

Vol. 8, No. 2, Winter 2011, 96-128  
[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## **De la revisión del *artista del pueblo* al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer**

**Silvia Dolinko**

Conicet-UBA-IDAES/UNSAM

El enfoque del grabado en su estrecha vinculación con la difusión de contenidos sociales y políticos es posiblemente uno de los aspectos más reconocidos de su propia tradición. A partir del efecto movilizador que se puede desprender de la circulación seriada o plural de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido o de denuncia social constituye un *topos* a partir del cual se ha entendido el lugar o la función de esta producción. Las imágenes de algunos gráficos alemanes como Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz, del belga Frans Masereel, o de los mexicanos José Guadalupe Posada o los miembros del Taller de Gráfica Popular forman parte de la idea del grabado como vehículo para la difusión del discurso social o comprometido en distintos momentos del siglo XX.

Dentro de este lineamiento, la pionera agrupación de los Artistas del Pueblo conformó uno de los más importantes referentes de este

canon en lo que refiere al campo cultural argentino.<sup>1</sup> La agrupación conformada por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganeli y Abraham R. Vigo desplegó sus actividades entre la década del diez y el primer lustro de los treinta. Sus imágenes de obreros, ancianos y niños humildes, madres en lucha y manifestaciones proletarias fueron materializadas generalmente dentro de las variables de lo gráfico—sobre todo el grabado en metal y la litografía—debido a su posibilidad de multiplicar su llegada a un público popular, a la vez que desde el uso de estas modalidades enfatizaban la reivindicación del arte como oficio manual cercana a la lectura anarquista sobre la problemática del trabajo.<sup>2</sup>



Imagen 1—Xilografía de José Arato en portada de revista *Metrópolis*

<sup>1</sup> Sobre Facio Hebequer y los Artistas del Pueblo, cf. Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, n. 5, Buenos Aires (otoño de 1997) y *Los artistas del pueblo 1920-1930* (Buenos Aires: Fundación Osde-Imago, 2008), Diana B. Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), entre otros.

<sup>2</sup> Cf. Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)* [Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988].

De esta agrupación, fue probablemente Facio Hebequer quien alcanzó con el tiempo mayor reconocimiento y prestigio, consecuencia de una progresiva reconstrucción simbólica de su figura en paralelo al rescate material de su obra gráfica, llevados a cabo a partir de los años sesenta a través de una serie de exhibiciones y eventos organizados por diversas formaciones e instituciones del campo cultural local. Con la recuperación de su obra en particular, y la de los Artistas del Pueblo en general—una producción casi olvidada para esos tiempos y desconocida para las nuevas generaciones—se consagraba un aspecto de la “herencia cultural” del arte social argentino a través de una operación de *tradición selectiva*.<sup>3</sup>

Los iniciales actos “de rescate” y homenajes a Facio Hebequer se desarrollaron entre 1964 y 1967, período en el que la escena política argentina se vio sacudida por planteamientos militares y el golpe del general Juan Carlos Onganía en 1966, y en que también el campo artístico fue conmovido por distintos posicionamientos en los que el rol de la vanguardia, el compromiso intelectual y la acción política tenían un protagonismo indiscutido. Particularmente, las búsquedas en torno al *arte social* tomaban en esos años diversos carriles. La figuración era sometida a una serie de redefiniciones discursivas, formales y matéricas desde comienzos de la década; el caso de Antonio Berni, su serie sobre el personaje de Juanito Laguna y su toma de distancia respecto del realismo convencional resulta en este sentido paradigmática.<sup>4</sup> Frente a esta posición, pervivía la tradición de la figuración ortodoxa como en las obras del Grupo Espartaco—integrado entre 1959 y 1961 por Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Juana Elena Diz, Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, y con actuación hasta 1968 ya sin Carpani—con sus imágenes

---

<sup>3</sup> Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, 1º reimpresión, (Barcelona: Paidós, 1994), 174. Después de los homenajes de los años sesenta, los trabajos de revisión sobre el *corpus* de los Artistas del Pueblo fueron discontinuos. Luego de la monografía de Alberto Collazo para la serie de fascículos sobre artistas argentinos publicada por el Centro Editor de América Latina a principios de los años ochenta, los trabajos sobre Adolfo Bellocq de Francisco Corti (*Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Florida (Pcia. de Buenos Aires: Tiempo de Cultura, 1977) y de Marcelo Pacheco (“Adolfo Bellocq (1899-1972). Obra grabada”, Tesis de licenciatura, FFyL, UBA, 1986) y el de Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler para la muestra *Los Artistas del Pueblo* (Buenos Aires: Forma Galería de Arte, SAAP, 1989) fueron los principales puntos de partida de las lecturas historiográficas contemporáneas sobre la agrupación.

<sup>4</sup> Para abordajes recientes sobre Berni, cf. el catálogo *Berni: narrativas argentinas* (Buenos Aires: MNBA, 2010) y Cristina Rossi (comp.) *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (Buenos Aires: Eudeba-Eduntref, 2010).

de obreros, campesinos y desocupados. Más hacia fines de la década, otros artistas asociados a la nueva vanguardia plástica y política abrevaron en el accionismo y las propuestas conceptuales alejadas de la retórica explícita de las figuras humanas en posición de lucha. Fue para esos tiempos que se desplegaron las relecturas de Guillermo Facio Hebequer en el campo artístico argentino, en un proceso gradual que fue desde el rescate del *artista del pueblo* al cuestionamiento institucional. Es sobre ese proceso que indaga este artículo.

### *Facio Hebequer, artista militante*

En sus últimos años, Facio Hebequer fue incrementado el tono combativo de su discurso y radicalizado sus intervenciones en el campo cultural: con sus exposiciones en locales socialistas u obreros y sus muestras circulantes—que, a bordo de un camión, rotaba por algunas plazas y en las puertas de las fábricas<sup>5</sup>—había tomado distancias respecto del circuito “académico” o “modernizador”, ligando su nombre a organizaciones obreras y políticas. El propio artista narraba que

en 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior, y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. Si incluimos las exposiciones en el interior [...] pasan de cien las que llevamos realizadas y que no son por cierto las “muestras” frías, llenas de empaque, de la calle Florida.<sup>6</sup>

Desde su rechazo de la céntrica vidriera de Florida, la *salida a la calle* de la obra de Facio podía asociarse al auge de las nuevas redes de la sociabilidad popular urbana que se desarrolló desde los años veinte en Buenos Aires: centros de fomento barriales, asociaciones y bibliotecas populares, muchas de estas últimas impulsadas por

---

<sup>5</sup> Cf. el artículo de Enrique Pichón Rivière, “La muestra de Facio Hebequer”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n. 19 (noviembre de 1932): 29, donde se enumeran los locales donde se llevaron a cabo las exposiciones de Facio durante ese año. Entre ellas, la Casa del Pueblo, la Liga Anti-imperialista de Avellaneda, Centro Socialista de Villa Paternal, Centro Socialista de Nueva Pompeya, Club El Progreso, entre las veinte sedes citadas.

