

[Comunicación corta]

Nuevas lecturas de la producción plástica alternativa a la Academia en Buenos Aires de principios del siglo XX

SUSANA CASTRILLÓN

Universidad de Buenos Aires

R. Argentina ✉

CARLA GARCÍA

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas

R. Argentina ✉

MARÍA EUGENIA DI FRANCO

Universidad de Buenos Aires

R. Argentina ✉

ALEJANDRA PALERMO

Universidad de Buenos Aires

R. Argentina ✉

Resumen: En este trabajo proponemos una lectura de la obra y la recepción de Ramón Silva, Valentín Thibón de Libian y Walter de Navazio como una primera instancia en la reconsideración de las posturas canónicas plasmadas en la crítica y en la historiográfica artística argentina, con el fin de reflexionar acerca de la situación de estos pintores en relación tanto con el medio nacional como con el internacional, frente a los cuales eran contemplados. Los planteos críticos y la amplitud de criterios plásticos utilizados por estos artistas —diferentes tanto entre sus propias producciones como de la de sus contemporáneos— los colocó en una posición incómoda para el abordaje de su obra, situación que continuó a través de la historiografía argentina que repitió en gran medida las primeras apreciaciones críticas relegándolos a un papel secundario para el arte nacional. No obstante este carácter secundario, sus obras tienen una asidua difusión en el mercado artístico lo que contribuye a enfatizar la circunstancia paradójica de su recepción. Los nuevos planteos considerados, alternativos a las prácticas académicas de la época, pueden contribuir a visualizar el espacio intermedio en el que se encuentran y que constituye una suerte de «nexo» entre los primeros acercamientos modernos de fines del siglo XIX y las prácticas netamente vanguardistas surgidas a mediados de la década de 1920.

Palabras clave: Arte argentino – Seguidores de Malharro — Historiografía argentina.

[Short communication]

New Readings of the Alternative Plastic Production to the Academy in Buenos Aires in the Early Twentieth Century

Summary: This paper proposes the reading of the work and reception of Ramón Silva, Valentín Thibón de Libian and Walter de Navazio as the first approach in the reconsideration of the canonical positions reflected in the critic and the artistic historiography in Argentina, to reflect on the situation of these painters in relation to both the national and international environment within which they were referred to. Their critical arguments and the extend of their plastic criteria – so different from both their respective productions and that of their contemporaries, placed them in an awkward position to approach their work , a situation that continued through the Argentine historiography that largely repeated the first critical assessments relegating them to a secondary role in the national art arena. Despite this secondary character, their works have a regular diffusion in the art market something which helps to emphasize the paradoxical fact of reception. The new arguments considered alternative to academic practices of the time, can help to visualize the intermediate space in which they are located and that is a kind of "nexus" between the first modern approaches of the late nineteenth century and the purely avant-garde practices emerged in the mid 1920s

Key words: Argentine Art – Malharro's Followers – Argentine Historiography.

Introducción

Los artistas analizados en este trabajo, Ramón Silva [1890-1919], Valentín Thibón de Libian [1889-1931] y Walter de Navazio [1887-1921], fueron con frecuencia pensados por la historiografía argentina como «seguidores de Malharro». La lectura de sus prácticas en torno a la propuesta de Martín Malharro, en su carácter de *formador de percepción* (Foulcault 1969, Romero y Gimenez 2005), habría sido decisiva en la instancia de la lectura del grupo como «seguidores de...». Con este rótulo no sólo se hace referencia a su vínculo real con el taller y con las ideas de Malharro sino también con su quehacer artístico y específicamente con los movimientos internacionales asociados al pintor. De este modo, es común encontrarlos catalogados como representantes del impresionismo y del posimpresionismo en Argentina. Sin embargo esta caracterización, al cristalizarlos en estilos estancos, limita la apreciación de sus obras y los relega al papel de continuadores del maestro y subsidiarios de los artistas europeos. Asimismo, dada su situación temporal, ubicados a principios del siglo XX, frecuentemente fueron considerados «anacrónicos» con respecto a los movimientos de avanzada que se estaban gestando por ese entonces en Europa, situación que puede enmarcarse dentro de un problema historiográfico más amplio de la historia del arte argentino. En este sentido Laura Malosetti Costa (2001) ha analizado el tema en torno a los artistas de la llamada «Generación del Ochenta» los que eran considerados «atrasados» en relación con el impresionismo, por seguir abocados al naturalismo académico. Asimismo, este recorte historiográfico, en el que se resaltan las figuras de Silva, Thibón de Libian y de Navazio como los artistas más representativos, excluye su actuación dentro de prácticas colectivas, tanto con otros artistas como Nicolás Lamanna, Carlos Giambiagi y Luis Falcini como con los escritores Ricardo Gutiérrez, Arturo Lagorio y Fernán Félix de Amador.

