

# LOS ARTISTAS DEL PUEBLO

## 1920 - 1930<sup>1</sup>

MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ

José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, los Artistas del Pueblo, ocupan un lugar destacado en el arte argentino del siglo XX. En la década de 1920 su papel es protagónico en los procesos artísticos que animan ese momento particularmente rico en innovaciones, propuestas y debates.<sup>2</sup> En Buenos Aires, como en otras ciudades de América Latina, en esos años se asiste a la renovación de los lenguajes, al cuestionamiento del academicismo. No obstante, los artistas renovadores, aquellos que sostienen posiciones antiacadémicas no constituyen un bloque homogéneo. Antes bien, en los veinte se pueden observar distintos recorridos por los que circula la renovación artística. Uno de ellos lo señalan los Artistas del Pueblo; otro podemos advertirlo en la obra de los cercanos a la revista *Martín Fierro*, como Pettoruti o Xul Solar; otro recorrido lo hallamos en los pintores de La Boca, representados sobre todo por Quinquela Martín. Cabe mencionar que en estos tres casos, las relaciones, expresadas en términos de intercambios y también de conflictos, son intensísimas. Son amigables las relaciones de los Artistas del Pueblo con los de La Boca y conflictivas con los de *Martín Fierro*. Al mismo tiempo, a pesar de las diferencias, es necesario destacar un punto en común que hace a su carácter renovador: todos realizan obras que, de una forma u otra, tienen como referente

<sup>1</sup> Este parámetro temporal, de ninguna manera rígido, remite al momento en que los Artistas del Pueblo actuaron como grupo. Éste se origina a mediados de la década de 1910 y tiene su plenitud en los años '20 y principios de los '30.

<sup>2</sup> Puede decirse que en los años veinte se consolidó la institucionalización del arte iniciada a fines del siglo XIX. La fundación de instituciones específicamente destinadas al arte comienza en 1876 con la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Poco después, entre fines del siglo XIX y principios del XX, en un lapso relativamente breve de unos 20 años, la actividad artística se institucionaliza plenamente. El proceso puede seguirse con los siguientes hitos: 1892, fundación de El Ateneo y realización entre 1893 y 1896 de sus cuatro Salones; 1895-96, fundación del Museo Nacional de Bellas Artes; 1905, creación de la Academia Nacional de Bellas Artes; 1911, apertura del Primer Salón Nacional de Bellas Artes. Todo esto genera el campo artístico necesario para el desarrollo autónomo del arte, que su vez contribuye a la aparición de diversos movimientos, de distintas posiciones estéticas que pugnan dentro de ese campo. Cf. Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002. Muñoz, Miguel Ángel. "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario", en Wechsler, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

**JOSÉ ARATO**

*Sin título [Anciana], s/d*

Óleo sobre tela

124 x 104 cm



la ciudad moderna, Buenos Aires. La metrópoli está presente incluso en el dato menor –pero significativo– de su denominación grupal: unos son los “pintores de La Boca”, los de *Martín Fierro* son el “grupo de Florida”, por su parte, los Artistas del Pueblo primero son la “Escuela de Barracas” y luego aparecen asociados al “grupo de Boedo”. Esta fuerte referencia urbana los vincula entre sí y al mismo tiempo los aparta de quienes entonces encarnan la posición más académica, los pintores Fernando Fader y Cesáreo Bernardo de Quirós, que cultivan la temática rural con una impronta nacionalista.<sup>3</sup>

En este contexto se sitúa la obra de los Artistas del Pueblo. Ellos provenían de las clases trabajadoras y, como muchos otros entonces, pueden acceder a

<sup>3</sup> Sobre la renovación artística en la década de 1920 Cf. Los trabajos de Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en Burucúa, José Emilio. *Arte, política y sociedad* (volumen I). Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999 y *La crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras de arte. Buenos Aires 1920-1930*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, Ediciones Microficha, 1995.

la actividad plástica o intelectual gracias a las transformaciones modernizadoras de la sociedad argentina de principios del siglo XX. Como artistas, se integrarán e intervendrán en el campo artístico<sup>4</sup> de Buenos Aires. Y, aunque la pertenencia a este campo los vincule a las clases dominantes, tanto en su obra como en su actuación siempre reivindicán –no sin contradicciones– su origen y su pertenencia a las clases populares. A ellos pueden aplicarse estos conceptos de Pierre Bourdieu cuando afirma que “los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social”.<sup>5</sup> En el caso de los Artistas del Pueblo, podemos afirmar que esta tensión se resuelve en su adhesión a las ideologías políticas de izquierda –inicialmente al anarquismo y al anarcosindicalismo– que articulan y dan sentido a su obra y a su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. A pesar de que no todos asumieron esa militancia con la misma intensidad y compromiso, en líneas generales muchas de sus obras revelan un programa estético que procura asociar el arte a la política. Esa relación aflora ante todo en la importancia otorgada al contenido de sus obras. Por esta razón sostienen una estética realista cuyo tema por antonomasia es la clase trabajadora con frecuencia representada desde un “humanitarismo miserabilista” de filiación anarquista. También remite al anarquismo esa ética del trabajo manual que los lleva a preferir las técnicas más artesanales, como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en la escultura. La clase trabajadora, además, es la destinataria ideal de su obra; el suyo es un arte militante que se orienta a concienciar al pueblo, a mostrarle las injusticias de la sociedad capitalista y a promover la revolución. Ésta es otra de las razones de su opción por el realismo, por la realización de imágenes claras, accesibles a los sectores populares. Este destinatario también explica la elección del grabado y de la gráfica, de las obras de arte múltiples, apartadas del mercado artístico tradicionalmente detentado por las élites.<sup>6</sup>

Otro de sus rasgos característicos radica en su índole de grupo. Seguramente la necesidad de legitimar –en un espacio ocupado por las clases dominantes como lo es el campo artístico– su propia existencia como artistas sin renunciar a la vez a su pertenencia de clase, los orientó a constituir ese

<sup>4</sup> En este texto el concepto de “campo artístico” remite al de “campo intelectual” propuesto y desarrollado por Pierre Bourdieu a partir de “Campo intelectual y proyecto creador”, en AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1967.

<sup>5</sup> Bourdieu, Pierre: *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983, pp. 22-23.

