

[Update]

El posimpresionismo porteño como vehículo de crítica social en la obra de Valentín Thibón de Libian

ALEJANDRA PALERMO
Universidad de Buenos Aires,
R. Argentina
✉

Resumen: Valentín Thibón de Libian fue un artista de principios de siglo XX con una importante producción artística y una gran presencia en Salones Nacionales y exposiciones internacionales. Sin embargo su obra, alejada de la búsqueda de lo nacional que centraba las producciones en torno a la época del Centenario, no pudo ser enmarcada en ninguna línea precisa. Este carácter escurridizo contribuyó a su incompreensión y desvalorización. No obstante, su producción artística no pasó desapercibida sino que, tal como se señala desde la crítica, generó discusiones y hasta “reacciones violentas”.

Esta controversia generada hace pensar que sus obras no eran percibidas como realistas por sus contemporáneos, ya que no reproducían la ideología dominante orientada a la creación de un arte nacional que debía resaltar las particularidades y sobre todo las virtudes de la nación.

Si el arte tiene la capacidad de nombrar lo innombrable podemos considerar que su crítica social solapada bajo la elegancia francesa y el brillo de los colores decía más de lo que sus contemporáneos podían escuchar.

Palabras claves: Arte argentino – Modernidad – Realismo.

Porteño Postimpressionism as a Vehicle of Social Critique in the work of Valentin Thibon de Libian

Summary: Valentin Thibon de Libian was a great artist of the beginnings of the 20th Century with an important artistic production and great presence at the Salones Nacionales and at international exhibitions. However, his work, far from the search of a national spirit that characterized the artistic productions around the time of the Centenary Anniversary, couldn't be framed in any precise current. This elusive feature contributed to the lack of understanding and devaluation of his oeuvre. Nevertheless, his artistic production did not slip by, but it generated discussions and even “violent reactions”.

This controversy makes one think that his works weren't perceived as realist by his peers, given that they didn't reproduce the dominant ideology oriented towards the creation of a national art that had to bring out the special features and especially the virtues of the nation.

If art has the capacity of speaking the unspeakable we can consider that his social critique hidden under the French elegance and the bright colours said more of what his contemporaries were able to hear.

Key words: Argentine art – Modernism – Realism.

Introducción

La obra de Valentín Thibón de Libian [Tucumán, 1889- Buenos Aires, 1931] no puede ser incluida estrictamente dentro de ninguna de las líneas que venían desarrollándose en el contexto artístico porteño de principios del siglo XX. Esta particularidad dificultó su análisis y su inserción dentro de la historiografía artística argentina.

En estas primeras décadas del siglo los cambios en la ciudad se suceden rápidamente y coinciden con un campo artístico igualmente complejo que intenta comprender y transmitir esos cambios. Debe agregarse además el gran impacto producido por la inmigración que desdibujó cualquier intento anterior de conformación de una identidad nacional.

Entre las diferentes tendencias desarrolladas en la época, la búsqueda de una identidad nacional a través del arte aúna las obras de los distintos grupos o artistas. Es así como desde la visión de Martín Malharro, el carácter nacional de la pintura debía buscarse en el paisaje, pero un paisaje representado desde la mirada subjetiva del artista que propone humanizar a la naturaleza y, a través de ella, posibilitar la trasmisión de diferentes sensaciones. Esta corriente del impresionismo en Argentina es resaltada como la vertiente abierta y dinámica que “marcha hacia una reformulación nacional y libertaria de las representaciones del mundo físico y moral de nuestro hombre argentino” (Burucua y Telesca 1989: 95). La misma tendencia es continuada en grados diversos por artistas cercanos a él, como Ramón Silva, Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian. En el caso de Thibón de Libian, si bien el paisaje fue desarrollado por él, lo que caracteriza mejor su obra son las escenas de carácter intimista que representan los suburbios y ambientes populares; es decir, los nuevos contextos y las nuevas problemáticas que surgen con la llegada de la Modernidad a Buenos Aires, entre fines del siglo XIX y principios del XX.

Diferente a esta concepción de lo nacional se ubica la visión del Grupo Nexus, compuesto por Fernando Fader, Jorge Bermúdez y Cesáreo Bernaldo de Quirós, entre otros, quienes mediante un impresionismo caracterizado como cerrado y reducido a sus elementos técnico-científicos (Burucua y Telesca 1989: 95) encuentran lo nacional en la tradición y lo manifiestan mediante la representación de escenas de costumbres y tipos regionales constituyendo estereotipos a través de una mirada pintoresquista que anula cualquier tipo de conflicto (Wechsler 1999: 280).