En este trabajo proponemos recuperar una lectura de la obra y la recepción de estos tres artistas como una primera instancia en la reconsideración de las posturas canónicas plasmadas en la crítica y en la historiográfica artística argentina con el fin de reflexionar acerca de la situación de estos pintores en relación, tanto con el medio nacional, como con el internacional, frente a los cuales eran contemplados.

En base a primeras lecturas de las obras podemos caracterizar su actuación como nutrida de lenguajes artísticos diversos pero atravesada por una relación no unilateral con los centros artísticos y en discusión con las propuestas más tradicionales de la Academia —de la cual establecen cierta distancia—. Esto nos

permite la lectura de su producción como alternativa, *i.e.*, introducen una posición crítica, tanto ante la radicalidad de la vanguardia, como ante la hegemonía del arte canónico, pero *desde* el espacio artístico, desestimándose así como práctica contra-hegemónica y permitiendo avanzar sobre su potencialidad como *hegemonía alternativa* (Gramsci 1972).

Crítica y pintura nacional

La actuación de estos artistas, concentrada en las primeras décadas del siglo XX, se ubicó en un espacio artístico amplio y heterogéneo caracterizado por la necesidad de dar identidad a una Nación en proceso de transformación. En efecto, si la «Generación del Ochenta» contribuyó a dar forma visual al proyecto liberal de Nación emergente tomando como modelo el ejemplo europeo, principalmente francés, la «Generación del Centenario» se inscribió dentro de los cambios ideológicos que se estructuraron a partir de la llamada «restauración nacionalista» o nacionalismo cultural, de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que implicó la revalorización de la herencia hispana y su mestizaje con las raíces indígenas. Asimismo, las transformaciones sociales surgidas con la llegada de la modernidad, junto con las corrientes inmigratorias, trastocaron las certezas identitarias encauzándose hacia una conformación espiritualista del «ser nacional» (Altamirano y Sarlo 1980).

En este contexto, el discurso plástico, como señala Miguel Ángel Muñoz (2012), privilegió la representación del paisaje —en especial el paisaje con figuras típicas— y de tipos sociales, temáticas que eran consideradas apropiadas para exaltar el carácter propio de la Nación. El grupo postulado como portavoz de este tipo de pintura fue el de los artistas reunidos en torno a «Nexus». Pinturas como la serie de paisajes serranos *La vida en un día* (1917) de Fernando Fader, la serie *Los gauchos* (1932) de Cesáreo Bernaldo de Quirós y las pinturas con habitantes norteros de Jorge Bermúdez abrevaron tanto de la pintura regionalista española como de la técnica impresionista y presentaron imágenes estereotipadas, en lo relativo al paisaje y a la representación de personajes regionales, soslayando una mirada más compleja o conflictiva (Wechsler 1999).