<sup>6</sup> Sobre algunas características del grabado y, sobre todo, sobre su “condición híbrida” entre lo único y lo múltiple, cf. Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

ámbito de protección y pertenencia que significa todo grupo. Un ámbito y además un nombre, que garantizaran e institucionalizaran su presencia dentro del juego de fuerzas de ese campo. De esta manera, tendrán sucesivas denominaciones. Hacia 1914 se denominan “Escuela de Barracas”; luego, en 1919, “Grupo de los Cinco” y, finalmente, en la década de 1920 “Artistas del Pueblo”. Conforman un grupo unido por afinidades de origen social, de opciones artísticas y compromisos ideológicos.<sup>7</sup> Al menos en sus orígenes, todos simpatizan con las ideas anarquistas que tanta difusión tenían en el ambiente obrero e intelectual de Buenos Aires. Estos ideales ácratas hicieron que el grupo no fuera una cofradía cerrada ya que muchos otros artistas, como Quinquela Martín o Juan de Dios Filiberto, estuvieron estrechamente vinculados a él y, por otro lado, permitieron que cada uno de ellos realizara su obra y actividad con relativa autonomía.<sup>8</sup>

**LA ESCUELA DE BARRACAS** Los orígenes del grupo se remontan a la década de 1910. En torno a 1913, la mayoría de los futuros Artistas del Pueblo se conocen compartiendo las clases que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes dictaba en su anexo del suburbio sur, en una escuela de la calle Tacuarí al 300. En sus *Memorias*, Adolfo Bellocq recuerda que las clases que allí dictaban Alfredo Torcelli, Pompeyo Boggio y Eugenio Daneri estaban lejos de

<sup>7</sup> “Nos une una profunda afinidad psicológica, una amistad leal, una comunidad de anhelos y una fuerte solidaridad de clase. Nacidos en hogares proletarios, hemos vivido las mismas inquietudes y nos hemos alimentado de las mismas aspiraciones”, dice Facio Hebequer a propósito de su amistad con José Arato pero estos conceptos podrían extenderse al resto del grupo. Facio Hebequer, Guillermo. “La exposición de José Arato”, en *Claridad*, año 1, N° 1, julio de 1926.

<sup>8</sup> La bibliografía sobre los Artistas del Pueblo no es muy extensa pero en los últimos años ha conocido interesantes aportes. En primer lugar cabe destacar el muy documentado trabajo de Patrick Frank. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917 – 1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006. Esta referencia bibliográfica se completa con los siguientes títulos: Corti, Francisco. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Florida, Pcia. de Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977. Collazo, Alberto. *Facio Hebequer*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Muñoz, Miguel Ángel. “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA/Contrapunto, 1990. Muñoz, Miguel Ángel. “Los Artistas del Pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aires”, en *Artes Plásticas na América Latina Contemporânea*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1994. Muñoz, Miguel Ángel. “Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, año IV, núm. 5, otoño de 1997. Muñoz, Miguel Ángel y Wechsler, Diana: “La ciudad moderna en la serie «Buenos Aires» de Guillermo Facio Hebequer”, en *Demócrito*, año 1, N° 2, 1990. Muñoz, Miguel Ángel y Wechsler, Diana: *Los Artistas del Pueblo*. (catálogo) Buenos Aires, Galería Forma, SAAP, 1989. Pacheco, Marcelo. *Reflexiones sobre la obra grabada de Adolfo Bellocq 1899 - 1972. Una aproximación a la acción del grupo de Barracas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988. Wechsler, Diana y Muñoz, Miguel Ángel: “Los Artistas del Pueblo: vanguardia ideológica dentro del campo artístico de Buenos Aires entre 1914 y 1935”, en *Demócrito*, Año 1, N° 1, 1990.

**ADOLFO BELLOCQ**

*Riachuelo, s/d*

Xilografía

32 x 47 cm



la rutina dominante en la Academia del centro, pues reinaba “un clima de libertad, de desinteresada especulación y lejano materialismo”.<sup>9</sup>

Por entonces, además, se reunían en dos talleres ubicados en el barrio de Barracas. Uno de ellos albergaba a Santiago Palazzo, José Arato y Agustín Riganelli, y el otro, verdadero centro de discusión y aprendizaje del grupo, era el que, desde fines de 1912, compartían Guillermo Facio Hebequer, Gonzalo del Villar, José Torre Revello, Adolfo Montero y otros, en la calle Pedro de Mendoza y Patricios. “El estudio de Facio Hebequer, recuerda Torre Revello, sirvió muchas veces de sitio de descanso y de morada de cuanto plástico frecuentaba la ribera”.<sup>10</sup> Como puede verse, desde sus inicios Facio Hebequer ocupa un lugar protagónico dentro del grupo.

En estos años tempranos, también comienza a manifestarse el interés de estos artistas por las técnicas del grabado. Cabe señalar que la práctica del grabado artístico era muy reciente en la Argentina de entonces. Los primeros ensayos en la técnica del aguafuerte se remontan a poco más de treinta años atrás –hacia 1880– y son protagonizados por Eduardo Sívori y Alfred Paris.<sup>11</sup> Ensayos, es preciso subrayarlo, que no pasan de eso y tienen escasas proyecciones inmediatas. Recién es hacia 1910 cuando el grabado empieza a practicarse de manera más o menos sistemática. En 1911, Pío Collivadino comienza a dictar las primeras clases de aguafuerte en la Academia de Bellas Artes. En

<sup>9</sup> Bellocq, Adolfo. “Las memorias”, en Francisco Corti. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Pcia. de Buenos Aires, Tiempo de Cultura, Pcia. de Buenos Aires, 1977, p. 128.

<sup>10</sup> Torre Revello, José. “Agustín Riganelli”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, abril-junio de 1950, p. 551.

<sup>11</sup> Cf. Baldasarre, María Isabel. “La vida artística de Mario A. Canale”, en *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 44.

1915 se funda la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas<sup>12</sup> y al año siguiente, en 1916, la Sociedad de Grabadores.<sup>13</sup> Esta breve referencia histórica resulta significativa para advertir que estos artistas deciden conocer y aplicar las técnicas del grabado cuando éste se hallaba en su momento inaugural en la Argentina. Y es precisamente Pío Collivadino a quien acuden los artistas del taller de la calle Pedro de Mendoza y Patricios para aprender la técnica del aguafuerte. Así lo relata Guillermo Facio Hebequer:

“[Adolfo] Montero insistía en que fuéramos a la Academia Nacional, al taller de aguafuertes, y tanto insistió, que despertó en nosotros el entusiasmo, y previo mes de croquis y de apuntes para dibujar el cartón, con el asunto, nos largamos a los dominios de [Pío] Collivadino; yo no conocía a éste mas que de nombre y por referencias; como todos los muchachos, tenía cierto recelo, pues tanto malo había oído decir de él, que no podía ser de otra manera; el conocimiento me hizo variar de parecer en gran parte; no lo creo un hombre capaz de exponerse a nada por defender a nada, tampoco tan dañino como lo pintaban... bien; llegamos, Montero hizo las presentaciones, vieron los cartones, les gustaron, nos cortaron las planchas de zinc, y vino un señor Longoni, que era el técnico de la sección, que nos espetó un pequeño discurso sobre las dificultades económicas de la Academia, la carestía del papel, de la tinta, del barniz, etc., que nos recomendó que no les dejáramos nunca sin mojar el papel, y zás, un buril la mano, y a rayar... Pocos días después había hecho mi primer aguafuerte... El asunto, hoy que han pasado varios años me complace comprobarlo era bien mío, y eso que fue hecho diría inconscientemente, o intuitivamente, era el interior de una casa de prostitución”.<sup>14</sup>

Es necesario señalar que la importancia de Pío Collivadino para los futuros desarrollos de los artistas de la Escuela de Barracas fue mucho más significativa de lo que los mismos artistas reconocerán más tarde. En ese entonces, Pío Collivadino era el director de la Academia Nacional de Bellas Artes, cargo que mantendrá por muchos años y que lo ubicará en un lugar poco simpático para los ideales de esos jóvenes rebeldes. No obstante, a su papel de maestro iniciador en las técnicas del grabado en metal (al menos para Montero y Facio Hebequer) hay que agregarle el carácter anticipatorio en una temática que también privilegiarán los Artistas del Pueblo: las vistas de los suburbios de Buenos Aires.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Participan, entre otros, Alejandro Christophersen, Cupertino del Campo, Enrique Prins, Ernesto de la Cárcova y Alfredo González Garaño.