Con la Modernidad, a su vez, son incorporados nuevos temas que vinculan lo nacional con lo urbano. En este sentido, los artistas de La Boca representan este nuevo paisaje, aunque frecuentemente tipificados y también, carentes de conflictos.

Otra es la visión de esta nueva realidad urbana manifestada por los Artistas del

Pueblo. Estos artistas comprometidos con los sectores populares representan la ciudad y las vivencias de los grupos más marginales a través de un modo claro y didáctico destinado al pueblo.

En este amplio panorama debe agregarse a los artistas vinculados a la vanguardia formal como Pettoruti y Xul Solar, además de los artistas del llamado “Grupo de París” que, por esta época, están regresando de Europa trayendo nuevas propuestas.

De este modo, la búsqueda de lo nacional en el arte gira en torno a diferentes concepciones que fueron reducidas con la contraposición “nacionalismo-cosmopolitismo”, o lo nacional y lo extranjero. Sin embargo, esta confrontación simplifica la riqueza de la realidad cultural y artística de una ciudad, definida por Beatriz Sarlo como el escenario de la *cultura de mezcla*, en donde conviven “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (Sarlo 1988: 15); escenario donde el nacionalismo y el cosmopolitismo no pueden ser fehacientemente separados.

La producción artística de Valentín Thibón de Libian

Es así que la producción artística de Valentín Thibón de Libian debe insertarse en este medio ecléctico en el que lo propio y lo extranjero conviven y se asocian conformando una nueva particularidad nacional.

Es frecuente, en su obra, la representación de escenas desarrolladas en bares, cabarets y circos, ámbitos de reunión de las clases populares, en donde se exponen también sus conflictos. Ofelia Funes (1999) define a Thibón como un artista de su tiempo y hace hincapié en el problema de la prostitución imperante en la ciudad de Buenos Aires de principios de siglo señalando la vinculación de esta problemática con las obras del artista.



Figura 1. *La Fragua* (1916). Oleo sobre tabla, 85 x 78,5 cm. Col. MNBA

Cuadros como *La Fragua* (1916) [figura 1], *Mademoiselle Papillon* (1917) [figura 2], *La Presentación* (1918) [figura 3], o *Fifi l'oiseau* (1922) [figura 4], muestran escenas donde las mujeres, bailarinas o cantantes, están representadas junto a personajes de origen burgués recreando los lugares donde se ejercía y ocultaba la "trata de blancas", sobre todo de mujeres inmigrantes europeas.



Figura 2. *Mademoiselle Papillon* (c.1917). Óleo sobre tela, 60 x 88 cm. Col. Privada.

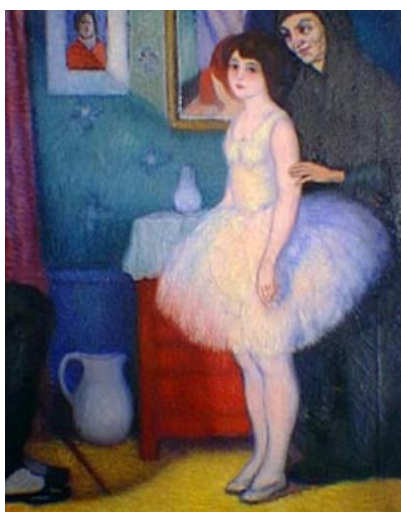


Figura 3. *La Presentación* (1918), Óleo sobre tela, 79 x 64 cm. Col. MNBA



Figura 4. *Fifi l'oiseau* (c1920). Óleo sobre tela, 55,5 x 64 cm. Col. MNBA

Si bien puede verse, en la reiteración de esta temática, una postura crítica del artista ante estos problemas sociales, el estilo posimpresionista en el que sus cuadros están realizados hizo que su crítica social pasara, en gran medida, desapercibida para sus contemporáneos y que fuera frecuentemente juzgado sólo en relación con los artistas franceses, especialmente con Degas y Toulouse Lautrec.