De este modo, a través de la estetización de la técnica impresionista y mediante la realización de temáticas pintorescas que sintetizan y tipifican características regionales, los artistas del grupo «Nexus» constituyeron la imagen de lo académico y hegemónico para gran parte del medio artístico local. La crítica contemporánea abocada a la búsqueda de una estética propia, privilegió la

producción artística del grupo resaltando el vínculo de sus temáticas con lo característico del «ser argentino». En efecto, desde la vertiente hispanista del nacionalismo cultural de Manuel Gálvez, la relación de los artistas de «Nexus» con la estética del regionalismo español constituyó un hecho esencial para la reconsideración de la herencia hispana. Es así como, a través de sus escritos en la revista *Nosotros*, Gálvez valoraba la pintura de temática rural y gauchesca realizada por algunos integrantes del grupo que, según el crítico, respondían a la configuración de una «pintura nacional», es decir que eran obras que ponían de manifiesto la *realidad característica y verdadera* (Muñoz 2012:5). Del mismo modo priorizó la realización de pinturas «terminadas» encuadradas en un realismo necesario para un medio artístico en formación. De este manera, aunque no era ajeno a las cualidades artísticas de pintores como Thibón de Libian —valorado por su originalidad y por su tono caricaturesco— cuestionó su falta de realidad (o de verdad) aún en cuadros que no buscaban ser realistas (Gálvez 1913).

La falta de similitud aparente con la realidad argentina, la mala copia de los artistas extranjeros de referencia o la falta de composición y «buena terminación» del cuadro por fallas en el dibujo o en el color, fueron algunos de los principales cuestionamientos que la crítica contemporánea —siguiendo los lineamientos académicos— realizó sobre la obra de Thibón, Silva y de Navazio.

Sobre la pintura de Thibón de Libian la crítica del diario *La Nación* resaltaba la falta absoluta de «la verdadera observación de la realidad» ya que Thibón pintaba «con el recuerdo de otros cuadros».¹ También era cuestionada la falta de fidelidad a la naturaleza y la utilización de colores «gritones» de los cuadros de Walter de Navazio.² Con el mismo criterio académico, los avances eran considerados de acuerdo al grado de acercamiento con los pintores consagrados y la obra de de Navazio era valorada en cuanto hacía «pensar en géneros y nombres famosos del gran paisaje francés».³

Crítica y vanguardia

En torno al Centenario, por un lado, se consolidó como hegemónica la pintura producida desde los parámetros legitimantes de la Academia, por otro recibió, avanzada la década de 1920, las primeras manifestaciones de la Vanguardia

¹ Cfr. «Esfuerzos juveniles», *La Nación*, 14 de junio de 1919, p4, c4-6.

² Vide, «Salón de 1915», *La Nación*, 28 de septiembre de 1915, p10, c2-4.

³ Cfr. «En el pabellón Argentino», *La Nación*, 15 de junio, p5, c5-6.

Histórica a partir de la llegada de Emilio Pettoruti en 1924 y su contacto con el grupo literario martinfierrista. Desde estos dos frentes —tomando en un sentido amplio el campo artístico argentino de la época— tanto la obra de Thibón como la de Silva y de Navazio se ubicaron en un espacio alternativo, tanto por el lenguaje como por las temáticas abordadas, situación que, en gran medida, llevó a los críticos de la época a considerar sus producciones al margen de la «pintura nacional», pero también alejadas de la vanguardia.

Es así que desde esta última postura, las críticas eran dirigidas hacia el plano estético, considerando las cualidades técnicas y, sobre todo, el grado de asimilación de las corrientes internacionales en boga en esos años. Para Jorge Romero Brest (1939) las obras de Thibón no podían ser asimiladas a las de los posimpresionistas franceses, y sus «debilidades» no debían ser consideradas «virtudes expresivas» debido a que las mismas eran producto del mal manejo del color y del dibujo. Asimismo, desde la revista *Martín Fierro* Alberto Prebisch (1925) caracterizó sus cuadros de «inactuales», ya que dentro de una pintura —catalogada por el autor como evolutiva— Thibón «nos obliga a retroceder (...) hasta los tiempos lejanos del impresionismo». De Walter de Navazio se resaltaba el «lirismo» (Romero Brest 1966) de sus cuadros melancólicos, no obstante sus paisajes serranos no mostraban nuevas orientaciones (Santos Gollán (h.) 1918).