<sup>6</sup> Guillermo Facio Hebequer, “Autobiografía”. Reproducida en catálogo *G. Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935* (Buenos Aires: Honorable Concejo Deliberante, 1935), 4.

disposiciones del Honorable Concejo Deliberante (en adelante, HCD) y la acción del Partido Socialista. La mayoría de estas asociaciones populares apuntaba a transformarse en “ámbitos donde se forja la mentalidad del pueblo”;<sup>7</sup> en algunos de esos centros Facio Hebequer desarrolló conferencias con temas como “La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya” o “Apuntes de la época del dolor social”. En esos mismos tiempos sostenía una intensa producción escrita, con textos críticos donde atacaba con fiereza el “arte académico y burgués”;<sup>8</sup> a la vez, sus imágenes eran reproducidas en distintos medios de izquierda como *Nervio*, *Metrópolis* o *Contra. La revista de los franco-tiradores*, dirigida por Raúl González Tuñón.



Imagen 2—Reproducción de litografías de Guillermo Facio Hebequer, de la serie *Tu historia, compañero*, en portada de revista *Nervio*

<sup>7</sup> Ricardo González Leandri, “La nueva identidad de los sectores populares”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)* [Buenos Aires: Sudamericana, 2001], 220.

<sup>8</sup> Una lectura sobre este tema en Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)* [Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2003].

Al momento de su muerte, el 28 de abril de 1935, Facio Hebequer era considerado como un artista combativo, radicalizado, anti-institucional, y a la vez ampliamente reconocido dentro del campo cultural porteño y de la militancia de izquierdas. La muestra-homenaje, realizada precisamente en el HCD, en julio de 1935, constituyó el punto más alto en la construcción contemporánea que lo celebraba como figura paradigmática del arte social.<sup>9</sup>

En el marco de la conformación de una colección de arte argentino—el HCD oficiaba en esos años como sede del incipiente Museo Municipal de Bellas Artes<sup>10</sup>—y con miras a la exposición homenaje, la institución oficial compró a la viuda del artista, conocida entonces como Yolanda Grete, las diez litografías de la serie *Buenos Aires*, las seis de *Bandera Roja* y la zincografía color *La Internacional*, probablemente la última obra de Facio Hebequer. Mientras que el primer conjunto proponía una visión social del paisaje urbano, la serie *Bandera Roja* (ca. 1934-35) conformaba un alegato político, presentando grupos de obreros trabajando o en lucha: imágenes de hombres con sus brazos en alto, portando armas en posición de combate y agitando banderas revolucionarias. Facio Hebequer ponía así en imagen el himno revolucionario: *La hora de la revancha, En los campos..., y en los mares, En los talleres, ...y en las minas, Bandera roja triunfará.*

---

<sup>9</sup> Sobre esta cuestión, cf. Silvia Dolinko, “Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (comp.), *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile, Ril editores, 2004, pp. 287-293.

<sup>10</sup> El 21 de junio de 1932 el Honorable Concejo Deliberante sanciona un decreto por el que se crea el Salón Municipal de Bellas Artes, a los efectos que los artistas contaran con un espacio para exponer gratuitamente sus obras. El 20 de octubre de 1933 (ordenanza 4958) se transformó el régimen de premios municipales que se venía otorgando en el Salón Nacional, por el de los premios adquisición, con destino al futuro Museo Municipal de Bellas Artes. “Antecedentes del Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Archivo Área investigación, Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, mimeo.

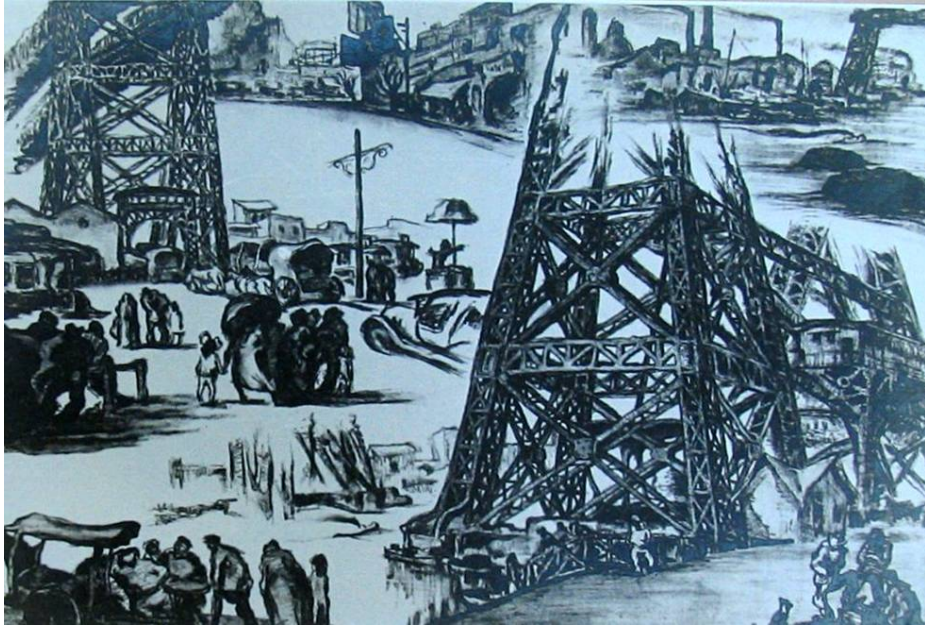


Imagen 3—Guillermo Facio Hebequer, *Puente Brown*, litografía de la Serie Buenos Aires, 1933

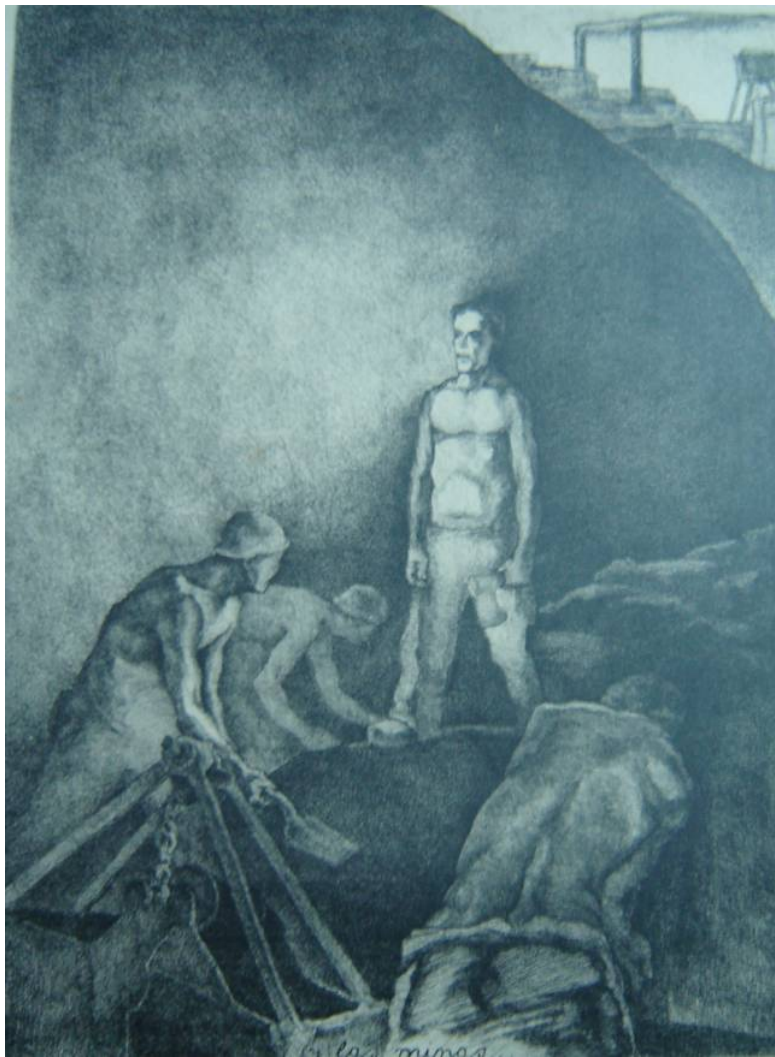


Imagen 4—*En las minas...*, litografía de Guillermo Facio Hebequer de la serie Bandera Roja



