado digitalmente y oportunamente cedido por Florencia Suárez Guerrini.

El primero promueve y consagra valores que no trascienden las fronteras nacionales y que alcanzan en el mercado local cotizaciones a veces desmesuradas. Se trata, en general de artistas tranquilizadores, previsibles, de tendencias asimiladas por el gusto social, 'legibles' para la mayoría y estéticamente más o menos anacrónicas [...] *A veces, los artistas que tienen formación e información actualizadas, producen obras de avanzada que son rechazadas por el medio, cuyo grado de permeabilidad y de cosmopolitismo superan excesivamente* (Yurkievich, 1974: 176).

Estaticidad o desplazamiento, localismo o internacionalismo, allí se traza la marca distintiva del artista latinoamericano. En la elección de habitar una geografía se prefigura un destino: radicarse en tierra propia y asumir las restricciones y las omisiones de un medio tendiente a la replicación y a la celebración de lo previsible; o bien, optar por el desplazamiento deliberado hacia geografías metropolitanas que, ya imbuidas de las transformaciones que gravitan la vida toda, festejen la avanzada del arte nuevo e inicien a los peregrinos recién llegados en el rito de la modernidad artística.

Las narrativas de la historia del arte incurren en estos desplazamientos y tipifican a sus protagonistas como *artistas viajeros*, fenómeno que indica un movimiento inverso: la modernidad decimonónica arriba a las Américas para *ver, dominar y representar* al otro (Penhos, 2005), en un doble ejercicio de poder que colecciona exotismo y que, a la vez, disciplina los cuerpos y los paisajes implicados en la representación.

La historiografía del arte del siglo xx replica la categoría en sentido inverso y se ocupa de los *artistas migrantes* que fugan hacia los centros hegemónicos de producción y de distribución de la (moderna) cultura. Sin vacilaciones, Yurkievich apunta las condiciones materiales que predisponen tal funcionamiento del campo artístico: «Así como somos países exportadores de materias primas e importadores de productos manufacturados, lo somos también de productos culturales, *exportamos artistas e importamos estéticas*» (Yurkievich, 1974: 184).

El *movimiento centrípeto* se inscribe, así, en una *sociología del arte* que advierte no simplificar el curso de las condiciones superestructurales a manos de los determinismos de la base económica. Por el contrario, Yurkievich advierte desfasajes entre ambos bloques en el contexto latinoamericano, funcionamiento discontinuo que deriva en el trasplante de *modos de hacer* que no guardan relación con las efectivas condiciones de desarrollo: «[...] el trasplante cultural opera de manera mimética y desconectada de la base socioeconómica» (Yurkievich, 1974: 179).

No obstante, a las advertencias sobre desfasajes y sobre estéticas prematuramente asimiladas —dado el subdesarrollo latinoamericano— se adhiere una concepción del desplazamiento geográfico como *exilio*, denominación que despierta nuestro interés en la medida en que acopla sentidos que ponen a funcionar un imaginario históricamente producido, que liga la palabra a un contexto de desplazamiento forzado y desencadenado posiblemente por fuerzas de orden político, que permuta a quien se retira en apátrida. Entendemos tal uso del lenguaje como estratégico ya que se encuentra sujeto a los códigos afianzados en la circulación social del sentido. A la vez, la dimensión productiva de la palabra despierta nuevas preguntas que se vuelcan hacia el funcionamiento específico de la noción de exilio en el contexto de estos movimientos centrípetos latinoamericanos descritos por Yurkievich. En este sentido, el autor menciona:

El exilio es una dura prueba que ha destruido no a pocos plásticos con talento innato, pero *es la condición necesaria para formarse en contacto directo con las fuentes y con la actualidad productiva*, para confrontarse con los más altos niveles mundiales, para entrar en galerías poderosas, para acceder a un profesionalismo que recompensa a los consagrados con la solvencia económica y la adecuada difusión de sus obras [...]. El *éxodo* de artistas, intelectuales y técnicos latinoamericanos parece ser una especie de *mal endémico*, forma parte del complejo llamado subdesarrollo (Yurkievich, 1974: 184).

