

ediciones cooperativas (buenos aires).

Modernidad y vanguardia.

dosio, patricia andrea.

Cita:

dosio, patricia andrea (2018). *Modernidad y vanguardia*. buenos aires: ediciones cooperativas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/patricia.andrea.dosio/10>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p7GB/bbs>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

APROXIMACION A LA PRODUCCION DE VALENTIN THIBON DE LIBIAN (1910-1930).

Patricia Andrea Dosio

(Fragmento del libro)

I

APUNTES PRELIMINARES

La vasta producción de Valentín Thibon de Libian -que incluye dibujos, pinturas y grabados- ha sido escasamente considerada por la historiografía del arte argentino. Las breves inserciones que ha merecido el artista en los panoramas generales y libros sobre el arte nacional ofrecen someras noticias biográficas, mencionan sus influencias francesas y proponen casillas semejantes para su inclusión. En su mayoría los autores que consideran la obra de Thibon ensayan una posible ubicación de sus trabajos dentro del impresionismo o postimpresionismo argentinos¹, indicando en especial la carencia de vigor en la estructuración de las formas (Brughetti, 1965:62) y la falta de precisión de la línea (Jorge Romero Brest, 1949:41; 1951, 1966); otros teóricos acuñan la categoría de "naturalismo pintoresco" para referirse específicamente a su producción (cfr. Córdova Iturburu, 1978:36).

Por su parte, Jorge López Anaya (1997) ubica a la pintura de Thibon dentro de las manifestaciones contrarias a la academia durante la segunda década del siglo XX, con notorios influjos franceses en el tratamiento formal y temático; aparte, el autor advierte un viraje en la obra de Thibon hacia una óptica más irónica, viraje que tiene lugar entre los años 1915 y 1916. Es de mayor interés, en cambio, el trabajo de Jorge Romero Brest que califica a Thibon como un pintor "demasiado inteligente para que lo soportara nuestra burguesía" (1966:80) y su ensayo de periodización (1951:45-50), que divide su obra en cuatro etapas, resumidas a continuación:

- a) 1913-1914. Aún conserva una visión naturalista, con preferencia por la expresión psicológica, algo romántica. Formas un poco diluídas, dibujo no ceñido. Influencias de Carrière. Interés por los primitivos italianos.
- b) 1915-1916. Aclaramiento de la paleta y conquista del color. Su pintura oscila entre dos direcciones: una romántica y otra impresionista.
- c) Período de madurez. Circos y bailarinas. Influencias de Degas y Toulouse-Lautrec (en la temática) y de Manet.
- d) Última época. Reaparecen tendencias impresionistas. Predominio del color sobre el dibujo. Materia rica y densa de color.

Asimismo, el *corpus* icónico que desarrolló en torno a los circos y cabarets porteños ha sido el que mayor popularidad logró despertar. Sin embargo, Thibon no había incursionado solamente en este tópico; amén de su práctica como ilustrador, procesó otros motivos cuya elección no ha sido indagada detenidamente.

En síntesis, este artista carece de monografías² que profundicen el estudio de su obra y permitan esclarecer la gravitación de Thibon de Libian en la trama cultural porteña de los años en que desarrolló su labor, especialmente la franja comprendida entre 1912 y 1930; fechas que corresponden a la primera y a la última exposición de Thibon en el Salón Nacional; también son los años que delimitan el período de la democracia constitucional, iniciada en 1912 con la Ley Sáenz Peña y quebrada con el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el 6 de septiembre de 1930.

Sumado, entonces, a la insuficiente problematización de su obra y su accionar dentro del campo artístico porteño (reducida a consideraciones teóricas sobre cuestiones estilísticas o temáticas) hallamos su estimación desde la óptica generacional: el discurso crítico de sus coetáneos sobre su producción. En efecto, la trayectoria pública de un artista no se completa si carece de la palabra -o del silencio- del crítico, que se despliega en las revistas o en la prensa periódica contemporáneas; pero este discurso reclama asimismo un análisis cuidadoso.