Imagen 5—Guillermo Facio Hebequer, *Bandera roja*, litografía



Imagen 6—Guillermo Facio Hebequer, cincografía *La internacional*, ca. 1934-35



¿Cómo pudieron presentarse estos obreros combativos en el HCD? Entre 1934 y 1935, el socialismo detentaba la mayoría del que fuera definido como el Consejo *rojo*, y a pesar de que su poder efectivo se veía coartado por la política de vetos del Poder Ejecutivo, algunas de sus propuestas legislativas en torno a lo social y cultural tenían cierta aceptación. Si se toma en cuenta la impugnación que efectuaba el radicalismo al gobierno de Agustín P. Justo, la “permisividad” del régimen frente a las iniciativas socialistas operaba como constatación del carácter “democrático” de su gestión.<sup>11</sup> En este marco, los obreros revolucionarios de Facio Hebequer no debieron producir demasiado escándalo ante la mirada de la derecha justista. Sin embargo, sus obras sí fueron vistas como *subversivas* una década más tarde en el marco de un espacio oficial, según la denuncia de Antonio Berni.<sup>12</sup>

Pasados los tributos luego de su muerte, el olvido se fue imponiendo sobre su obra. Prácticamente no se realizaron exposiciones en los siguientes años, sino esporádicamente. Se pueden mencionar algunas excepciones, como la publicación de una de sus obras en la portada de *Claridad* para conmemorar el 1º de mayo de 1936<sup>13</sup> o la reedición de su estampa *La Internacional* en álbumes colectivos de artistas argentinos para obtener fondos para el Socorro Rojo Internacional durante la Guerra Civil Española; en materia de exposiciones, se puede consignar la muestra en la galería Müller en octubre de 1938 o la inclusión de algunas de sus estampas de la serie *El conventillo* en *El grabado en la Argentina* exhibida en el Museo “Juan B. Castagnino” de Rosario en 1942. Fuera de estos retornos muy espaciados cronológicamente, su nombre casi fue olvidado, circunscripto a ciertos núcleos de “conocedores militantes” que mantenían en una especie de secreto a voces la otrora destacada trayectoria del artista. Sus obras no se volvieron a exhibir por más de veinte años y muchas de ellas parecían irre recuperables. De este modo, su rescate en los años sesenta se imbricó a la propia recuperación de la figura del artista.

---

<sup>11</sup> Luciano de Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003).

<sup>12</sup> [Antonio Berni], “Salón Municipal de Otoño”, *Latitud*, Buenos Aires, a. 1, n. 5-6 (junio-julio de 1945): 19.

<sup>13</sup> Cf. Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955* (Buenos Aires: FCE, 2005).



Imagen 7—Guillermo Facio Hebequer, litografía *El refugio*, de la serie *La mala vida*

#### *Exposiciones y homenajes en los años sesenta*

En abril de 1964 se presentó en las Salas de Arte y Cultura del HCD—el mismo espacio de su exposición homenaje de 1935—una muestra de la obra gráfica de Facio Hebequer, volviéndose a presentar allí este corpus tres décadas después de su fallecimiento.<sup>14</sup> Esa exhibición-homenaje al artista fue la primera de una sucesión de muestras similares en distintos espacios a lo largo de esa década, donde

---

<sup>14</sup> “Primera exposición de la Pintura Argentina” con obras del patrimonio del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires y Homenaje a Guillermo Facio Hebequer en el XXIX aniversario de su muerte (1935-1964), del 28 de abril al 22 de mayo de 1964. Se exhibieron siete obras de la serie *Buenos Aires* y cuatro de la serie *Bandera Roja*.

se volvían a poner en consideración del público porteño sus vistas urbanas y sus imágenes de obreros combativos.<sup>15</sup> El programa en el HCD se reiteró al año siguiente con obras propiedad de la viuda del artista y su segundo marido, Juan Manuel Sánchez.<sup>16</sup> Estas muestras sacaban a la escena pública un conjunto que por aquellos años se encontraba “en las sombras” de un pasado remoto. En las sombras o directamente perdido. Justamente, en ocasión de la muestra de 1965, se comentaba la desaparición de una serie de vitrales de contenido político realizados por el artista en la Unión Ferroviaria en los primeros años treinta. Las imágenes incluían una manifestación proletaria en marcha; un grupo de familias obreras aparecía representado con puños en alto y una bandera-estandarte llevada por una mujer elevada por sobre el conjunto. Aludiendo de forma solapada a los históricos conflictos entre peronismo e izquierda, la nota comentaba que

cuando se inauguró en el Concejo Deliberante de Buenos Aires una exposición homenaje a Facio Hebequer, alguien lamentó la desaparición de sus vitrales del edificio de la Unión Ferroviaria, en Independencia al 2800 [...donde] empleó lenguaje de lucha, de protesta. En 1952 se consideró que los vitrales habían perdido vigencia y fueron retirados por las autoridades de la entidad obrera. Se habló con vaguedad explícita de *órdenes de arriba*. A partir de ese momento no se supo más nada de las vidrieras. Los directivos actuales aseguran que se quebraron al sacarlos; pero otra versión señala que fueron encajonados y guardados.<sup>17</sup>

Evidentemente, las posiciones del sindicalismo habían cambiado desde 1952, como así también la conformación del mapa político del país. Si, proscripto el peronismo, la militancia sindical se erigía como un bastión de oposición política, el arte social también cambiaba su eje, y las *banderas rojas* de la Internacional Antifascista de los años treinta<sup>18</sup> mutaban por las celeste y blancas en las obras de Ricardo Carpani de los sesenta, en vinculación directa con aquellas sostenidas por la “izquierda nacional” y la resistencia peronista. Desde las interpretaciones militantes, las diferencias entre las propuestas del contemporáneo

---

<sup>15</sup> Reconstruyo esta sucesión de muestras en “El retorno de Facio Hebequer en los años sesenta”, *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, (Buenos Aires: CAIA, 2007), 121-134.

<sup>16</sup> *Exposición Inaugural de la Temporada 1965 con obras del patrimonio del Honorable Concejo Deliberante y Homenaje a Guillermo Facio Hebequer 1935-1965*, 9 al 30 de abril de 1965.

<sup>17</sup> Anónimo, “La cultura que se pierde”, *Confirmado*, Buenos Aires, a. 1, n. 12 (23 de julio de 1965): 44. El destacado es del original. Conocemos las imágenes de estos vitrales por reproducciones de la época.

<sup>18</sup> Me refiero a la serie *Bandera Roja* ya mencionada.