Postimpresionismo porteño y crítica social

De esta forma, se podría decir que Thibón de Libian parte de una temática popular, haciendo especial énfasis en la representación de los ámbitos en donde surgen las nuevas problemáticas, pero lo expresa a través de una forma burguesa, un estilo posimpresionista francés del agrado de la burguesía porteña. Para Ofelia Funes (1999: 79), Thibón retoma una iconografía utilizada por el realismo francés de mitad del siglo XIX, en el que se resalta el problema de la prostitución, tal como ocurría en el contexto rioplatense a principios del siglo XX, y recurre a imágenes de artistas europeos consagrados para poder ser aceptado por la sociedad. Sin embargo, no podríamos pensar que la intención de Thibón era sólo emular a estos artistas y transplantar su estilo al contexto rioplatense realizando un *modelo reducido* del sus pares europeos; por el contrario suponemos que su interés implicaba una elaboración más amplia.

La vinculación de Thibón con los ámbitos burgueses y legitimadores de las prácticas artísticas es señalada por su reiterada asistencia a los Salones Nacionales, donde además obtiene varios premios. Probablemente la utilización de un modelo estilístico europeo hizo que su crítica social fuera más “digerible” para la burguesía rioplatense evitando así una confrontación directa. Sin embargo podría cuestionarse si esto tenía como fin el de sólo ser aceptado “en una sociedad hipócrita, negadora de situaciones que ella misma provocaba” como señala Ofelia Funes (1999: 79) o si por el contrario, esta elección no podría considerarse como el modo que encuentra el artista para introducir la crítica en el mismo medio burgués al cual criticaba. De esta manera, Thibón parecería representar la marginalidad desde su visión del pueblo pero destinada a buscar un efecto en la burguesía. Su obra revela los conflictos y las miserias de las clases populares pero buscando principalmente resaltar su vinculación directa con la vida burguesa. De esta forma la representación crítica de la sociedad, realizada mediante un estilo francés, podría ser pensada como una metáfora de la realidad social que es negada por la clase burguesa que, convive constantemente con ese mundo pero del que cree no formar parte. Así, las miserias y lo trágico en la sociedad no estaría caracterizado tanto en las clases populares perjudicadas por la vida moderna, sino en la misma burguesía que haría el papel de *clown* de la sociedad.

Por otra parte, esta supuesta búsqueda de Thibón de ser sólo aceptado no se condice con la apreciación que hace Carlos Giambiagi acerca del artista. Según Giambiagi: “era como si se reprochara sus bailarinas, sus payasos, sus invenciones de armonías vibrantes, todo ese mundo un tanto preciosista y artificioso que le aplaudían los críticos oficiales. Sentía que él, Thibón, era otra cosa más profunda, que podía serlo si quería” (Giambiagi 1949: 93).

Si bien es premiado en los Salones Nacionales, son también innumerables los comentarios que descalifican su obra. Esta aparente ambigüedad se evidencia

claramente en las críticas tanto contemporáneas como posteriores. Tal es el caso de Atalaya quien realiza su nota necrológica en 1931. El crítico califica al artista de “semifracaso” y señala que muchas veces se quedó en un realismo descriptivo; que sus figuras eran sólo ilustrativas llegando a caracterizarlas de “monigotes” pero que, dada la elegancia francesa que otorgaba un aspecto distinguido a sus cuadros, éstos fueron elogiados y premiados por la crítica (Chiabra Acosta, 1934: 340).

Por otro lado, en muchos casos su vinculación estilística con el posimpresionismo francés, derivó en una comparación directa con la obra de los artistas parisinos que colocaban la obra de Thibón en una situación de inferioridad con respecto a la de aquellos. En la crítica de Jorge Romero Brest acerca de la exposición del Museo Municipal de Buenos Aires (actual Museo E. Sívori) en 1939, la obra de Thibón es comparada con la de los posimpresionistas franceses resaltándose los “equivocos” del argentino. El crítico hace referencia a las falencias que encuentra en la construcción del dibujo y en el manejo del color, estas son para Romero Brest, “debilidades (...) que no deben ser tomadas como virtudes expresivas” (Romero Brest 1939: 49).

Más lapidaria e irónica es la crítica realizada por Juan Pérez y Pérez en la revista *Martín Fierro* quien califica la obra de Thibón como “mala copia” de Degas resaltando el anacronismo del artista y la poca visión de realidad con la que compone sus cuadros. Según el crítico “El arte de Degas-el-bueno, fue un arte circunstancial, vivido; fue reflejo de una época (...) el arte de Degas-el-malo, es mala literatura (...) evidencia prostitución *mental* y degasismo mal digerido!” (Perez y Perez, 1924:86).