Del conjunto de artículos críticos sobre las obras que Thibon expuso en los años señalados (tanto en espacios oficiales como no oficiales, en muestras individuales y colectivas) se desprende una rica gama de reacciones, desde la admiración hasta

la hostilidad, pasando por estadios intermedios que no llegan a definirse por una u otra postura o modifican su parecer en el curso de las exhibiciones. Pero todos ellos se vieron matizados por un desconcierto, por incertidumbres, repliegues, silencios, vacilaciones. Momentos que se tornan claves para una lectura interpretativa de la crítica. Es necesario descubrir y analizar detenidamente aquellas palabras que pronunciaron y repitieron los críticos en sus discursos sobre los cuadros de Thibon -unas veces con ira y desprecio; otras, con excesiva alabanza-, palabras que pueden parecer secundarias o superfluas, pero que, entendemos, vinculan el encomio o el enojo de los comentaristas con determinadas cuestiones culturales y sociales fundamentales. En este sentido, los por qué, las razones de las reacciones del crítico, animó algunas de las preguntas que orientan este trabajo.

Otros interrogantes se dirigen hacia la indagación de las estrategias operativas de las que hizo uso el pintor y que conciernen tanto a las tácticas externas que un artista emplea para insertarse en el campo artístico y promocionar su producción, como a las estrategias internas que esgrime en su obra para llegar al público, satisfacerlo y desafiarlo.

Durante las primeras décadas del siglo XX la ciudad de Buenos Aires sufrió un significativo proceso de reorganización como espacio físico y cultural debido al impacto de los procesos socio-económicos y de modernización iniciados a fines del siglo anterior y en consolidación hacia los años treinta. Las nuevas realidades de la existencia individual y de clase resultantes marcaron profundamente las prácticas artísticas; vivamente escritores y artistas plásticos elaboraron diversas soluciones como respuestas al cambio. En el caso de Thibon, veremos cómo sus obras encierran un proceso de relación y transformación respecto a su medio social y artístico; es que Thibon tomó y transformó aquello que necesitaba para ver y hacer ver lo que había debajo de la "modernización epidérmica", de aquello que estaba aconteciendo en el ámbito de las relaciones humanas y sociales. Por ello, se sirvió de representaciones verbales y visuales de la sociedad porteña, de su estructura social, de su imaginario, del material que ofrecían sus contemporáneos, de los maestros franceses que le interesaron.

Sin embargo, existió entre los críticos una coincidencia de epítetos hacia su obra; Thibon fue tildado por la mayoría de los comentaristas como pintor de "imaginación", de "tipos inexistentes entre nosotros", que desconocía "el aspecto terrible de la lucha económica" y que "de su triunfo en el Salón Nacional data la serie de obras funambulescas, creaciones de imágenes con las cuales escapaba a la realidad ambiente" (cfr. Giambiagi, 1949:93).

En discrepancia con esta percepción -que encubre o se desentiende de las tensiones del campo intelectual-, la propuesta aquí es ensayar desde otra perspectiva un análisis de la posición de Thibon en el campo cultural porteño hasta los años treinta, con el fin de desmontar sus operaciones estratégicas estéticas e ideológicas, sus elecciones y decisiones dentro de la diversidad de tendencias, expectativas e intereses, marcados todos por una modernidad descentrada (Casullo, 1989); una modernidad que entendemos como "experiencia vital", "realidad paradójal", en la que coexisten pasado y presente en conflicto, dando paso a singulares experiencias artísticas coherentes con un nuevo sentir (Berman, 1989:1-2). Nuestra óptica supone además atender a las formaciones, esto es, a las relaciones variables en las que los productores culturales se han organizado (Williams, 1981:33), y a las relaciones entabladas con las instituciones. En esta dirección, a través de la figura de este artista es posible desglosar la imagen habitual polarizada entre artistas de vanguardia formal e ideológica, considerados como los carriles del campo artístico de los años veinte: los "martinfierristas" y los "boedistas" que, a pesar de las acusaciones mutuas (de estetizantes unos, de socializantes otros), mantenían una relación dialéctica, contactos, coincidencias y diferencias, entre ellos y con otras formaciones; en suma, nos interesa destacar la complejidad de un campo en donde "el peligro de la vanguardia se transforma en la convivencia con la modernidad, y en el proceso se activan nuevas maneras de producir, promover e interpretar el fenómeno artístico" (Pacheco y Artundo, 1993:85). Además, es de relevancia considerar, en relación a la obra de Thibon, las distintas positividades o sentidos que términos como lo moderno o la vanguardia revistieron en distintos momentos a lo largo de la década del veinte; es así que, la vanguardia, respecto a sus primeras