Carpani y del histórico Facio Hebequer—rescatado y sostenido como guía de algunos núcleos vinculados al Partido Comunista—se podían sustentar como una confrontación ideológico-partidaria más que cultural. En efecto, el afán del ex miembro del Grupo Espartaco por redefinir las vías de circulación del arte social y militante podía asociarse al “legado simbólico” de Facio Hebequer y su ideario acerca de la difusión visual del mensaje político por fuera de los carriles habituales del circuito artístico convencional, ligando su nombre a organizaciones obreras y políticas y atacando al “movimiento vanguardista”.<sup>19</sup>



Imagen 8—Ricardo Carpani, *Basta!!!*, afiche para la CGT, 1962

---

<sup>19</sup> La vinculación entre los Artistas del Pueblo y Carpani aparece señalada en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2000, pp. 64-68.

En los tiempos en que Carpani comenzaba su colaboración con la CGT,<sup>20</sup> el artista y diseñador gráfico Albino Fernández declaraba que “[el futuro del grabado argentino] tendría que seguir la línea iniciada por Facio Hebequer, si queremos que realmente llegue a tener un carácter nacional. Esto es interpretar el momento social que vive nuestro pueblo, a través de diarios, revistas y afiches de tipo político o social, sin perder su carácter plástico expresivo.”<sup>21</sup> Mientras que en esos momentos las imágenes de Facio Hebequer comenzaban a ser lentamente rescatadas del tiempo, el olvido y el abandono, la obra gráfica de Carpani tenía un rol activo en la conformación de un imaginario sobre las luchas populares y la resistencia gremial, estableciendo a sus imágenes de obreros como una de las figuras-fuerza dentro del imaginario popular de aquellos años. A la vez, las estampas de Facio Hebequer—su visión social del paisaje urbano de la serie

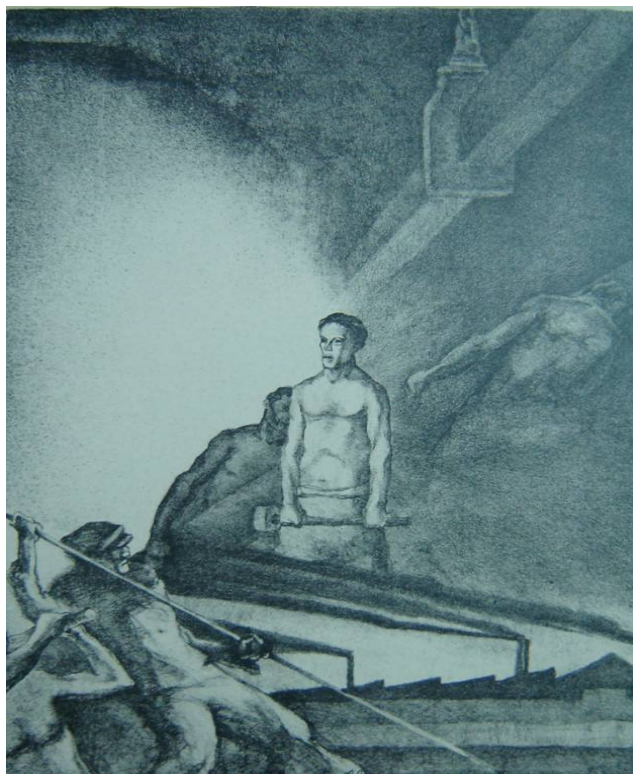


Imagen 9—Guillermo Facio Hebequer, *En los talleres...*, litografía de la serie *Bandera Roja*

<sup>20</sup> Carpani señalaba que una de sus primeras intervenciones gráfico-gremiales fue en la Semana Nacional de Protesta de 1962, cuando “me encargaron un afiche con un único epígrafe: ¡BASTA!. Este afiche se pegó masivamente en los muros de todo el país”. Paralelamente, Ernesto Laclau recuerda “los grupos de transeúntes en el centro de Buenos Aires discutiendo acaloradamente acerca del significado político de esas imágenes inusuales”. En *Ricardo Carpani, gráfica política*, Buenos Aires, ediciones Ayer, 1994, pp. 4 y 31.

<sup>21</sup> Juan C. Stekelman, “El grabador Albino Fernández nos habla sobre algunos problemas de actualidad plástica”, *Arte y palabra*, a.1, n. 2, [octubre de] 1961, p. 9.

Buenos Aires o sus obreros de *Bandera Roja* presentados bajo el genérico e “inofensivo” título *Los trabajadores*—fueron expuestas en sucesivas exposiciones.

En setiembre de 1964, pocos meses después de la exposición en el HCD, se organizó una nueva muestra, esta vez en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).<sup>22</sup> Progresivamente alineada con las políticas culturales del PC, esta entidad fundada en 1925 parecía cobrar, luego de varios lustros, un nuevo impulso en busca de la recuperación de su antigua ingerencia dentro del campo artístico local.<sup>23</sup>

Albino Fernández fue el responsable del rescate material de las obras de Facio Hebequer que, fuera del ámbito de las colecciones oficiales, eran propiedad de su viuda y se encontraban en muy mal estado de conservación: estampas sueltas y desordenadas, matrices de impresión con hongos y manchas, pinturas con pérdida de pigmento.<sup>24</sup> Fernández tenía una participación activa en la SAAP, y fue en esta entidad que se produjo el regreso de este *artista del pueblo* a la sociedad de los artistas. Así se consignaba que “gran cantidad de grabados, y algunos óleos muy poco conocidos por el público, han permitido valorar la importante y seria labor de este artista, especialmente por parte de las generaciones de jóvenes, que han tenido muy pocas oportunidades de conocer su obra.”<sup>25</sup>

Esta muestra también actuó como disparador para objeciones estético-ideológicas: por ejemplo, las que sostuvo Leónidas Barletta desde *Propósitos*. Allí la contrastaba con los espacios dedicados al “arte nuevo” que cohabitaban con ella en la *manzana loca*—tal como se conocía entonces a la zona cercana a la calle Florida, eje cultural de Buenos Aires y centro de la vanguardia experimental—y comentaba la participación en la inauguración de la muestra de Jorge Romero Brest, entonces director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, como “un gesto profesional que lo honra, ya que se trata de un

---

<sup>22</sup> Guillermo Facio Hebequer. 1889-1935. *Exposición de óleos y grabados. Homenaje de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, 7 al 19 de setiembre de 1964.

<sup>23</sup> Cabe señalar que a partir del gobierno de Onganía la SAAP fue sede de algunas exposiciones y eventos aglutinadores de diversas tendencias estéticas e ideológicas y asumió una posición de fuerza en conflictos político-culturales.

<sup>24</sup> Entrevista de la autora con Albino Fernández, 16 de enero de 2001 y con Norberto Onofrio, 22 de marzo de 2001.

<sup>25</sup> Anónimo, “El homenaje a Facio Hebequer”, *Forma*, n. 33, Buenos Aires (febrero de 1965): 3.

crítico adscripto al abstraccionismo, tendencia que Facio Hebequer rechazaba”.<sup>26</sup> Barletta apelaba así al vago término *abstraccionismo* casi como sinónimo de modernismo para confrontarlo al *realismo* de este grabador.



Imagen 10—Jorge Romero Brest en la exposición de Guillermo Facio Hebequer en la SAAP, 1964. A la derecha, Albino Fernández.

Ahora bien, ¿cuál fue la perspectiva elegida por la SAAP para esta presentación de la obra del combativo Artista del Pueblo? Los organizadores difundían un texto de Víctor Saiz que se centraba en aspectos líricos de fuerte matiz retórico. Destacando que el abordaje de su producción requería centrarse en el “sentimiento” en detrimento de la “interpretación”, el texto concluía: “con su magia Hebequer aspira a proyectarse sobre la sociedad y transformarla, ya que es evidente una ansiedad de protesta contra muchas cosas con las que está en desacuerdo”.<sup>27</sup> Es decir, prácticamente dejaba de lado el costado político de las imágenes del artista, eludiendo el análisis de su contenido social y proponiendo una lectura descomprometida sobre un artista de perfil comprometido.