En estos términos, el exilio referido por Yurkievich se permuta en condición *sine qua non* de la actividad artística latinoamericana, en tanto y en cuanto el peregrinaje garantiza formación, consagración y remuneración. Invoca en simultáneo el *éxodo* como metáfora, lo que reenvía insistentemente hacia la imagen de un desplazamiento impuesto, afectado por variables externas a la voluntad de los sujetos y que indica, en palabras de Yurkievich, un *mal endémico* del subdesarrollo.

La referencia a lo sintomático de un campo artístico local incapaz de contener la avanzada de la modernidad en arte aporta, tal vez, un primer indicio que nos habilita a desmenuzar el exilio como elección discursiva para denominar las prácticas de estos artistas viajeros.

El espacio de una década separa la producción de este capítulo inserto en la compilación de *América Latina en sus Artes* (1974),

Damián Bayón, y la escritura de los textos programáticos que forman parte del catálogo de la exhibición *Últimas Tendencias* (1965) donde expone el MAN —conformado el 15 de enero de ese año—. El MAN, a través de un comunicado en el diario *El Día*, anunciaba: «Constituyen en nuestra ciudad una agrupación que apoya el arte nuevo» (*El Día* en Suárez Guerrini, 2010).²

2 Suárez Guerrini recupera en su trabajo el testimonio de Ángel Nessi, quien dijo sobre el grupo MAN: «No tuvo, por tanto, comisión directiva ni lista de fundadores: apareció de golpe, auspiciado por la Dirección del Museo y por la palabra inaugural de Jorge Romero Brest» (2010:18).

Nos interesa detenernos en lo expresado por Yurkievich los paratextos que pone a funcionar la exposición. El primero de ellos constituye la *declaración de propósitos* del Movimiento y, como tal, dispone una escritura de carácter programático análoga al manifiesto y a su tono propositivo-prescriptivo. Entre sus primeras líneas puede leerse:

Nuevas condiciones de vida, nueva mentalidad y nueva sensibilidad se encarnan en un arte nuevo acorde con la época. *Los artistas que se ubican en esta avanzada estética necesitan ser respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga.* De ahí la necesidad de agruparlos en un movimiento que los coaligue y los represente ante todas las instancias vinculadas con el arte (Yurkievich, 1965: 1).

En un primer vistazo, el pedido de auspicio y de comprensión local dista significativamente de la mirada ofuscada ante las hostilidades locales que obstaculizan la práctica artística moderna y su reconocimiento legítimo, y que obligan al artista a la partida inminente en búsqueda de otros destinos geográficos, compatibles con la efervescencia del arte nuevo. Existe dificultad en pensar en la iniciativa del exilio en el contexto de este enunciado que apuesta a la aceptación de la comunidad local y al amparo que administra el movimiento en tanto agrupación.

Esta declaración no rehúsa reconocer las productivas transformaciones que atraviesa el arte en su actualidad. Así aparece expresado en el Proemio: «Con un intervalo cada vez menor, las oscilaciones que se generan en cualquiera de los grandes centros de actividad artística repercuten inmediatamente en nuestro medio. *El arte se ha internacionalizado*» (Yurkievich, 1965: 1).

No obstante, lo que resuena a nivel local por efecto de la internacionalización no equivale a la promoción del exilio como táctica consagratoria cerrada.

El efecto de conjunto de los textos del catálogo de *Últimas Tendencias* produce una mirada consecuente con la promoción de la avanzada del Arte Nuevo local —de la que fugazmente Yurkievich formó parte— sin cancelar otras posibles trayectorias, sin empoderar el desplazamiento geográfico como estrategia única. Las reiteradas alusiones al arte local y al nacional, lejos de incitar una producción de lo latinoamericano como figuración de regionalismos y de motivos autóctonos, impulsa la avanzada de las nuevas tendencias, gesto que sin lugar a dudas apunta hacia los centros neurálgicos de producción y de distribución de la plástica moderna.