<sup>13</sup> Participan, entre otros, Eduardo Sívori, Mario A. Canale, Ramón Silva, Valentín Thibón de Libián y Antonio Sibellino. Ese mismo año, Mario A. Canale publica los tres números de la revista *El grabado*.

<sup>14</sup> Guillermo Facio Hebequer. *Notas de la vida artística*, texto mecanografiado. Colección Albino Fernández, Buenos Aires.

<sup>15</sup> A diferencia de sus contemporáneos que privilegian la temática rural, Pío Collivadino incursiona en el paisaje urbano y en las vistas de los suburbios de la ciudad. Cf. Malosetti Costa, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006.

**GUILLERMO FACIO  
HEBEQUER**  
*Sin título [Madre de  
pueblo], s/d*  
Aguafuerte  
37 x 23,5 cm



“[...] Nos llamaban despectivamente ‘Escuela de Barracas’”, recuerda Facio Hebequer en su *Autobiografía*.<sup>16</sup> La Escuela de Barracas estaba formada, entonces, por seis artistas: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Santiago Palazzo, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. La denominación del grupo tenía connotaciones inequívocas en la Buenos Aires de principios de siglo: Barracas era un barrio netamente obrero. Allí estaban los temas y personajes que querían para sus obras y el público al que se dirigían. “Una profunda afinidad psicológica nos unió. Éramos, lo que entonces se llamaba ‘pueblo’”, afirma Facio Hebequer.<sup>17</sup> Muy cerca de ellos –geográfica e ideológicamente– trabajaba otro grupo de artistas con los que se esta-

<sup>16</sup> Facio Hebequer, Guillermo: *Autobiografía*. Buenos Aires, 1935.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

**SANTIAGO  
STAGNARO**  
*La Vuelta de Rocha, s/d*  
Acuarela y tinta  
sobre papel  
30 x 36 cm



blecieron estrechos vínculos, los de la Vuelta de Rocha, reunidos en torno a Santiago Stagnaro, entre los que se contaban Benito Quinquela Martín y Juan de Dios Filiberto.

La primera actuación pública de los integrantes de la Escuela de Barracas fue su participación en el *Salón de Obras Recusadas en el Salón Nacional* de 1914. A sólo tres años de instaurarse el primer Salón Nacional de Bellas Artes se produce la primera acción antiacadémica dentro de nuestra aún joven modernidad artística. Un numeroso grupo de artistas rechazados del Salón por la Comisión Nacional de Bellas Artes exhibe sus obras en el pequeño salón de la Cooperativa Artística con el objetivo de cuestionar a esa autoridad. A pesar de que además de Arato, Vigo, Palazzo y Riganelli en el Salón de Recusados participan muchos otros, este Salón siempre fue reivindicado como una realización propia. En un reportaje publicado en 1945, Agustín Riganelli señala que todas sus obras enviadas al Salón Nacional de Bellas Artes de 1914 habían sido rechazadas por el jurado: “Pero yo me rebelé contra el jurado. Busqué a otros artistas rechazados, entre los que figuraban Arato, Facio Hebequer, Vigo, Quinquela Martín. Y entre todos organizamos el primer salón de rechazados”.<sup>18</sup> Por su parte, Facio Hebequer afirmaba en un reportaje publicado en 1935 por el diario *Crítica* que “la iniciativa partió de Riganelli, Vigo, Arato y Palazzo”, y recuerda el acontecimiento como una gesta heroica y combativa:

<sup>18</sup> Reportaje de Andrés Muñoz, en *Aquí está*, 30 de abril de 1945.



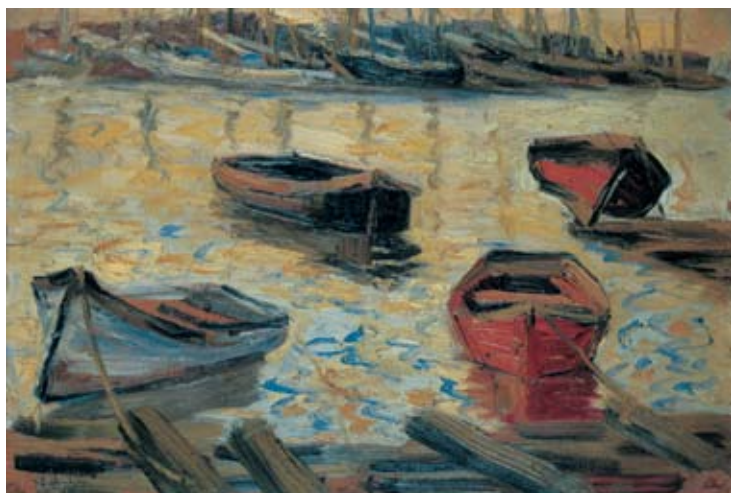
“Fue allá por 1914 [...] Como siempre, el Salón estaba en manos de una camarilla, que cometía las injusticias más irritantes. [...] A nuestro grupo [...] se le negaba la entrada al Salón con el pretexto de los ‘asuntos’. Nuestros motivos eran de carácter popular. El arrabal y su gente, vistos con un sentido socialmente revolucionario, cosa que desentonaba terriblemente con la pintura ‘oficial’ pacata, relamida y circunspecta [...] Las injusticias que año tras año se cometían, habían preparado nuestro ánimo para acciones heroicas. No se ría amigo. En esa época, nuestro gesto era de real heroicidad. El ambiente era cerrado y hostil. De una hostilidad tozuda y brutal que hoy no es posible imaginar. No se creía entonces en injusticias del jurado. Se creía, formal y elegantemente, en la torpeza del rechazado y se burlaban de él tanto el jurado como el público. Se era así dos veces víctima. A nosotros no se nos ocultaba la realidad, pero forjados en una vida de luchas en los talleres y en el campo obrero, nada nos arredra y nos propusimos demostrar la injusticia de los jurados, organizando un Salón de Rechazados”.<sup>19</sup>

El programa y las intenciones de los artistas reunidos en el Salón de Recusados se explicitan en la declaración –titulada *Al público*– que acompaña al catálogo. Como sostiene Diana Wechsler, este texto “puede leerse como un manifiesto frente al proceso de institucionalización cristalizado en la reunión anual de los Salones Nacionales”.<sup>20</sup> En este primer manifiesto de nuestra modernidad artística se afirma: “Nada innovamos. Concurrimos con nuestros esfuerzos particulares a llenar un vacío que existe en nuestro naciente arte social”. La orientación anarquista de la Escuela de Barracas –principales orga-

<sup>19</sup> Facio Hebequer, Guillermo. “Facio Hebequer recuerda el 1° Salón de Rechazados del Año 1914”. *Crítica*, 8 de noviembre de 1935.