<sup>26</sup> José Ariel López [Leónidas Barletta], “Facio Hebequer”, *Propósitos* (septiembre de 1964). En 1956, Barletta había suscripto otro texto alusivo al artista. *Homenaje póstumo a Guillermo Facio Hebequer* en Bohemia agrupación de arte, Parque Patricios, 20 de octubre al 10 de noviembre de 1956.

<sup>27</sup> Víctor Saiz, s/t, *Guillermo Facio Hebequer. 1889-1935...., op. cit.* Español migrado a la Argentina en 1951, cobró cierta celebridad al ganar el Concurso Internacional de Narrativa de Editorial Losada en 1959.

El Club de la Estampa de Buenos Aires fue otro de los escenarios desde donde se continuó el rescate de Facio Hebequer. En abril de 1966, una exposición de sus obras inauguraba la primera temporada de la entidad dirigida por Albino Fernández.<sup>28</sup> Para dar anclaje a las imágenes exhibidas, el texto del catálogo de Geno Díaz centró su discurso en la figura del artista y no se refirió a su producción, excepto para comentar que en su obra existía una “asombrosa simbiosis entre el ‘qué hacer’ y el ‘cómo hacerlo’”. Al contrario de la estrategia de Saiz en el texto para la SAAP, Díaz resaltaba como eje su postura combativa, su impacto y el “legado” para el presente:

Un artista comprometido. Actitud si no infrecuente, terrible de sobrellevar en un medio rico en solicitudes, en una sociedad corrupta que domina poderosas maneras de invitar a “integrarse”. Nada resulta, pues, más difícil que el sostener esa dignísima y elemental actitud. Facio Hebequer, obviamente, no dudó al elegir. Su obra lo está diciendo a las claras. Entre las señoras empingorotadas y el proletariado en lucha, no se planteó ninguna opción. Eligió la causa popular y sostuvo su actitud con enorme dignidad y coraje. Totalmente comprometido y totalmente libre, como lo quiere Sartre.<sup>29</sup>

De este modo, actualizaba la lectura del *artista comprometido* Facio Hebequer al relacionarla con las premisas del filósofo francés, cuyas teorías sobre el compromiso del intelectual tenían una notable injerencia en el momento pero que aún no eran conocidas dentro del campo local en vida del artista. En efecto, desde los años cincuenta, el uso cultural del sartrismo funcionaba a modo de contraseña ideológica, implicando el conocimiento de la teoría del compromiso que define la posición del intelectual de izquierda dentro de la sociedad capitalista y de la función de la producción cultural, particularmente la literatura.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> He realizado un estudio de esta entidad en “*Arte para todos*”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (Buenos Aires, FIAAR, 2003).

<sup>29</sup> Geno Díaz, s/t, catálogo *Guillermo Facio Hebequer*, Club de la Estampa de Buenos Aires, 11 al 23 de junio de 1966.

<sup>30</sup> Cf. Oscar Terán, “Rasgos de la cultura argentina en la década del cincuenta”, *En busca de la ideología argentina* (Buenos Aires: Catálogos, 1986), 200, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966* (Buenos Aires: Puntosur, 1991), 17-31 y Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)* (Buenos Aires: Ariel, 2001, 90-93).



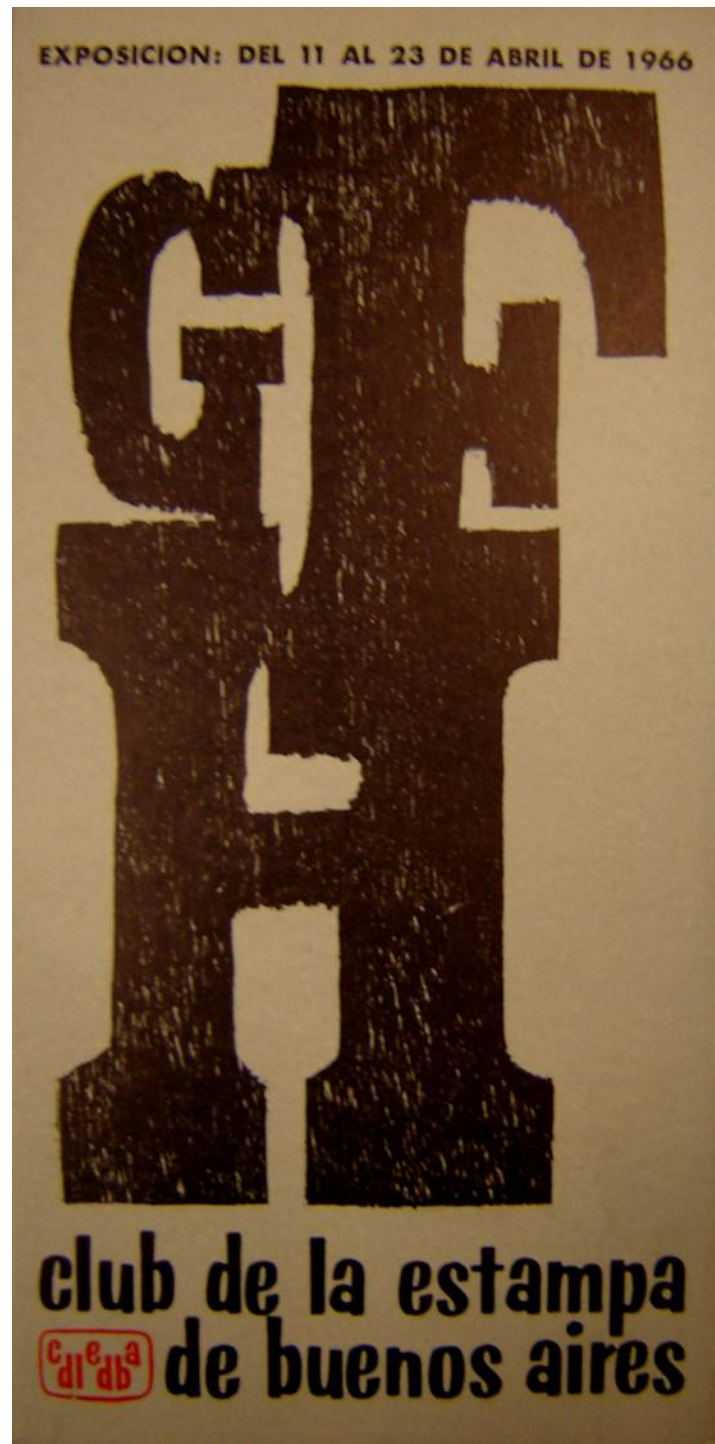


Imagen 11—Catálogo de exposición de Guillermo Facio Hebequer en Club de la Estampa de Buenos Aires, 1966

En el caso de la muestra en el Club de la Estampa, se volvía a poner en escena la serie *Buenos Aires*, parte de *La mala vida*, *El infierno* y *Bandera roja*; ésta última aparecía en el catálogo con el generalizador título *Los trabajadores*, mutación semántica que quitaba los visos revolucionarios de las obras exhibidas en el subsuelo de la calle Florida.