Respecto a la crítica enfocada en la búsqueda de una pintura característica de lo argentino, puede señalarse que, las obras de los artistas surgidos del taller de Martín Malharro no fue, en gran medida, considerada representativa; las pinturas afrancesadas de Thibón de Libian sólo pudieron ser vistas como una tendencia extranjerizante tanto por su estilo como por su temática decimonónica. Los paisajes de Silva —muchos de ellos pintados en París— y de Navazio tampoco constituían temáticas «típicas» argentinas y eran destacados en su relación de continuidad con las obras de su maestro. Del mismo modo la crítica en torno a la década del veinte, desestimó sus aportes vanguardistas ya que persistían en la utilización del realismo del siglo XIX y en la realización de obras impresionistas.

No obstante que la crítica en general no les fue favorable, estos artistas compartieron sus fundamentos con otras personalidades del ámbito artístico local y en conjunto conformaron una suerte de grupo interactivo e interdisciplinario en donde, desde sus prácticas específicas, coincidieron en criterios y valoraciones. Uno de los vínculos importantes del grupo fue el escritor y crítico Fernán Félix de Amador, quien desde la revista *Augusta* escribió y fomentó sus actividades resaltando sus logros y difundiendo sus obras. Sus escritos resaltaban las preferencias por «la tradición de Montmartre», que aún no

había desaparecido, en detrimento de las nuevas vanguardias. Amador prefería un arte inspirado en la naturaleza antes que el seguimiento indiscriminado de una moda transitoria⁴ (Baldasarre 2007). La influencia intelectual y el respaldo ejercido por el crítico en periódicos y revistas de la época, fueron importantes para los artistas que compartieron durante estos primeros años del siglo sus búsquedas artísticas privilegiando la mirada sobre la naturaleza desde una relación empática, tanto en la representación de paisajes como de la naturaleza humana tratando de aprehenderlos espiritualmente. En cuanto a la obra «impresionista» de Ramón Silva, Amador resaltaba el carácter personal del artista «(...) no en el sentido estéril de escuela y de librea, sino en su más alto significado de juventud, libertad e individualismo» (Amador 1919b:35).

Del mismo modo, frente a la crítica que cuestionaba la inactualidad y la falta de realidad de los cuadros de Thibón, Amador destacaba su arte sincero, «tan diferente a ese que anda suelto de cliché y de receta» y su capacidad de observación, que «(...) busca en el corazón del pueblo, en la tristeza y en la alegría de los humildes, la expresión verdadera (...)» (Amador 1919a:119-20). También Arturo Lagorio señalaba esa habilidad del artista para reflexionar acerca de la realidad considerando que Thibón pertenecía «a la falange de los grandes cronistas artísticos. (...) Artistas que en el azar de los colores y las líneas juegan sucesos apasionantes y entregan documentaciones al juicio de la posteridad» (Lagorio 1962:122).

Paisaje y realismo: miradas alternativas

A la luz de los géneros preponderantes en la construcción artística de la identidad nacional que se manifestaron principalmente en los años en torno al Centenario: el paisaje y la representación de escenas de costumbres y tipos humanos (Muñoz 2012), proponemos un recorrido por algunas obras de Walter de Navazio, Ramón Silva y Valentín Thibón de Libian con el fin de visualizar otros modos de abordaje de la plástica de principios del siglo XX y que, como se señaló anteriormente, la crítica consideraba alejada tanto de la pintura nacional, como de las prácticas más vanguardistas.

La pintura de paisajes manifiesta la relación que establece el hombre con la naturaleza que lo rodea. En la pintura argentina esta relación entre hombre y naturaleza fue representada de diferentes maneras de acuerdo con los intereses

⁴ Cfr. Baldasarre María Isabel, «Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador», 2007 (inédito).