<sup>20</sup> Wechsler, Diana B. “Salones y contra-salones”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jigüero – Archivos del CAIA 2, 1999, p. 48.

**BENITO QUINQUELA  
MARTÍN**  
(FIRM. CHINCHELLA)  
*Botes en Isla Maciel*, 1918  
Óleo sobre tela  
38 x 55 cm



nizadores del salón— explica la explícita intención de concretar un “arte social” y también el claro ataque dirigido hacia la autoridad instituida representada por la Comisión Nacional de Bellas Artes: “Porque si todo queda reducido a lo que haga y crea mejor la Comisión Nacional, el público y los artistas vendrían a tener un tutor autoritario que impone su voluntad”.<sup>21</sup>

Arte social, impugnación de la autoridad oficial y también organización, de eso se trataba. Dentro de la lógica de los movimientos sociales y obreros de la época, los artistas —como trabajadores que eran— debían organizarse. Así, la declaración termina anunciando futuros proyectos: “También se impone un salón de Independientes, reinando en el ambiente artístico mucho entusiasmo por esta idea, por lo que se está *constituyendo una sociedad* que ya cuenta con la adhesión de un notable número de artistas”.<sup>22</sup> Ambos proyectos se concretarán en los años siguientes.

En setiembre de 1917, por iniciativa de Santiago Stagnaro, se funda la “Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores”.<sup>23</sup> El rol protagónico de Stagnaro en este proyecto revela los estrechos lazos que vinculaban por entonces a la Escuela de Barracas con los artistas de la Vuelta de Rocha y, además, la orientación anarquista de la sociedad. Santiago Stagnaro es el prototipo del artista anarquista de principios de siglo que supo combinar su actividad de poeta, pintor y escultor con su militancia obrera como secretario general de la Sociedad de Caldereros, una de las más combativas del naciente movimiento obrero. A él se deben los estatutos de la Sociedad, que quedaba organizada de manera similar a las sociedades obreras de entonces, con una asamblea que elegía por mayoría absoluta a los miembros de la Comisión Directiva.<sup>24</sup> En la primera comisión encontramos a Adolfo Montero y a Guillermo Facio Hebequer. Al año siguiente, tras la muerte de Stagnaro, aparecen, además de Facio, Agustín Riganelli, Benito Quinquela Martín [M. B. Chinchella] y Abraham Vigo.<sup>25</sup> La Sociedad, como lo

<sup>21</sup> *Primera Exposición de Obras Recusadas en el Salón Nacional*. Octubre de 1914. Salón de la Cooperativa Artística.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Subrayado nuestro.

<sup>23</sup> “Se ha constituido la sociedad nacional de artistas (pintores, escultores y arquitectos), con el plausible propósito de ‘sostener los principios de justicia y velar por los intereses de la colectividad artística en todos los terrenos que ella actúe’.

La comisión directiva ha quedado constituida de la siguiente forma: presidente, Santiago Stagnaro; vicepresidente 1º, Gastón Jarry; vice 2º, Arturo Galloni; secretario, Esteban Mira Cató; pro-secretario, Adolfo Montero; íd. íd, Ernesto Soto Avendaño; tesorero, Guillermo Facio Hebequer; pro-tesorero, Miguel C. Victorica; vocales, Américo Panozzi, Roberto Rusca, César Sforza, Luis Rovatti, Ángel Vena, Guido Alfredo [sic], Alfredo González Smitnurst.

La secretaría funciona en la calle Brasil 1476, 2º piso”. *La Vanguardia*, 16 de setiembre de 1917.

<sup>24</sup> Cf. texto completo de los Estatutos en: Guastavino, Juan M. *Santiago Stagnaro hombre*. Buenos Aires, Ediciones López Negri, 1952, pp. 89 y ss.

<sup>25</sup> “Pintores, escultores y arquitectos. Esta sociedad ha renovado su comisión directiva, quedando integrada en la forma siguiente: Presidente, Ernesto Soto Avendaño; vicepresidente, Arturo Galloni; secretario, Ricardo M. Castaño; tesorero, Guillermo Facio Hebequer; pro-tesorero, Angel D. Vena; vocales, Gastón Jarry, Esteban Mira Cató; Ismael Astarloa, César Sforza, Abraham Vigo, Luis C. Rovatti, Italo Potti [sic], Alfredo Guido, M. B. Chinchella”. *La Vanguardia*, 21 de setiembre de 1918.

**ABRAHAM VIGO**  
*La feria*, 1920-1933  
Aguafuerte  
24,5 x 33 cm



recordaba Riganelli, “no tenía un carácter de club sino de fuerza gremial”.<sup>26</sup> No obstante, en el detallado recuerdo de sus orígenes, Facio Hebequer destaca más su carácter de “Sociedad de resistencia” y lamenta no haber llegado a constituir un sindicato de artistas:

[...] Una noche que nos hallábamos en el taller trabajando –estaba el Salón Nacional abierto y [José] Torre [Revello] había sido rechazado una vez más– cuando llegaron a casa Stagnaro con Chinchella; Stagnaro nos explicó que la noche anterior se había concertado una reunión a la que asistirían numerosos muchachos, y en las que se trataría de echar las bases de una sociedad, que debía ser algo así como de resistencia; yo al principio no quería saber de nada; era poco amigo de esas cosas; Stagnaro insistió; hablaba de la necesidad de unirse para imponer condiciones a la gente del Salón y demás; yo creía que lo mejor era ir al salón, y cuando a sus instancias me decidí por la sociedad, lo hice pensando siempre en darle el carácter mas revolucionario que se pudiera, -bueno, a la noche siguiente nos largamos a un café de la calle Río Bamba y Santa Fe, que era el punto de reunión.- Había allí un gran número de muchachos de los cuales varios desconocidos; Montero había sido el iniciador de la cosa, y allí está con Jarry, González y otros a quienes me hizo conocer; estaban también Vigo y Arato, Riganelli, Stagnaro, Chinchella, Galone, Robatti, Vena y otros, en su totalidad muchachos que eran ya expositores del Salón.- Bien, se charló, se discutió, y todo se arregló, pues estaba latente en todos el deseo de unirse para ponerse a cubierto de la inquisidora [sic] Comisión de Bellas Artes.- Quedó planteada la Sociedad; y en una reunión posterior aprobado el reglamento y nombrada una comisión, de la cual era presidente Stagnaro; las

<sup>26</sup> Entrevista al artista en *Crítica*, 25 de mayo de 1935.

reuniones se realizaban en casa, y se realizaron muchas, hasta dejar todo perfectamente planeado; se cometió un solo error, y fue la causa de nuestra muerte; se trató de hacer una sociedad algo tibia... y nos jodimos; debíamos haber hecho un sindicato; debíamos haberle dado un carácter rebelde a más no poder, pero cuando quisimos acordar había entre nosotros una punta de masca afrechos que no dejaron hacer nada.- Tuvimos también poca suerte, en que Stagnaro se enfermara gravemente para esa fecha, pues su ausencia nos quitó un concurso preciosísimo por la experiencia que tenía de esas cosas”.-<sup>27</sup>