Cinco meses después, se realizó otra exposición de Facio Hebequer en la galería Arthea. Transitando un proceso que había ido del rescate de una figura olvidada a la (re)consagración e instalación en el circuito artístico sesentista, su figura volvía a ser un referente de la tradición de la gráfica social, sosteniéndose entonces que el artista “ya es clásico de nuestro grabado”<sup>31</sup> y considerándose que su “definitiva valoración” lo ubicaba “entre lo más importante como antecedente del actual momento artístico argentino”.<sup>32</sup> Nuevamente reconocido, el nombre del artista anti-académico pasaba por ese entonces a insertarse en la Academia, en el más institucional sentido del término. La instauración del *Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer* de la Academia Nacional de Bellas Artes fue una de las principales y paradójicas consecuencias institucionales de estas muestras que habían vuelto a poner en circulación sus imágenes militantes.

#### *El Premio Guillermo Facio Hebequer de la Academia Nacional de Bellas Artes*

El rescate de la figura de Facio Hebequer tomó a fines de la década un cariz institucional. En 1967, en momentos en que comenzaba a gestarse un proceso de cuestionamiento hacia las instituciones artísticas, se estableció el *Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer* otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (en adelante, Premio GFH y ANBA).<sup>33</sup> Teniendo en cuenta su cuestionamiento del rol de las instituciones oficiales y del arte académico, resulta paradójico el establecimiento de este reconocimiento en homenaje a un artista que tuvo en sus últimos años de actuación un fuerte giro anti-institucional. Pero en verdad, al momento del establecimiento del premio fueron omitidos los visos revolucionarios del artista.

La idea del premio era en gran medida consecuencia de la serie de muestras precedentes que había vuelto a poner en circulación su obra y su nombre. Fue esta renovada visibilidad lo que impulsó a su viuda a ofrecer a la ANBA, “la más alta autoridad en la materia” según sus palabras, la asignación del monto de dinero para establecer el

---

<sup>31</sup> *El Mundo* (2 de octubre de 1966): 34.

<sup>32</sup> Anónimo, “Guillermo Facio Hebequer: el corazón en la barricada”, *Confirmado* (3 de noviembre de 1966): 46.

<sup>33</sup> El certamen se realizó hasta el año 1993.

premio para “contribuir a perpetuar su memoria y a mantener latente el interés por su obra”. Administrado y otorgado por esa entidad, la propuesta inicial de Yolanda de Sánchez, viuda del artista, apuntaba a establecer un premio anual otorgado alternativamente al grabado y al dibujo “disciplinas que Facio Hebequer llevó a un alto grado de expresión”.<sup>34</sup> El premio, finalmente, privilegió la primera de las dos disciplinas y la ANBA comenzó a otorgar a partir de ese momento un premio al grabado, en tiempos de notable auge de esta disciplina en el campo artístico local.<sup>35</sup>

Aceptado rápidamente el ofrecimiento de Yolanda de Sánchez por parte del presidente de la ANBA, Jorge Soto Acebal, a fines de 1966 se comunicaba oficialmente la conformidad por unanimidad y se dejaba para el año siguiente la preparación de la reglamentación del nuevo certamen académico.<sup>36</sup> Finalmente, se estableció que en cada ocasión competirían diez grabadores argentinos seleccionados por los miembros de la sección Plástica y Crítica de Arte de la institución; cada uno debería presentar tres obras ejecutadas dentro de un período no mayor de 5 años de la fecha de la exposición, “pudiendo ser ellas de su propiedad o de galerías privadas”.<sup>37</sup> Esta cláusula reafirma la expansión que el grabado había tenido en esos años, formando parte de la oferta comercial del momento, situación poco frecuente una o dos décadas atrás. La disciplina tenía una mayor significación en el campo artístico, lo que motivaba que la SAAP celebrara “la feliz resolución de instituir un premio especial para el grabado”.

---

<sup>34</sup> Carta de Yolanda Sánchez a Jorge Soto Acebal, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1966. Archivo documental ANBA, carpeta Premio Guillermo Facio Hebequer. En la misma carta especificaba que para el establecimiento del premio se ofrecía la “donación de títulos Nacionales del 8% de interés anual suficientes para proveer sin interrupción la suma de 50.000 pesos, anuales, que importa el premio.”

<sup>35</sup> Un desarrollo del auge del grabado argentino en los años sesenta en Silvia Dolinko, *Arte en plural. La obra gráfica entre la tradición y la experimentación* (Buenos Aires: Edhasa, en prensa).

<sup>36</sup> Carta de Jorge Soto Acebal a Yolanda P. de Sánchez, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1966. Archivo GFH-Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

<sup>37</sup> El proyecto inicial de reglamentación del "Premio Guillermo Facio Hebequer", probablemente redactado por Albino Fernández para que fuera enviado a la ANBA por la señora de Sánchez, tiene algunas diferencias respecto a las establecidas finalmente: se fijaba para los artistas invitados un límite de edad hasta los 50 años, el tamaño máximo de las obras era menor y debían haber sido ejecutadas dentro de un período no mayor de 4 años de la fecha de la exposición. Archivo ANBA, Carpeta Premio GFH.

A fines de junio de 1967 se pusieron en marcha los preparativos para la primera edición del Premio GFH y la Comisión de Plástica de la ANBA eligió en sesión especial a los diez grabadores participantes: Pompeyo Audivert, Alfredo De Vincenzo, Mina Gondler, Fernando López Anaya, Ana María Moncalvo, Norberto Onofrio, María Carmen Portela, Víctor L. Rebuffo, Mabel Rubli y Ricardo Tau. ¿Qué sentido tenía la inclusión de Portela -grabadora radicada en Montevideo desde 1944, y con escasa participación en el campo local? Podemos interpretarlo como un homenaje a la trama de la que el propio Facio Hebequer había participado: la artista había sido destacada por Raúl González Tuñón con una importante nota y la reproducción de tres de sus puntasecas en el tercer número de *Contra*,<sup>38</sup> revista de 1933 cuya primera portada había presentado una de las imágenes de la serie *Tu historia, compañero* de Facio Hebequer. Más allá de esta nota llamativa, se trataba de un listado equilibrado entre jóvenes y consagrados, entre “modernos” y “tradicionales”, la mayoría de ellos con amplios antecedentes en la disciplina.

Las obras del Primer Premio GFH fueron exhibidas en las tres salas de la galería Van Riel del 20 de noviembre al 7 de diciembre de 1967. El jurado, reunido el 24 de noviembre, otorgó el premio al veterano Pompeyo Audivert,<sup>39</sup> quien presentaba un conjunto de estampas recientes de visos surrealistas. Audivert era uno de los nombres relevantes dentro de la tradición del grabado en la Argentina, destacándose desde los años veinte por su obra de corte social demarcada por el sesgo ortodoxo de la disciplina, por ejemplo, por sus emblemáticas figuras macizas resueltas desde una cuidada organización formal a partir del contraste del blanco y negro propio de la impresión en relieve y de una dinámica estructura de tramas lineales, como en el caso del afiche realizado para la revista *Unidad, por la defensa de la*

---

<sup>38</sup> “María Carmen”, *Contra*, a. 1, n. 3, p. 9. María Carmen se había vinculado muy joven a este núcleo de intelectuales, estableciendo una relación que tuvo continuidad cuando la artista ilustró el libro de Raúl González Tuñón *Del otro lado de la estrella* (1934), así como el de su hermano Enrique González Tuñón, *El cielo está lejos* (1933). Las continuidades de estas redes de intelectuales y artistas de izquierda se pueden entrever en el texto de Rafael Alberti, *María Carmen Portela*, Buenos Aires, Losada, 1956.