Lecturas y perspectivas

En un contexto en donde el ideal era buscado en la creación de una pintura netamente argentina, el estilo posimpresionista francés utilizado por Thibón debería haber sido considerado opuesto a esta búsqueda. En este sentido encontramos, en la crítica realizada por Manuel Gálvez del Salón de 1913, la tendencia que era valorada en la época para la configuración de un arte nacional. Para Gálvez la verdadera obra de arte era *El gaucho rojo* de Jorge Bermúdez, ya que la misma establecía un vínculo con “nuestra naturaleza y nuestra vida argentina” (1913: 17). Asimismo, cuestiona el premio otorgado a Thibón por *El violinista* porque consideraba que el cuadro no estaba “realmente pintado” y este tipo de certámenes deberían premiar al que pinte mejor.

Opuestos a esta visión descalificadora se encuentran los comentarios de José León Pagano en quien se percibe un análisis más profundo de la obra del artista. Pagano consideraba lo formal como el medio para transmitir algo más profundo, algo que trasciende lo representado. Y ante quienes sólo resaltan la influencia de Degas, Pagano destaca que “Thibón de Libian veía así antes de

conocer la existencia real del maestro francés (...) traía lo esencial de todo arte: un estilo propio (...)" (1981:115).

Si bien, el estilo que el artista elige para plasmar sus ideas tiene su origen en el posimpresionismo francés, que como toda elección implica de por sí una selección significativa, no debe dejarse de lado la vinculación de Thibón con la caricatura. Esta relación es resaltada por Atalaya y por Carlos Giambiagi. Ambos comentan que el artista no quiso desarrollar esta cualidad en su arte porque sería vinculado al periodismo y de este modo dejarían de considerarlo pintor. Giambiagi resalta además el humor de Thibón que podría haberlo llevado a ser "nuestro Daumier o nuestro Goya" si él hubiese querido. Sin embargo esta veta humorística, como subraya el crítico, no fue dejada de lado sino que "circula calladamente en sus obras" (GIAMBIAGI, 1949: 92). De modo que el estilo propio que señala Pagano puede encontrarse en esta combinación entre el estilo francés y la caricatura de carácter crítico, una combinación que le posibilita al artista decir algo más acerca de la sociedad en la que vive.

Se podría considerar entonces que, la visión de "lo nacional" o de la realidad social para Thibón de Libian no puede encontrarse en lo específico del paisaje o en la construcción de una tradición sino que, debería buscarse en el conflicto generado por la modernidad, que pone en cuestionamiento la relación entre la vida de las clases populares y la de la burguesía y, sobre todo en el conflicto moral que esta confrontación establece. Es quizás esta combinación de estilos, destinados a marcar la falsa moral burguesa, la que no era comprendida por sus contemporáneos y la que hacía de sus obras una imagen no coherente con una realidad dirigida desde la visión dominante.

Si consideramos que la creación de un arte nacional era la tendencia que centralizaba la producción artística de la época, el grupo Nexus puede ser considerado "lo académico" y, por lo tanto, el tipo de arte que simbolizaba lo hegemónico de la pintura argentina de principios del siglo XX. Si esta es la visión del mundo de la clase dominante, las obras de Thibón de Libian, alejadas de este canon, no eran vistas como representativas de su época y de este modo no podían ser percibidas como realistas.

En este sentido, los comentarios acerca de la obra de Thibón de Libian parecen remarcar que sus pinturas no eran consideradas realistas por sus contemporáneos. Carlos Giambiagi, refiriéndose a la muestra realizada en la Galería de arte de la Sociedad Hebraica Argentina en 1949, advierte que: "estamos en presencia de obras cuyo aspecto no hacen sospechar siquiera las enconadas discusiones que provocaron en su hora". Las "reacciones violentas" que las obras generaron se deben a lo que implicaba en la época del artista "oponerse a la opinión dominante, compacta y cerrada herméticamente a todo lo nuevo" (Giambiagi, 1949: 88).