Más allá de las razones invocadas por Facio Hebequer lo cierto es que esta Sociedad de Artistas tuvo una vida efímera. Lo que por otra parte, no le quita el rol de ser la pionera de las futuras asociaciones de artistas en la Argentina. En su breve existencia, esta Sociedad concreta, en agosto de 1918, el otro proyecto anunciado en la declaración del Salón de Recusados. En el Salón Costa de la calle Florida se inaugura el *Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas* denominado *Independientes. Sin jurados y sin premios*. Exponen 31, entre ellos, y por primera vez juntos, están los nombres de los futuros cinco Artistas del Pueblo: Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo. Además cabe mencionar a Santiago Stagnaro (quien había fallecido el 14 de febrero de ese año), Italo Botti, Benito Quinquela Martín (todavía presentado como “Chinchella B., Martín”), José Fioravanti, Gastón Jarry, Adolfo Montero, Américo Panozzi, Luis Perlotti, Ernesto Soto Avendaño y el peruano José Sabogal, entre otros. El catálogo del salón no contiene ninguna declaración, pero el rechazo a cualquier autoridad en materia artística y la intención igualitaria presentes en su denominación, “Independientes. Sin jurados y sin premios”, revela la inspiración libertaria de sus organizadores. Así lo entiende el crítico de *La Razón*, quien advierte que “el propósito, además de artístico, sea de combate”.<sup>28</sup> El objetivo de contribuir a desarrollar “nuestro naciente arte social”, expresado en el Salón de 1914 sigue en pie, al menos para los Artistas del Pueblo y Quinquela Martín, que son los únicos nombres que se repiten en las distintas instancias de este proceso.

La impronta rebelde del *Salón de Independientes* se atenúa cuando comprobamos, como lo hace el crítico de *La Nación*, que la mayoría de ellos “figuraron repetidas veces y algunos hasta con muy buen éxito, en los catálogos del salón de la Comisión de Bellas Artes o en el Salón de Otoño de Rosario”.<sup>29</sup> Efectivamente, Vigo expone desde 1916 en el Salón Nacional (1916 y 1917), en el de Rosario (1917) y en el Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas (1916, 1917 y 1918). Una interpretación excesivamente ideologizada revelaría una contradicción en este partici-

<sup>27</sup> Guillermo Facio Hebequer. *Notas de la vida artística*, texto mecanografiado. Colección Albino Fernández, Buenos Aires.

<sup>28</sup> Lagorio, Arturo. “Un salón de artistas modernos en Buenos Aires”, en *La Razón*, 25 de agosto de 1918.

<sup>29</sup> *La Nación*, agosto de 1918.

par tanto de canales oficiales como alternativos. Creemos, en cambio, que el objetivo de estos artistas –al menos en estos años– es el de integrarse al circuito oficial para renovarlo desde adentro. De todos modos, no deja de ser revelador que éste sea el fin del breve proceso iniciado en 1914. La Sociedad Nacional de Artistas desaparecerá y su *Salón de Independientes* será su única realización concreta.

1918 es un año especialmente significativo. Como se dijo, en febrero fallece Santiago Stagnaro, el alma anarquista y combativa de la Escuela de la Vuelta de Rocha; en agosto –además del *Salón Independiente*– se realiza la exposición póstuma de Santiago Palazzo quien, muerto recientemente, había compartido (con Arato y Riganelli) uno de los dos talleres de la Escuela de Barracas.

Muerto a los veintitrés años, la figura de Palazzo adquiere para sus camaradas una significación casi mítica. Las circunstancias de su vida, además de su obra, lo convierten en el modelo del artista del pueblo para quien la fundamentación ética es la principal legitimadora de la actividad artística. Así lo sostiene el texto con el que su hermano, el escritor Juan Palazzo, presenta esta exposición póstuma: “Luchador de verdad, trabajó, trabajó, trabajó mucho, pero mucho sin darse tregua, en medio de estrecheces y privaciones efectivas. [...] Su bohemia, al contrario de lo que sucede en algunas novelas, consistía en ser activo, en superarse día a día, en producir por encima de su precaria condición económica. [...] Ajeno a las artimañas lucrativas, él no quería engañarse ofreciendo obras de perfección académica, sacrificando el fondo a la forma, lo expresivo a la línea por la línea, o el color por el color. [...] Cuando se es rebelde no hay fórmulas exactas. Cuando se es personal, no hay

**ABRAHAM VIGO**

*La playa*, 1918

Óleo sobre tela

92 x 140 cm

Expuesto en el Salón  
de Independientes

de 1918



profesores ni conformismo”.<sup>30</sup> En este texto, además, Juan Palazzo enumera los núcleos temáticos en torno a los que gira la obra de su hermano. “Pintor de carácter, buscaba en los personajes los estados anímicos, la expresión esencial, el cadáver viviente. Lo pintoresco, lo trágico, lo grotesco, lo dramático animan sus figuras. Todas ellas tienen una peculiaridad. Son de la vida, con sus imperfecciones físicas, sus rarezas y aires de cansancio: gentes andariegas que se agitan sin cesar; amigos familiares, que luchan, sueñan; niños absortos y de mejillas cálidas; mujeres que cargan con la miseria, con el hastío, con el dolor. Todas ellas sufren, aguardan, meditan, andan, reposan”.<sup>31</sup> Como puede verse, domina una mirada miserabilista sobre los personajes de la clase trabajadora. Miserabilismo que, como veremos, proviene del amargo pesimismo de los anarquistas clásicos como Kropotkin y que había sido desarrollado ampliamente por la literatura rusa de fines del siglo XIX.

**EL GRUPO DE LOS CINCO** Con el nombre de Grupo de los Cinco, “que éramos los restantes artistas plásticos al desaparecer Santiago Palazzo”,<sup>32</sup> publican en 1919 una serie de notas sobre arte en el periódico socialista *La Montaña*. Una de ellas, referida a la crítica, revela su conciencia del papel que las nuevas instancias de consagración tienen en esos años de constitución del campo artístico en Buenos Aires. La nota termina con estas rotundas afirmaciones: “Y nunca como ahora tan difícil la tarea de juzgar, como ahora, en que no hay escuelas, en que un inmenso soplo vivificador enriquece al arte, y en que éste, desde la estepa al trópico, pone lo mejor de sí mismo al servicio de la causa de los desheredados. Nunca tan difícil y equívoca la crítica como en el momento actual en que los viejos ídolos del mundo se derrumban, y en el que los hombres tienen que definirse en forma terminante. ¡Con la revolución, o contra la revolución!”.<sup>33</sup>

Salón de Recusados, Sociedad Nacional de Artistas, Salón de Independientes, artículos en *La Montaña*, son las acciones con las que nuestros artistas se enfrentan a su oponente de entonces, la Academia. En estos años juveniles se trata de llevar al campo plástico las estrategias de la lucha obrera contemporánea, lo que en lenguaje anarquista se llamaba la “acción directa”. Los hechos reseñados más arriba hacen referencia más a este activismo en el campo de la plástica que a su producción específicamente artística.