<sup>39</sup> Según el acta del jurado, Héctor Basaldúa, Emilio Centurión y Raúl Soldi votaron por Audivert, mientras que Carlos de la Cárcova y José Fioravanti lo hicieron por López Anaya quien, alejado de sus gofrados abstractos de principios de la década, presentaba un conjunto de xilografías tridimensionales con el tema del tango.

*cultura*, órgano de la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) o en la imagen de un obrero empuñando una maza en el linóleoum *Nervio* (ambos de 1937).

En las salas de Florida 659—las mismas donde, casualmente, Audivert había presentado en 1929 su primera muestra individual cuando funcionaba allí la sede de la Asociación Amigos del Arte—su obra reciente era consagrada por la ANBA “por sus notables condiciones artesanales y expresivas y sus trabajos, dotados de un simbolismo profundo y misterioso que lo ubica entre los primeros cultores del surrealismo en nuestro país”.<sup>40</sup> Toda una declaración de principios frente a la reciente muestra en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, *El surrealismo en Argentina*, en la que su organizador, Aldo Pellegrini, no lo había incluido. En una relación directa entre ambas muestras, el crítico de arte Hernández Rossetot señalaba que “la discutida exposición sobre el surrealismo en la Argentina dejó a muchos excluidos con la sangre en el ojo. [...] Lo que se evidencia [en el GFH] es que los ‘académicos’ han querido dar en esta oportunidad el espaldarazo a la trayectoria de un artista clásico.”<sup>41</sup>

El discurso pronunciado por Soto Acebal el 5 de diciembre, al momento de entregarse las distinciones otorgadas por la institución, priorizaba a la tradición artística frente a las nuevas corrientes experimentales las cuales, evidentemente, el académico no alcanzaba a aprehender. El contraste de las obras que exploraban los nuevos materiales y discursos con aquella de los artistas de las “generaciones pasadas” era destacada por las palabras del presidente de la Academia:

Estamos a horcajadas sobre dos generaciones y al aceptar ciertas tendencias avanzadas de la recién llegada, ello no nos inhibe de admirar también el mensaje de la pasada. Las épocas con su lenguaje artístico propio se van sucediendo como los eslabones de una cadena. Un eslabón que se olvida o se corta, deja un vacío y es difícil reconocer luego el origen de un nuevo vocabulario plástico. En la historia del arte no se pueden borrar caprichosamente valiosas etapas.

Pero vivimos en una época y no podemos ignorar lo que esa época proyecta y trata de manifestar. Sentimos la necesidad de no perder contacto con la obra actual y sobre todo con las creaciones que suponemos poseen ciertas condiciones de cosa durable. En cambio cuán abrumadora nos parece la tarea de

---

<sup>40</sup> “Otorgóse el premio Hebequer de grabado”, *La Nación* (25 de noviembre de 1967): 7.

<sup>41</sup> “Audivert, premio y ubicación surrealista”, *La Razón* (2 de diciembre de 1967): 13.

seguir el ritmo diabólicamente apresurado de los movimientos artísticos del momento. Hace años, esos ciclos de revoluciones artísticas, duraban largos períodos, hoy se suceden vertiginosamente como estallidos de un flax [sic], y su vida es efímera e inseguro su significado. [...] Pienso que cierto arte actual, dentro de sus planteos, busca más el debate que la serena creación y prefiere ser más una violenta sorpresa que inspirar una emoción humana, poética y duradera.<sup>42</sup>

La dimensión conservadora de esta lectura tenía puntos en común con la de Adolfo Bellocq, quien escribía a mano en el catálogo del concurso, dirigiéndose a su antiguo camarada de juventud: “Pobre amigo adonde te metieron, entre la ralea de los que tu siempre le disteis tu sentencia artística” en alusión al rechazo de Facio Hebequer de los espacios académicos y los artistas “modernos”. Frente a la nómina del jurado, Bellocq se quejaba: “no sabe lo que es grabado, ninguno es grabador ¡Pero académicos?...” mientras que en el listado de obras expuestas había subrayado aquellas técnicas que, aunque sea mínimamente, no entraban en la ortodoxia de la xilografía-aguafuerte-litografía: “Linoleum, Stencils, Cincografía metal”.<sup>43</sup> La validez de lo que Bellocq entendía como grabado no apuntaba ya a cuestiones de representación plástica o ideológicas, sino de técnicas o materiales. Sin embargo, no todos los artistas maduros sostenían esta visión estrecha respecto a la disciplina, ya que el propio Audivert, por ejemplo, experimentaba por esos años con imágenes de sesgo informalista a la vez que con materiales y soportes poco convencionales para el canon del grabado.

La segunda edición del certamen también fue realizada en las salas I, II y III de Van Riel, entre el 3 y el 15 de noviembre de 1969. El listado de artistas participantes, dado a conocer oficialmente el 24 de julio de 1969, incluía a Aída Carballo, Albino Fernández, Ana María Moncalvo, Alberto Nicasio, Norberto Onofrio, Víctor Rebuffo, Osvaldo Romberg, Mabel Rubli, Ideal Sánchez y Daniel Zelaya. Si bien se trataba de un nuevo conjunto variado estilística, técnica y generacionalmente, fue la línea tradicional la que nuevamente se impuso al momento de la

---

<sup>42</sup> Discurso de Jorge Soto Acebal en ocasión de la entrega de los premios otorgados por la ANBA, 5 de diciembre de 1967. Archivo ANBA, carpeta Premio GFH 1967.

<sup>43</sup> Catálogo Premio GFH 1967 y notas manuscritas, Archivo Bellocq, Fundación Espigas.

premiación, ya que Víctor Rebuffo resultó el ganador indiscutido.<sup>44</sup> Similar al caso de Audivert, las imágenes xilográficas de Rebuffo habían dado lugar, desde fines de la década del veinte, a la circulación múltiple de un imaginario sobre las luchas y las problemáticas populares, con la figura del obrero y el escenario urbano y fabril como presencia iconográfica protagonista; tratándose de uno de los más prolíficos corpus gráficos realizados en la Argentina, y consagrado por las instancias legitimadoras del medio artístico e intelectual contemporáneas, la obra de Rebuffo configuró un discurso visual de fuerte impronta en el campo artístico local, estableciendo el que podemos entender como *paradigma del grabado social argentino*.