de cada época. Desde los primeros grabados y acuarelas de vistas de Buenos Aires realizados por Carlos Pellegrini, Richard Adams, Emeric Essex Vidal o Juan Mauricio Rugendas, el territorio americano y sus habitantes fueron abarcados desde distintos puntos de vista. No obstante, ya sea desde la mirada romántica del pintor viajero Rugendas o desde la pintura de costumbres del marinero británico Vidal, lo que predominó en esta primera etapa es una mirada eurocéntrica e imperialista que procuraba primero conocer el territorio en vistas a dominarlo. Posteriormente los artistas de la «Generación del Ochenta» abordaron pictóricamente el territorio nacional a través de la representación de la pampa. Como observa Miguel Ángel Muñoz «(...) para los positivistas la nación era ante todo una cuestión geográfica e histórica» (2000:2) y el paisaje rural representaba para algunos artistas de la época un territorio ilimitado en relación con la explotación latifundista de las tierras recién conquistadas. Con la «Generación del Centenario» el espacio territorial fue concebido como «terruño» o «alma de la tierra», que para Manuel Gálvez no podía ser encontrado en la cosmopolita Buenos Aires sino en las provincias (Muñoz 2012:2).

Walter de Navazio y Ramón Silva son los artistas que el interés por el paisaje los vincula con Malharro de forma más notoria, sin embargo no se trata ya de la visión literal y estereotipada de «Nexus», sino del género en tanto espacio de renovación plástica.

De esta manera, Walter de Navazio recurre a un recorte compositivo, arbitrario e incompleto del paisaje, en donde la mimesis del objeto representado es reemplazada por una visión personal y emotiva. El caso de *Serranía cordobesa* (figura 1) nos resulta significativo ya que el artista sustituye, por una parte de la ladera de la sierra, a la totalidad del paisaje, al referirse en el título a una serranía cordobesa como un espacio concreto. Como punto de conexión con el título y atento a problematizar el género, la significación del todo por la parte y la elección de una imagen arbitraria y no característica de la región —por fuera del mismo título de la obra— podría leerse como un gesto que discute la tradición del paisaje de las sierras de Córdoba que a ese momento ya contaba con una amplia producción por artistas consagrados. Esta ladera no es «pintoresca», contraria a la visión tradicional que remarcaba al lugar físico representado por identidad conforme a la idea del terruño, de la tierra de origen (Muñoz 2012). Hay una cuestión remarcable en lo compositivo, en cómo se plantea la selección de paisaje y en el uso de la luz; no es ésta la luz propia del lugar, ni de una hora particular del día, sino que podría ser cualquier lugar ya que no hay especificidad del espacio ni es posible reconocerlo. Si bien respeta el color local, tanto en el



Figura 1. Walter de Navazio. *Serranía cordobesa*, s/d, óleo s/tabla, 30 x 24 cm (colección privada)

cielo como en la vegetación, hay una exacerbada saturación del color verde entremezclado con pinceladas de tonos terrosos. Se trata de una obra incómoda e inestable para el espectador debido a que no se encuentra ninguna línea de horizonte, sólo un arbusto marca cierta verticalidad.

Por otro lado, la fuerte personalidad de la obra de Ramón Silva lo confinó a la indiferencia y hostilidad del medio. Conocida es la frase —referida por Atalaya— utilizada por la crítica para burlarse de sus cuadros: «Silva, por favor, silba pero no pintes» (Artundo 2004:177). No obstante, quienes apreciaron sus obras vieron en ellas la importancia de sus indagaciones pictóricas y la profunda originalidad de su arte. Son destacables las diferentes búsquedas realizadas por el artista mediante la reelaboración de la obra de Martín Malharro, y enfatizada a lo largo de su estancia europea (1911-1915) en donde experimenta con distintas soluciones plásticas.