En octubre de 1920, Arato, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo exponen juntos en el *Salón Costa*, de Florida 660. Esta muestra resulta significativa porque es la primera en la que, con la ausencia de Bellocq, se encuentra reunido

<sup>30</sup> “Notas de arte. Exposición póstuma. Santiago R. Palazzo”, *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1918.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Bellocq. *op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup> “De ‘El grupo de los cinco’”. Charlas sobre arte. Calamidades artísticas. La ‘crítica profesional’”, en *La Montaña*, 5 de octubre de 1919.



#### ABRAHAM VIGO

Ilustración para la portada de la revista *Claridad*. Buenos Aires, N° 1, julio de 1926

el grupo de los Artistas del Pueblo. Asimismo, el momento en que se realiza esta exposición puede considerarse como el inicio de la madurez artística de la mayoría de ellos. La temática del arrabal, centrada no en el “paisaje” sino en los personajes, en los tipos que se consideran representativos de ese arrabal, es la temática dominante en las obras de estos cuatro artistas. Así lo registra el cronista de *La Época*:

“El arrabal porteño, tan típicamente característico, ha encontrado en estos jóvenes sus mejores intérpretes. Casi toda su obra es el arrabal, y en ella vemos esos tipos desvencijados, rotos, estropeados por la vida, que la ciudad impele y el arrabal recoge; los chicos enfermizos que en él florecen, las viejas mitad abuelas y mitad brujas, y toda esa lamentable caravana de sus míseros personajes, cuya tragedia, por veces amengua con piadosa compasión la mano del artista”.<sup>34</sup>

Por estos tiempos, el centro de reunión del Grupo de los Cinco se ha trasladado al barrio de Parque de los Patricios. Hacia 1918, Facio Hebequer instala su taller en la calle La Rioja 1861, a una cuadra de la Avenida Chiclana. Agustín Riganelli recuerda el clima bohemio de ese taller:

“Estábamos Arato, Vigo, Quinquela, Juan de Dios Filiberto, Montero, Bellocoq, Armando Discépolo, José Buglió, Rafael de Rosas y otros. No era la nuestra una bohemia sin aspiraciones y sin inquietudes. Las teníamos en forma dramática. Discutíamos en forma tal que los vecinos se alarmaban con nuestros gritos. Era la nuestra una academia viva, ardiente, apasionada; no nos perdonábamos nada. Todos los temas eran tocados y en cada uno de ellos ardía la pasión y la curiosidad de nuestros jóvenes espíritus. Nadie estaba atado a convencionalismos y a lo que ha sido dado en llamarse la buena educación. Sin embargo, existió un gran respeto mutuo y nunca nada desagradable empañó la armonía de nuestro grupo. Se juzgaba la obra de cada cual con libertad e imparcialidad absolutas de juicio. Era ley sagrada impuesta por nosotros el comentar y analizar las obras de arte. Facio Hebequer había declarado la guerra a muerte a ese silenciar de las obras que es una táctica de los arribistas”.<sup>35</sup>

**LOS ARTISTAS DEL PUEBLO** El establecimiento del taller de Facio Hebequer en el barrio de Parque de los Patricios favoreció la vinculación de estos artistas plásticos a los escritores del “grupo de Boedo” agrupados en torno de la Editorial Claridad con quienes compartían similares preocupaciones estéticas e ideológicas. Como ellos, la mayoría era autodidacta y producía su obra desde un antiintelectualismo que reivindicaba sus orígenes proletarios. De la misma manera, entendían el arte como una forma de militancia en la causa popular. En sus *Memorias*, Castelnuovo relata su contacto con el grupo “de filiación ácrata” que se reunía en el taller de Facio, y vuelve a

<sup>34</sup> “Próxima exposición artística de Arato, Facio, Riganelli y Vigo”, en *La Época*, 13 de octubre de 1920.

<sup>35</sup> Entrevista al artista en *Crítica*, 25 de mayo de 1935.

transmitirnos el clima de “academia viva” (Riganelli) que allí se vivía. “En las reuniones a que asistía ahora andaba flotando en el aire una serie de interrogantes, propios de la época. ‘Qué es el arte? Para qué sirve el arte?Cuál es la función del arte? Por qué se escribe? Para qué y para quién se escribe? El artista es un producto individual o es un producto social?’ [...]”.<sup>36</sup>

Es en este momento cuando el grupo comienza a ser conocido como los Artistas del Pueblo. En un texto escrito en 1929, Facio Hebequer declara: “Alguien llamó al grupo de pintores y escultores que formamos y seguimos formando todavía, con Riganelli, Arato, Vigo y Bellocq, ‘Artistas del Pueblo’. La frase nos parece justa y el título honroso. Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración”.<sup>37</sup> En este texto, la afirmación “y seguimos formando todavía” parece más una expresión de deseos que una realidad. Ese año muere José Arato y, en 1935, Facio Hebequer. A las muertes se sumarán las distancias ideológicas y personales, por lo que a principios de la década de 1930 puede decirse que el grupo como tal ya no existe más. De todos modos, en los años veinte y principios de los treinta, ésta es la denominación con la que se conoce y se reconocen estos artistas.

En la década de 1920, el nombre “Artistas del Pueblo” es un indicador de su ubicación dentro del espectro de la izquierda. En los años que siguen a la victoria de la Revolución Rusa, en los círculos intelectuales de izquierda, el término y la idea de “pueblo” parece superada por la de “proletariado”. En este contexto, “pueblo” nos remite claramente al vocabulario anarquista. Como señala Martín-Barbero, “los anarquistas conservarán el concepto de pueblo porque algo se dice en él que no cabe o no se agota en el de clase oprimida, y los marxistas rechazarán su uso teórico por ambiguo y mistificador reemplazándolo por el de proletariado”.<sup>38</sup> Además, es probable que esta denominación se relacione con el antecedente de los “novelistas del pueblo” rusos, cuyo principal exponente era Máximo Gorki. Cuando Kropotkin, en *Los ideales y la realidad en la literatura rusa* (editado en Buenos Aires en 1926), describe los personajes del novelista ruso, subraya en ellos sus evidentes características anarquistas: “La capa de la sociedad en que Gorki tomó sus héroes de sus primeros cuentos cortos —que es donde mejor demostró su talento— es la de los vagabundos de la Rusia meridional: hombres que han roto con la sociedad normal; que no aceptan jamás el yugo del trabajo constante”.<sup>39</sup> El vagabundo que renuncia a la vida en sociedad es un anarquista *avant la lettre*. Precisamente, los vagabundos, los “atorrantes”, son la temática privilegiada en las primeras obras de los Artistas del Pueblo, como la



**GUILLERMO FACIO  
HEBEQUER**

Ilustración para la portada de *Contra*. La revista de los franco - tiradores. Buenos Aires, Año 1, N° 1, abril de 1933

<sup>36</sup> Castelnuovo, Elias. *Memorias*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentina, 1973, p. 122.

<sup>37</sup> Facio Hebequer, Guillermo. “Artistas del Pueblo: el pintor y grabador José Arato”, en *Sentido social del arte*. Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 33.

<sup>38</sup> Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Editorial Gustavo Gili, 1991, p. 22.

<sup>39</sup> Kropotkin, Pedro. *Los ideales y la realidad en la literatura rusa*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926, pp. 230-231.