En tal sentido, resulta interesante desmenuzar las discontinuidades que minan la producción teórica de Yurkievich con relación a los efectos que sobre ella producen otras prácticas y discursos.

Diremos, entonces, que la formulación de una mirada centrípetra (en sentido positivo) compatibiliza con el desempeño de Saúl Yurkievich como gestor de la Galería del Asterisco, inaugurada en la ciudad de La Plata el 30 de marzo de 1965 (ubicada en calle 5 N.º 675), fecha sumamente próxima a la inauguración de *Últimas Tendencias*, el 4 de mayo del mismo año. El ejercicio de Yurkievich como promotor y como gestor de la producción plástica local no fue tenida en cuenta por estudios que lo enquistan, exclusivamente, en el dominio de las artes literarias, o bien desaperciben —es el caso de la historia del arte— su intervención integral en el campo de las artes visuales.³ En lo que respecta a la Galería, reponer su existencia fue posible por intermedio de escasos documentos de la prensa local —Diario *El Día*—⁴ donde se reseñan algunas exposiciones y se nombran artistas y una fotografía del diario *El Argentino* que reseña una exposición [Figura 1].

3 En el temario del *Diccionario Temático de las Artes en La Plata* (Nessi, 1982) en la sección dedicada a las Galerías platenses, se ausenta la reseña sobre la Galería del Asterisco, debido quizás a su funcionamiento efímero.

4 Documentos relevados en el Archivo Vigo.



Figura 1. Fotografía de una exposición en la Galería del Asterisco, La Plata. *El Argentino*, 1 de mayo de 1965

A pesar de la fragilidad de los registros, resulta factible afiliar esta práctica —junto con su participación también fugaz en el MAN— con las concepciones por él teorizadas ese mismo año. No obstante, esta visión se discontinúa en la compilación de Bayón donde Yurkievich sostiene:

Así como nuestros países forman técnicos avanzados que el incipiente desarrollo industrial impide absorber [...] también capacita a artistas adecuadamente formados e informados pero que de inmediato chocan

con las limitaciones del circuito local —escasez de galerías, mercado reducido, incomunicación, etc.). Para romper este cerco la solución obligada es el exilio [...] (Yurkievich, 1974: 185).

Reaparece la cuestión de lo local como un corsé que constriñe el desarrollo de la práctica artística y que cercena la real posibilidad del artista de desenvolver plenamente sus competencias. Yurkievich enumera lo que dice advertir como falencias reales —escasez de galerías, mercado reducido— y a continuación resuelve firmemente: para romper este cerco o corsé *la solución obligada es el exilio*. Si bien matiza sus palabras, unas líneas más abajo, citando casos en que el exilio se permuta en retorno, la fuerza de la palabra moviliza a diferencia de denominaciones genéricas, como *artistas viajeros*, aún más teniendo en cuenta que el propio Yurkievich resuelve emigrar a París, donde se instala en el año 1966.

Desencriptar las claves que explican la discontinuidad en las proposiciones de Yurkievich sin duda es una tarea que supera extensamente los alcances de este trabajo. No obstante, el presente desea formular y exponer una situación disruptiva que, creemos, se anuda de allí en más a la estructura de pensamiento de Yurkievich y determina en alguna medida su viraje teórico hacia el exilio.

Nos referimos a la recepción de la exposición *Últimas Tendencias* por parte de un segmento de la crítica no especializada, aspecto en el que profundiza Florencia Suárez Guerrini, al notar la virulencia con la que la prensa gráfica describe lo acontecido con una intención punzante y sumamente valorativa. Entre los titulares citados por la autora, se destaca el periódico local *Gaceta* de la tarde, que declama «Una exposición de “Arte Moderno” que aleja y ofende al público», «El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno» (*El Día*, 15 de mayo de 1965) y «Arte Nuevo». Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada» (*El Plata*, 26 de mayo de 1965), entre otros (Suárez Guerrini, 2010).