A pesar de la recurrencia de asociar su pintura exclusivamente al paisaje vemos en *El pavo azul* (figura 2), una solución que presenta un nuevo lenguaje vanguardista. Representa dos pavos, en un espacio poco definido, alejándose del



Figura 2. Ramón Silva. *El pavo azul*, 1913, acuarela, 180 x 240 cm. (Museo Nacional de Bellas Artes)

naturalismo por una pincelada particular en la que reconocemos el gesto y la materia dando un aspecto abocetado. Asimismo el decisivo alejamiento del color local contribuye a distanciarlo del naturalismo. Desde lo compositivo presenta una preocupación por no centrar las figuras y a la vez muestra una habilidad técnica notoria en el ave de la derecha que construye a partir de un escorzo y una acentuada síntesis de elementos. Por otro lado, el tratamiento del tema presenta marcadas diferencias con obras academicistas del período donde los animales son representados inmersos en su contexto y no adquieren un protagonismo particular, como por ejemplo *Gallero viejo* (1914) de Jorge Bermúdez o *El embrujador* (1919) de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

A diferencia de Ramón Silva y Walter de Navazio, la pintura de Thibón de Libian se concentró especialmente en las figuras. La representación de personajes en su ámbito cotidiano se vinculó en un principio con la exploración territorial. De esta manera se definieron tipos humanos y costumbres del lugar privilegiando la descripción etnográfica de sus habitantes a través de su fisonomía, sus trajes típicos y sus actividades cotidianas en el paisaje. Posteriormente la «Generación del Ochenta» y la «Generación del Centenario» construyeron ideológicamente las figuras modélicas que configurarían la imagen de la Nación. Características son las pinturas que representan al gaucho en su ámbito rural, por ejemplo en las

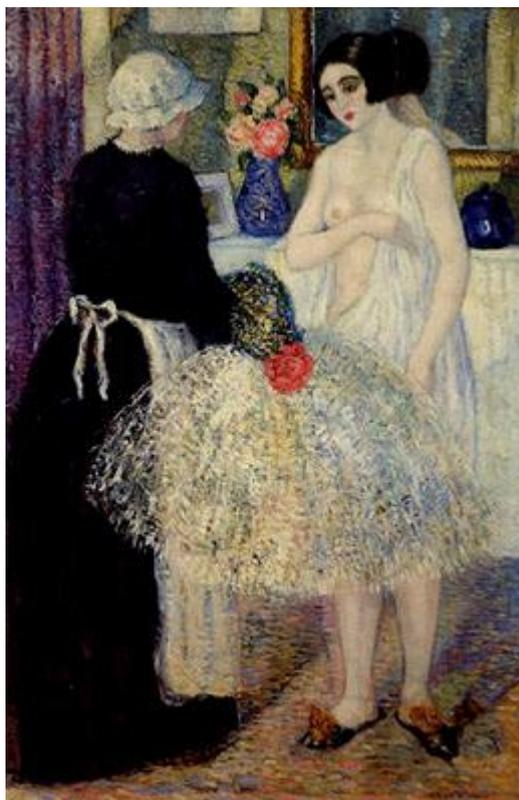


Figura 3. Valentín Thibón de Libian, *En el camarín*, c1920, óleo sobre tela, 148,86 x 99,06 cm. (colección privada)



Figura 4. Valentín Thibón de Libián, *Antes de la función o La visita* (c.1920), óleo sobre tela, 146 x 94 cm. (colección privada)

obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Estas son imágenes arquetípicas que simplifican tradiciones y construyen artificialmente lo característico nacional (Perez 2006).

Las obras de Thibón centradas en el ámbito urbano marginal, también se configuran a partir de «tipos» característicos de los suburbios aunque definidos críticamente, enfatizando lo que tiene de contradictoria la nueva realidad «moderna».

Entre su vasta y heterogénea obra, como pintor, grabador y dibujante formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, encontramos un número considerable de pinturas realizadas en diferentes años donde se concentra en el tema de la prostitución ligada a la «trata de blancas» (Funes 1999, Palermo 2010). En estas obras el artista recurre a diferentes estrategias de representación que posibilita una lectura interrelacionada de las mismas. Por ejemplo *En el camarín* (figura 3) reconstruye un espacio interior abigarrado y angosto, con dos figuras ubicadas