### GUILLERMO FACIO HEBEQUER

Tapa y láminas VI y XII de  
de *Tu historia compañero*.  
Buenos Aires, Cuadernos  
de la Unión de Plásticos  
Proletarios, s/d [c. 1932]

cincografía *Linyera* de Bellocq, la talla *El errabundo* de Riganelli o los innumerables retratos pintados y grabados de cirujas y atorrantes realizados por Facio Hebequer. Elías Castelnuovo, que fue el escritor de Boedo más ligado al grupo, caracteriza a Facio Hebequer como “un pintor gorkiano”, y afirma que “no es discípulo de Van Godt [sic] o Cezanne; es discípulo de literatos como Dostoievski o Gorki. Existe entre su pintura y la literatura de Gorki una semejanza extraordinaria: Gorki se apodera inmediatamente del lector y lo estruja, lo retuerce, lo tira de aquí para allí, lo desgarrar con brutalidad, y, por último, lo postra en un estado de profunda angustia y de atroz desconsuelo, semejante al estado de esos tuberculosos o cancerosos desahuciados [sic] a quienes el médico sincero les revela el secreto de su terrible enfermedad [...]. Salvando el tiempo y las distancias y el medio, la pintura de Facio Hebequer, produce una impresión igualmente desconsoladora”.<sup>40</sup> La relación con Gorki y con la literatura rusa se manifiesta en el pesimismo con que están mostradas las clases bajas de la sociedad en la obra de los Artistas del Pueblo. No se nos presenta al obrero heroico soñado por los marxistas, sino al humillado marginal, a los “ex-hombres” sobre los que se volcaba la compasión anarquista. En este mismo sentido se refiere Facio Hebequer a la pintura de José Arato: “Como todos los que hemos vivido una infancia y una juventud en el medio brutal a que nos condenaba una sociedad injusta, desequilibrada, loca, su amor va hacia los que sufren, hacia los parias, hacia los pobres, hacia los malditos, hacia los que ‘nunca más se salvarán’ y los arranca de ese mundo absurdo en que viven para enrostrarlos a esta sociedad envilecida, que se hace la desatendida, la que no comprende, pues comprender sería reconocer toda su infamia”.<sup>41</sup> Frente a este estado

<sup>40</sup> Castelnuovo, Elías: “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”, en *Inicial*. Buenos Aires, setiembre de 1924, p. 48.

<sup>41</sup> Facio Hebequer, Guillermo. “La exposición de José Arato”, en *Claridad*, año 1, N° 1, julio de 1926.



ADOLFO BELLOCO  
Ilustraciones para  
*Historia de arrabal*  
de Manuel Gálvez.  
Buenos Aires, Agencia  
General de Librería  
y Publicaciones, 1922

de cosas, el imperativo moral de los artistas resulta absolutamente claro: “Es indispensable que los artistas vibren frente a ese inmenso dolor que el mundo ha acumulado en las almas de esos desgraciados, para que la vida los rescate. Y nadie en mejores condiciones que nosotros para hacerlo; nadie con más responsabilidad tampoco; no tenemos derechos a defraudar esperanzas que hemos alentado. Hay que triunfar en ese camino que nos hemos impuesto. Y triunfaremos”.<sup>42</sup>

Sin embargo, en estos años, junto con su juvenil adhesión al anarquismo de Kropotkin o Tolstói, nuestros artistas se orientan hacia el anarcosindicalismo o sindicalismo revolucionario que, por otra parte, era la ideología dominante en el movimiento obrero argentino desde mediados de la década del diez.<sup>43</sup>

El sindicalismo, surgido en Francia a fines de siglo, reconocía muchas deudas tanto hacia el anarquismo como hacia el marxismo. Sin embargo, “diferían especialmente de los marxistas por su antiintelectualismo, lo que les daba una diferente actitud hacia el arte que la de los marxistas [...] Con su extrema confianza en el poder de la huelga general, los sindicalistas adoptaron un punto de vista exageradamente pragmático hacia el trabajo, la industria y el maquinismo, lo que habitualmente les llevó a aceptar sólo los tipos más inmediatamente utilitarios del arte: los que eran directamente útiles para apoyar a la causa sindicalista como movimiento trabajador revolucionario”.<sup>44</sup> Efectivamente, la clase trabajadora tiene, en la doctrina sindicalista, un papel superior al de los intelectuales cuyo rol debe reducirse a auxiliar o colaborar con los sindicatos. “Nuestro papel –dice Sorel, principal teórico del sindicalismo– puede ser útil, a condición de *limitarnos* a negar el pensamiento burgués, para poner al proletariado en guardia contra una invasión de ideas o costumbres de la clase adversaria”.<sup>45</sup> El marcado antiintelectualismo sindicalista se fundamenta en su culto al trabajo productivo y útil como el único socialmente legítimo. “Toda ocupación que no dependa del proceso de la producción, que no sea trabajo manual ni un auxiliar indispensable del trabajo manual, o que no se encuentre ligada a éste por ciertos vínculos tecnológicos traducibles por un tiempo socialmente necesario, no puede ser considerado por un régimen socialista más que como un lujo sin derecho a remuneración alguna; desde ahora los socialistas deberán considerar con desconfianza a quien vive al margen de

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cf. Del Campo, Hugo (Sel. de textos). *El “sindicalismo revolucionario” (1905-1945)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986. Reinoso, Roberto. “*Bandera proletaria*”: selección de textos (1922-1930). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985. Marotta, Sebastián. *El movimiento sindical argentino. Su génesis y desarrollo*, T.1, Buenos Aires, Ediciones Líbera, 1975.

<sup>44</sup> Drew Egbert, Donald: *El arte y la izquierda en Europa*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 254-255.

<sup>45</sup> Sorel, Georges: *Reflexiones sobre la violencia*. Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1978, p. 42, subrayado nuestro.



**GUILLERMO FACIO  
HEBEQUER**

Ilustración para el diario  
*Bandera Roja*. Año 1,  
Nº 31, 1 de mayo de 1932

la producción”.<sup>46</sup> Por esta razón, los sindicalistas privilegian sobre todo el carácter artesanal de la actividad artística. “Sería muy de desear que el arte contemporáneo pudiera renovarse mediante un contacto más íntimo con los artesanos. El arte académico ha devorado los mejores genios, sin llegar a producir lo que nos han brindado la generaciones artesanas”.<sup>47</sup> La moral anarquista que buscaba una legitimación del arte a partir de su necesidad social (Tolstói) adquiría nueva fuerza con las ideas de Sorel y los sindicalistas. En cuanto a sus destinatarios no había dudas de que debería ser la clase trabajadora, para cumplir con esa finalidad útil de limitarse a “negar el pensamiento burgués”. Los medios artísticos también quedan muy claros: la clave de la renovación del arte contemporáneo está en considerarlo como trabajo productivo y socialmente útil. Es decir, entenderlo, ante todo, como oficio artesanal.