Suárez Guerrini señala a la nota firmada por Alejandro Puente y por Saúl Yurkievich (1965, 7 de mayo) dirigida al director del diario *Gaceta*, como la única respuesta que emite MAN ante el desagravio provocado por estas lecturas insidiosas. Advierte, también, que el argumento empleado por ambos reside en ofrecer una lista detallada de antecedentes y de distinciones de los participantes, reconocimiento certificado por la autoridad de las instituciones (Suárez Guerrini, 2010).

La producción de esta contraofensiva resulta congruente con la posición que Yurkievich ocupa al momento de escribir los textos programáticos de MAN. Resuena en la escritura que produce años más tarde el eco de estas recepciones filosas:

El código proviene de un consenso social que *tolera sólo un cierto margen de innovación*; si se lo transgrede, la comunicación se corta temporaria o definitivamente; *para avanzar el arte debe dosificar las sorpresas, la imprevisibilidad en su mensaje* (Yurkievich, 1974: 173).

La innovación encorsetada por unos márgenes restrictos, la dosificación de la novedad y la desambiguación del mensaje expresan

quizá las lecciones que Yurkievich conserva de aquella experiencia. Posiblemente esta clave es la que activa en parte su posición atrincherada en el exilio, posición que pregona el éxodo hacia el centro, desacreditando la posibilidad de batallar localmente las investiduras de una tradición que ya se sabe obsoleta.

El exilio será la cita obligada de todo aquel que se reivindique artista latinoamericano. El carácter forzado no sea quizá producto necesario de la violencia política que por aquellos años comienza a implementarse sistemáticamente en América Latina; lo que en parte parapeta al abandono abrupto de la propia geografía es el deterioro de las condiciones de recepción de la novedad por parte de un público inexperto, falta de las competencias interpretativas que exige el arte moderno para ser aprehendido. De allí, la inminencia de exiliarse, prevenirse de esas condiciones adversas, volverse inmune a la tradición vetusta y a sus juicios de valor.

En este ensayo, con una conclusión abierta, proponemos pensar el viraje teórico de Yurkievich en relación con la sedimentación histórica de prácticas y de discursos que, al combinarse, accionan transformaciones productivas sobre su pensamiento y perfilan estos *modernos exilios* como tácticas estratégicas que se desprenden de las ataduras del circuito local para dar rienda suelta al flujo de las nuevas tendencias.

Referencias bibliográficas

El Día (1965, 1 de mayo). «Inauguró una muestra de grabados y dibujos la Galería del Asterisco». En *El Día*.

El Día (1965, 27 de marzo). «Pour la galerie». En *El Día*.

Gaceta (1965, 7 de mayo). «Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público». En *Gaceta*.

El Plata (1965, 26 de mayo). «Arte Nuevo». Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada». En *El Plata*.

Nessi, Osvaldo (1982). *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata: IHAAA, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Puente, Alejandro; Yurkievich, Saúl (1965, 7 de mayo). «Una exposición de "arte moderno" que aleja y ofende al público». En *Gaceta*.

Suárez Guerrini, Florencia (2010). «A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones». *Revista Boletín de Arte*, 11 (12), pp. 117-145. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata.

Yurkievich, Saúl (1974). «El arte de una sociedad en transformación». En Bayón, Damián (comp.). *América Latina en sus artes* (pp. 173- 189). México: Siglo Veintiuno.

Yurkievich, Saúl (1965). «Catálogo de la exposición *Últimas Tendencias*». En *Archivo Florencia Suárez Guerrini. La Plata: Museo de Artes Plásticas*