Figura 5. Valentín Thibón de Libian, *La presentación* (1918), óleo sobre tela, 79 x 64 cm. (Museo Nacional de Bellas Artes)

en el centro de la escena de *toilette*. Este encuadre que recorta el espacio y sus elementos destacando a las figuras en un primer plano, se mantendrá en gran medida en esta serie de obras en donde los personajes principales son situados en un interior burgués con sus elementos típicos como floreros, espejos, *toilette* y cortinados. El personaje femenino central se encuentra semi-vestido, presenta una actitud cabizbaja y de cierto recato, la acompaña una doncella quien la asiste en la tarea de vestirse. Si bien en la obra sólo se representan dos personas podría pensarse en el indicio de un «fuera de campo latente» dado que el personaje parece tener la intención de taparse ante la mirada de otro personaje, oculto para el espectador. Complementando esta obra, *Antes de la función* o *La visita* (figura 4), muestra una caracterización retratística del burgués (con galera, bastón, anillo y *jabo*) ubicado delante de un cuadro recortado que atrae la mirada del espectador y pone en evidencia –que el burgués se encuentra en un

espacio de intimidad. En efecto es un espacio burgués pero también el lugar donde se produce el simulacro, ya que aparece una imagen propia de los espacios íntimos que podría vincularse a una casa de citas. Asimismo, *La presentación* (figura 5), leída después de *La visita*, pone en evidencia al burgués como «cliente» ya que se muestra fragmentado, sin revelar su rostro y sólo tres elementos característicos —zapatos, polainas y bastón— señalan su presencia. Presenta un encuadre que no es ingenuo, sino que se trata de un recorte que subraya los elementos más significativos. Además, hay un énfasis muy marcado entre la pureza de la niña, resaltada por su rostro diáfano e idealizado y el blanco de su ropa, que contrasta con la mujer vestida de negro. La «presentadora» tiene un rostro realista de marcada gestualidad e intención y está ubicada sobre un fondo muy oscuro que enlaza visualmente con las piernas del personaje masculino, lo que marcaría un círculo donde la niña queda encerrada. El recorte de los pies del burgués funcionaría en el contexto del cuadro como metáfora del poder que a la vez constituye, por *estilización*, una categoría social: «(...) disfrazados de manera que se asemejen por estilización a representantes de una categoría social, son utilizados como representantes de la especie a la que pertenecen» (Eco 1979 (2007): 11).

Observaciones finales

Respecto a la crítica prioritaria que pensó a estos artistas como ajenos a una «pintura nacional» y por fuera de la vanguardia, consideramos que su funcionamiento en tanto *hegemonía alternativa* los ubica como un tipo particular de «pintura nacional» y que a la vez, de modo incipiente, introducen ciertos elementos que los acerca a la vanguardia. Esto los ubicaría en una posición tanto crítica al contexto de producción por el abordaje de temas contemporáneos — como hemos visto en Thibón de Libian—, así como reflexiva en las búsquedas plásticas, como en la producción de Silva y de Navazio. Este último, rompe con una tradición de paisaje académico y reformula, a partir de la selección del objeto y el recorte compositivo, una visión habitual de la naturaleza, desde una mirada profundamente subjetiva. Las obras de Ramón Silva en general restringidas al género paisaje, no sólo se separan de la idea de «terruño» o «paisaje nacional» sino que reformulan en tono vanguardista a quien se consideró su mayor maestro, Martín Malharro. Asimismo, Valentín Thibón de Libian, sortea lugares comunes del lenguaje de la Academia para construir un lenguaje propio directamente relacionado con la crítica social y con estrategias visuales y compositivas dirigidas a *escenificar* problemáticas sociales veladas.