Esta revalorización de la artesanía y, por lo tanto, de las artes populares (que ya había sido hecha por Kropotkin y Tolstói) explica el interés de los Artistas del Pueblo por medios y técnicas que aún no tenían *status* artístico —como la decoración, la ilustración o la caricatura— pero que gozaban de circulación popular y cumplían con el requisito de ser un trabajo “socialmente necesario”. Así, realizan ilustraciones para revistas y periódicos de izquierda como las de Vigo y Facio en *Los Pensadores*, *Claridad* o *Bandera Proletaria*, como así también para una buena cantidad de libros de ediciones económicas. Facio Hebequer ilustra *Malditos* (1924) de Elías Castelnuovo; Vigo, *Tinieblas* de Castelnuovo y Arato, *Los pobres* (1925) de Leonidas Barletta. Por su parte, Adolfo Bellocq comienza en estos años su extensa labor como ilustrador con *La casa por dentro* (1921), de Juan Palazzo; *Nacha Regules* (1922) e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, *Airampo* (1925) de Juan Carlos Dávalos y *Martín Fierro* (1930) de José Hernández. Un caso extremo y único en el empleo de la gráfica es la edición que Facio Hebequer hace de sus litografías *Tu historia, compañero*. Editada como cuadernillo, la obra circuló (a un valor de 30 centavos) como un excepcional vehículo de propaganda ideológica. Los vínculos con la gráfica pueden explicar la coexistencia en sus grabados de elementos del arte culto con otros provenientes de la gráfica popular, sobre todo de la caricatura (*La feria*, aguafuerte de Vigo). Por su parte, Riganelli se acerca a lo artesanal realizando —paralelamente con su producción escultórica— una importante serie de obras decorativas talladas en madera (marcos de cuadros, jarrones, platos, relieves, etcétera). Tal vez quien más explore las proyecciones populares de su arte sea Abraham Vigo, quien alterna la actividad artística con el trabajo de pintor decorador de paredes. Y durante los años veinte, además de las ilustraciones para diarios y revistas, produce una notable cantidad de caricaturas en periódicos obreros como *La Organización Obrera*, *Unión Sindical* o *Bandera*

<sup>46</sup> Sorel, Georges: *Instrucción popular*, cit. en Alberto Ciria. Sorel. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 47.

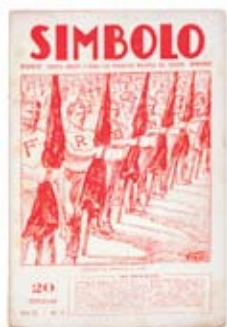
<sup>47</sup> Sorel, Georges: *Reflexiones sobre la violencia*, cit, p. 42.

*Proletaria*. Más tarde, a partir de 1928, realiza una importantísima labor como escenógrafo en los primeros teatros independientes (TEA, Teatro del Pueblo, Teatro Proletario) y en compañías comerciales como la de Armando Discépolo, donde pone al servicio del teatro de ideas las formas del arte de vanguardia. También puede entenderse como trabajo “socialmente necesario” la abundante producción textual que ha dejado Guillermo Facio Hebequer, sobre todo sus críticas publicadas en *Claridad*, *La Vanguardia*, *Izquierda* y otros medios del pensamiento izquierdista de entonces. En cualquier caso, nos encontramos, en todos estos ejemplos, ante la voluntad de estos artistas por llevar su acción más allá de los medios tradicionales.

Con esa ideología política y estas realizaciones, los Artistas del Pueblo, como se dijo, toman parte a lo largo de la década de 1920 de los debates que dinamizan el campo artístico de la Buenos Aires de entonces. En este sentido, su posición es claramente combativa; no sólo impugnan el arte académico sino el que por entonces se denomina “vanguardia”. Su posición dentro de la plástica porteña de los años veinte puede resumirse en esta afirmación suscrita en 1928 por Guillermo Facio Hebequer: “Si Quirós no satisface las necesidades espirituales de nuestra época, tampoco las satisface Del Prete. Pero si tuviéramos que optar por Quirós o Del Prete, nos quedaríamos, desde luego, con Riganelli...”.<sup>48</sup> Facio condensa en los nombres de estos tres artistas las posiciones del campo plástico desde su perspectiva: Quirós es la academia, Del Prete la “vanguardia” y Riganelli, obviamente, su propia posición, la de los Artistas del Pueblo.

Esta taxativa división de fuerzas enfrentadas triangularmente, que encontramos en el texto de Facio, parece estar de acuerdo con el análisis que Perry Anderson propone para interpretar la modernidad europea. “El modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente.”<sup>49</sup> Este esquema con el que Perry Anderson trata de explicar la “intersección de diferentes temporalidades históricas” en el primer modernismo europeo, el de las vanguardias de principios de siglo, puede servir (a pesar del riesgo de tomarlo esquemáticamente y de estar pensado para otra realidad), como punto de partida para reflexionar sobre la particular situación del modernismo y las vanguardias en América Latina y, particularmente, en Buenos Aires.

Efectivamente, en los años de aparición de las propuestas renovadoras, en el campo cultural porteño puede distinguirse con bastante claridad la presen-



**ABRAHAM VIGO**  
Ilustración para la portada de la revista *Símbolo*. Buenos Aires, Año II, N° 7, junio de 1936

<sup>48</sup> Facio Hebequer, Guillermo. *Op. cit.* p. 22.

<sup>49</sup> Anderson, Perry: “Modernidad y revolución”, en Nicolás Casullo (comp.). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 105.

**ABRAHAM VIGO**

Boceto escenográfico para  
*Ánimas benditas* de Elías  
Castelnouvo, Acto I, 1928  
Gouache sobre cartón  
34 x 49 cm



cia de tres fuerzas antagónicas que lo dinamizan. Tres temporalidades, tres imaginarios que tensionan los programas artísticos. La obra de los paisajistas como Fader o Quirós nos remite a ese “pasado clásico todavía usable” tanto en lo estilístico (por la perduración de cierto “postimpresionismo”) como en el nacionalismo tradicionalista que lo sustenta ideológicamente. Lo que habitualmente se considera como las “vanguardias”, la obra de los artistas plásticos como Pettoruti, Xul Solar o Del Prete y de los escritores agrupados en torno a la revista *Martín Fierro* se asocian al imaginario del “presente técnico” con obras que –al menos formalmente– son afines a las soluciones de la segunda oleada renovadora europea, la de la “vuelta al orden” de la primera posguerra. Por su parte, el “futuro político todavía imprevisible” vinculado al “movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente” parece encarnado en la obra y la actuación de quienes se agruparon alrededor de la revista *Claridad*, los escritores del Grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo. Ellos encarnan la vanguardia política frente a la vanguardia artística. Y aunque ambas posiciones parezcan enfrentadas, las dos están ligadas por su culto a lo nuevo y su confianza utópica en el futuro.

En estos años de profundas transformaciones y de tantas expectativas en la sociedad y en el arte del futuro, la obra de los Artistas del Pueblo queda como el primer momento de esa afanosa búsqueda que ha sido una de las principales preocupaciones de muchos artistas contemporáneos: hallarle un sentido, una función al arte dentro de la compleja sociedad moderna. Ellos son los primeros artistas argentinos que persiguen esa utopía tan moderna como es la de transformar la sociedad desde el arte. •