Estas reacciones y discusiones generadas en torno a la obra de Valentín Thibón de Libian indican que su obra podría ser considerada una forma de

“hegemonía alternativa” (Gramsci 1972) para el contexto artístico porteño de principios del siglo XX. Su pintura urbana vinculada con ámbitos marginales lo alejaría en principio de la búsqueda pictórica de lo nacional, que era desarrollada en esta época mediante la representación del paisaje o a través de la creación de estereotipos tradicionales. Su pintura catalogada de melancólica y misteriosa, de “fantoques líricos”, sumado a la insistencia acerca de sus “equivocos” en la construcción de las figuras y en la aplicación del color, atribuidos a la “falta de observación rigurosa del natural” (Romero Brest 1939: 49-50), o a la poca visión de realidad con la que componía sus obras (Perez y Perez 1924) eran calificaciones frecuentes entre la crítica de la época. Si, como señala Rossi-Landi, es realista lo que el público “comprende y acepta ‘rápida y fácilmente’ como propio” (Rossi-Landi (1976): 93) la obra de Thibón de Libian, en gran medida no comprendida, podría indicarnos que no era representativa de la ideología dominante. Y esta incompreensión o ambigüedad de significado de la obra del artista podría deberse – siguiendo el esquema comunicativo de Rossi-Landi– a la gran cantidad de información contenida que era recibida como ruido o disturbio que dificultaba su recepción.

Por otra parte, su visión personal de la sociedad porteña, materializada mediante una iconografía y estilo europeos, podría ser considerada no sólo como una manera de ser aceptado en el ámbito académico y por la sociedad burguesa, como señala Ofelia Funes, sino también como una forma de introducir su crítica en el mismo medio burgués y mediante su propio lenguaje. De este modo, su crítica “maquillada” mediante el estilo posimpresionista europeo sería vista como una metáfora de la participación encubierta de la sociedad burguesa en los ámbitos marginales. Los personajes que reiteradamente aparecen en sus obras maquillados o enmascarados, así como también la ubicación de personajes de origen burgués de espaldas al receptor, o directamente “fuera de cuadro” como en *La presentación*, podrían considerarse indicadores de ese carácter artificioso e hipócrita de la sociedad porteña que estaría resaltando el artista mediante su crítica.

Asimismo, la imposibilidad de ser ubicado dentro de un contexto artístico abocado a la búsqueda de lo nacional, junto con su particular visión crítica de la sociedad burguesa, posiblemente dificultaron la valoración de su obra y su inserción dentro de la historia del arte argentino. En este sentido, es posible encontrar una posición ambigua, tanto entre la crítica de la época como en la historiografía que normalmente lo mencionan pero siempre de manera vaga e imprecisa.

De este modo, una lectura comparativa de las obras de Thibón con las de los artistas posimpresionistas europeos de referencia podría ayudarnos a observar qué elementos mantiene y cuáles modifica en la transposición de la iconografía europea a la crítica de la burguesía porteña. Ya que en estos elementos, modificados, deformados, agregados o ausentes podrían encontrarse los ruidos o disturbios que dificultan la rápida decodificación del mensaje (Rossi-Landi

1976) y de este modo posibilitar una revalorización de su obra y su inserción dentro del campo artístico argentino.☞

Referencias bibliográficas

- BURUCUA José Emilio y TELESCA Ana María
1989 "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio Payró*, N° 3: 67-102.
- FUNES Ofelia
2000 "El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian", en *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica a la investigación en artes plásticas. Año 1999*. Bs. As.: Telefónica y FIAAR, pp: 33-43.
- GRAMSCI Antonio
(1972) *Cultura y literatura*, Barcelona: Península.
- ROSSI-LANDI Ferruccio
(1976) "Significado, ideología y realismo artístico" en *Semiótica y estética*. Bs. As.: Nueva Visión.
- SARLO Beatriz
1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As.: Nueva Visión.
- WECHSLER Diana
1999 "Impacto y matrices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en BURUCUA José E. (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Bs. As.: Sudamericana, pp:

Fuentes citadas

- CHIABRA ACOSTA Alfredo
1934 *Crítica de arte 1920-1932*, Bs. As.: Gleizer.
- GALVEZ Manuel
1913 "El Salón Nacional de 1913", *Revista Nosotros*, 54, Octubre, pp. 5-17.
- GIAMBIAGI, Carlos.
1949 "Evocación de Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian", *Davar Revista Literaria*, 24, octubre, pp. 87-94.
- PAGANO José León
1981 *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt, 3ª ed.
- PEREZ Y PEREZ J.
1924 "Reflexiones de un profano. Nuestro Degas nacional", *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, 12-13, octubre/noviembre, p.86, Bs. As.: Fondo nacional de las artes, 1995.
- ROMERO BREST Jorge
1939 "Valentín Thibón de Libian", en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Bs. As.: Argos, 1951.