De esta manera consideramos que los planteos críticos y la amplitud de criterios plásticos utilizados por estos artistas —diferentes tanto en sus propias producciones como de las de sus contemporáneos—colocó a la crítica en una posición incómoda para el abordaje de su obra, situación que continuó a través de los años en la historiografía argentina que repitió en gran medida las primeras apreciaciones críticas relegándolos a un papel secundario para el arte nacional. No obstante este carácter secundario, sus obras tienen una asidua difusión en el mercado artístico lo que contribuye a enfatizar la circunstancia paradójica de su recepción. Los planteos alternativos a las prácticas académicas de la época, pueden contribuir a visualizar el espacio intermedio en el que se encontraban y que constituye una suerte de «nexo» entre los primeros acercamientos modernos de fines del siglo XIX y las prácticas netamente vanguardistas surgidas a mediados de la década de 1920. En efecto, la utilización crítica y selectiva de lenguajes heterogéneos supera la clásica catalogación de «Seguidores de Malharro» o continuadores del impresionismo y posimpresionismo, al señalar la ruptura de sus planteos y la importancia del elemento personal en el lenguaje de sus obras. ■

REFERENCIAS

- ARTUNDO Patricia
2004 *Atalaya. Actuar desde el arte*, Buenos Aires: Espigas.
- ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz
1980 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 161-99.
- ECO Umberto
1979 «Prospettive di una semiotica delle arti visive», in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Criterios*, nº 25-28, 2007: 221-233.
- FOUCAULT Michel
1969 «Qu'est ce qu'un Auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet-septembre, 62-63: 73-104.
- FUNES Ofelia
1999 «El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian», *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica a la investigación en artes plásticas. Año 1999*. Buenos Aires: Telefónica y FIAAR, 2000.
- GRAMSCI Antonio
(1972) *Cultura y literatura*, Barcelona: Península.
- MALOSETTI COSTA Laura
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE.
- MUÑOZ Miguel Ángel
2000 «Territorios de La modernidad, territorios de identidad. México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari», *Congreso Internacional de Americanistas "Mensajes Universales de las Américas para el Siglo XXI"*, Universidad de Varsovia, julio de 2000, mimeo.
- 2012 «Manuel Gálvez, crítico de arte», *Caiana*, [en línea], septiembre, 1:1-9 (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en:
<<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/Munioz.pdf>>
- PALERMO Alejandra
2010 «El posimpresionismo porteño como vehículo de crítica social en la obra de Valentín Thibón de Libian», *AdVersus* [en línea], VII, 18, agosto, pp 179-188 (citado 12 de diciembre 2013), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/09VII-18.pdf>>
- PEREZ Dante
2006 «Sobre la función ideológica en el arte. El gaucho de chiripá de Cesáreo Bernaldo de Quirós», *AdVersus* [en línea], III, 5, abril (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en:
<http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_perez.htm>
- ROMERO Alicia y GIMENEZ Marcelo
2005 «Estudio de una noción: formadores de percepción», [ponencia] en *V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*, Mendoza: Grupo de Estudios sobre

la Crítica Literaria (GEC), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

WECHSLER Diana

1999 «Impacto y matrices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945», en BURUCUA José Emilio (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 270-312.

FUENTES

AMADOR Fernán Félix de

1919a «Valentín Thibón de Libian», *Augusta Revista de Arte*, II, 10, marzo, pp. 119-124.

1919b «Ramón Silva. Exposición Póstuma», *Augusta Revista de Arte*, III, 14, julio, pp. 32-39.

GÁLVEZ Manuel

1913 «El salón nacional de 1913», *Nosotros*, octubre, 54:5-17.

LAGORIO Arturo

1962 *Cronicón de un almacén literario*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

PREBISCH Alberto

1925 «El XV° Salón Nacional, los nuevos artistas», *Martín Fierro*, II, 24, 2° época, p. 175.

ROMERO BREST Jorge

1939 «Valentín Thibón de Libian», en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos, 1951, pp. 45-50.

1966 «Los paisajes», en AAVV, *Argentina en el arte*, Buenos Aires: Viscontea, p.80.

S/A

1915 «Salón de 1915», *La Nación*, 28 de septiembre, p10, c2-4.

1917 «En el pabellón Argentino», *La Nación*, 15 de junio, p5, c5-6.

1919 «Esfuerzos juveniles», *La Nación*, 14 de junio, p4, c4-6.

SANTOS GOLLAN (h.), José

1918 «A Propósito del II° Salón de Otoño en Rosario», *Augusta Revista de Arte*, 1, 2, julio, pp. 95-102.