manifestaciones (como el ultraísmo), de ser percibida como condición de la modernidad -tan apropiada para una ciudad cosmopolita y moderna empeñada en buscar su equiparación con las grandes capitales europeas- transmuta, desde el discurso oficial, en lo importado, contrario al impresionismo y naturalismo de nuestros artistas y, en suma, opuesto y perjudicial para la concreción de un carácter nacional en el arte (cfr. Artundo, 1997:16-17).

Al referirnos al campo artístico retomamos el concepto definido por Pierre Bourdieu (1988, 1995) de campo intelectual, atendiendo al mismo tiempo a las observaciones formuladas por María T. Gramuglio en cuanto a la necesidad de tener en cuenta en cada caso las diversas configuraciones y las tradiciones específicas (1993:38-42) que Bourdieu descuida, como así también las acotaciones de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1993), respecto a la importancia de las referencias a los centros internacionales, aparte de las relativas a la tradición local. Estos últimos autores, asimismo, reconsideran la cuestión de la vanguardia para el caso de la literatura argentina en los años que nos ocupan, señalando que la consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean la fuerza de su vanguardia; de ahí, el carácter particular de la ruptura vanguardista en la letras (1990:130-131), su moderatismo, por ejemplo; reconsideraciones que incorporamos a nuestra percepción sobre las artes plásticas.

Respecto a los estudios centrados en la cotidianeidad porteña, los nuevos espacios de sociabilidad y la vida clandestina en la ciudad de entonces, aportaron conocimientos no insignificantes los estudios de Sandra Gayol (1999), Donna Guy (1991) Andrés Carretero (1995) y E. Goldar (1982; 1995) entre otros.

En lo concerniente específicamente al lugar de la plástica, investigaciones actuales -como los trabajos de Diana Wechsler (1995), Ana Telesca y Marcelo Pacheco (1988), Patricia Artundo (1997) y M. Pacheco y P. Artundo (1993)- que, con un abordaje problematizador, analizan los diversos aspectos del período acotado (tales como el papel de la crítica, la diversidad de estrategias de los artistas, el mercado y el consumo de arte, la vanguardia y la modernidad) y contribuyen, de este modo, a superar las clásicas cuestiones relativas a lo estilístico, las reducciones binarias y la linealidad de los procesos, atendiendo a las estructuras subyacentes,

los conflictos y las posiciones concretas dentro del campo artístico.

Entonces, aparte de los aportes teóricos y metodológicos provenientes del ámbito de los estudios culturales (como R. Williams), de la sociología del arte (P. Bourdieu, A. Bowness, N. Heinich) y de las actuales propuestas de la historia social del arte (T. J. Clark, T. Crow) son asimismo de interés en nuestro trabajo las acotaciones de Michael Baxandall (1989) que, en su *excursus* contra la noción de influencia artística, propone el concepto de tradición en tanto visión discriminante del pasado en una relación activa y recíproca con un conjunto de disposiciones y habilidades en desarrollo, que pueden adquirirse en la cultura poseedora de dicha visión (1989:78). Sobre qué tradiciones se actúa, de qué modo, qué es seleccionado y por qué, son algunos de los interrogantes que nos guían en este sentido.

En definitiva, como primera aproximación a la cuestión, intentaremos explorar la producción de Thibon no sólo adentrándonos en sus estrategias operativas sino también por medio de sus irradiaciones: los proyectos que integrara, junto a otros artistas y escritores, en tanto formaciones de carácter alternativo, abierto y distendido, bohemio, sus vínculos con otras formaciones del campo, con los canales institucionales; en fin, su adhesión a un conjunto de actitudes compartidas por la pintura, la poesía, las artes en general y desde ellas en relación a cuestiones culturales y sociales más amplias³.