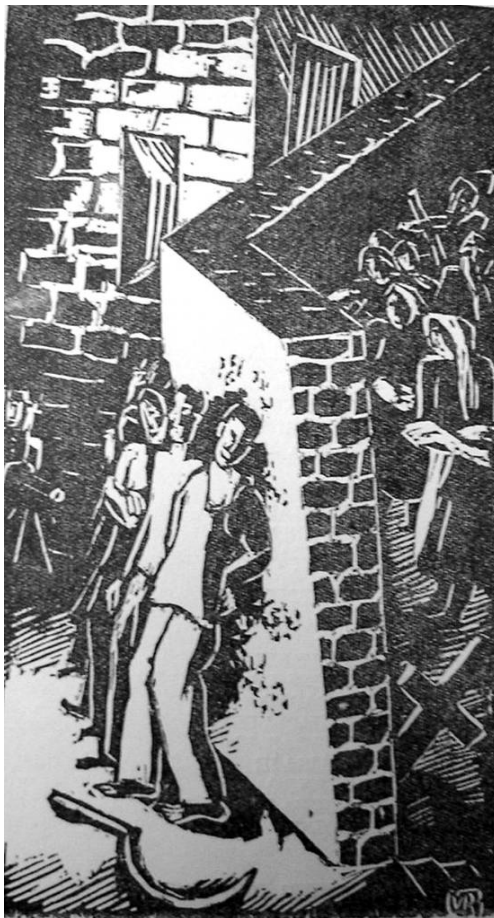


Imagen 12—Víctor Rebuffo, xilografía *España* 1936

Pero si este premio GFH representaba una confirmación de la línea de revalidación de la tradición gráfica ya planteada con el anterior reconocimiento a Audivert, la obra que presentaba Rebuffo en esta

---

<sup>44</sup> Rebuffo obtuvo la casi totalidad de los votos del jurado (Alberto Prebisch, Ricardo Braun Menéndez, Emilio Centurión, Carlos de la Cárcova, José Fioravanti, Fernando López Anaya, Julio E. Payró, Raúl Russo, Luis Seoane y Raúl Soldi), excepto el de Ricardo Braun Menéndez que votó por Aída Carballo. El dictamen del jurado se dio a conocer el 10 de noviembre de 1969.

ocasión no era una imagen política: *Retablo*, *El Balcón* y *Coloquio* se enmarcaban dentro de una figuración amable y en absoluto “comprometida”.

Sin embargo, la continuidad con la línea de la gráfica social de los Artistas del Pueblo estaba dada a través de algunos homenajes allí presentados: mientras que en 1967 Norberto Onofrio había exhibido tres versiones de *Homenaje a F. H.*, linóleum en colores a un solo taco en alusión a Facio Hebequer, en la edición de 1969 se presentaron los conjuntos de xilografías recientes de Albino Fernández explícitamente tituladas *Homenaje a Guillermo Facio Hebequer*, *Homenaje a José Arato*, *Homenaje a Adolfo Bellocq* y la serie de Zelaya consignada en el catálogo como *Tu historia... I*, *Tu historia... II*, *Tu historia...III* pero que en verdad se denomina *Tu historia es la misma, compañero*, aludiendo así a la actualidad temática de la serie de litografías de 1933 ya aludidas.<sup>45</sup>

En las dos primeras ediciones, la invocación de la figura de Facio Hebequer y el recuerdo de su obra no pasaron de estos homenajes nominales. Contrariamente, en el certamen de 1971, su figura fue reactivada en términos políticos dentro del escenario sostenido por los artistas como reacción de denuncia contra la institución. En esa ocasión, el premio fue tomado como tribuna de combate político en relación con los conflictos desarrollados en el campo artístico local a fines de ese año.

#### *1971: grabadores frente a la censura*

La tercera edición del Premio GFH se inició siguiendo la misma rutina que había tenido en las dos ocasiones anteriores. Los participantes habían sido elegidos y convocados a fines de junio; la nómina incluía a Eduardo Audivert, Aída Carballo, Delia Cugat, Albino Fernández, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Julio Leonelo Muñeza, Jorge Luna Ercilla, Abel Versacci y Daniel Zelaya. Tal como estipulaba el reglamento, una vez aceptada la invitación los artistas adjuntaron los datos de las obras que enviarían; la ANBA les comunicó que las obras debían ser entregadas entre el 15 y el 16 de noviembre y editó un pequeño desplegable a modo de catálogo. Ese año, el monto del

---

<sup>45</sup> Con una de las obras de esta serie, Zelaya obtuvo al año siguiente el Primer Premio en el *VI Salón Nacional de Grabado y Dibujo* y un premio en la *Cuarta Bienal Americana de Grabado* realizada en Santiago de Chile.



premio había sido incrementado en vistas de la inflación.<sup>46</sup> La invitación al acto de apertura de la muestra—que esta vez, en lugar del espacio de la galería, se realizaría en la sede oficial de la ANBA, Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso—fue distribuida entre funcionarios, artistas, representantes de instituciones y demás interesados con suficiente anterioridad al 19 de noviembre de 1971, día fijado para la inauguración oficial.

Nada permitía anticipar los sucesos que se desarrollarían en el marco del certamen. El apacible ritmo de la institución parecía aislarla de la turbulenta secuencia de impugnaciones que las instituciones artísticas enfrentaban desde 1968.<sup>47</sup> Tal vez por su menor visibilidad frente a otros eventos como las *Experiencias del Di Tella* o el Premio Braque, cuestionados con dureza por las acciones de los artistas más claramente asociados a la vanguardia local, el desenvolvimiento del Premio GFH no parecía un blanco para cuestionamientos institucionales. Tampoco este grupo de artistas, que tenía una asidua participación en Salones y certámenes oficiales como participantes o como jurados, resultaba *a priori* un núcleo especialmente cuestionador. Sin embargo, la edición de 1971 resultó una resonante tribuna para la reacción de los grabadores frente al caso de censura operado en el cercano *II Certamen Nacional de Experiencias Visuales*.<sup>48</sup>

El 22 de marzo de 1971, la Junta de comandantes había depuesto a Roberto Marcelo Levingston y designado como Presidente de la Nación a Alejandro Agustín Lanusse, quien asumió el cargo el 26 de

---

<sup>46</sup> Yolanda de Sánchez había comunicado su decisión de “acrecentar en \$ 50.000 m/n el Premio "GFH", que otorga ese Honorable cuerpo académico. En consecuencia, desde el próximo certamen (1971) ese premio será de \$ 150.000 m/n”. Carta de Yolanda Sánchez a Bonifacio del Carril, 5 de marzo de 1971. Por su parte, también la ANBA hacía su aporte: “me complazco en anunciarle que esta Corporación ha resuelto contribuir con la suma de \$ 5000 en tan altruista obra”. Carta de Bonifacio del Carril a Yolanda de Sánchez, 2 de setiembre 1971. Archivo ANBA, carpeta Premio GFH 1971.

<sup>47</sup> Cf. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”... op. cit.*; Andrea Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y ‘Ezeiza es Trelew’”, en AA.VV., *Arte y violencia* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995), 59-81.

<sup>48</sup> Un estudio de este caso en Ana Longoni, “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* [Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999], 192-215. Reproducción de material documental sobre este caso en Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60* (Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición-Palais de Glace, 2002), 269-282.

marzo. Las denuncias sobre aplicación de torturas a los presos políticos habían comenzado a multiplicarse desde el año anterior; mientras que eran crecientes las acciones armadas de las organizaciones guerrilleras, el clima de tensión generó un aumento de los presos políticos y sindicales y se multiplicaban las denuncias sobre la represión ilegal. En este contexto, la presentación de un conjunto de obras políticas en conjunción con la acción de un jurado integrado por artistas “cómplices” de esta estrategia—Gyula Kosice, Osvaldo Romberg, Eduardo Rodríguez, Luis Felipe Noé, Alejandro Puente y Juan Carlos Romero como jurado suplente—resultó en la asignación del Gran Premio de Honor a la obra de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, *Made in Argentina*, una silueta doblada y amarrada con una picana, como denuncia de la represión del régimen dictatorial vigente; el Primer Premio se adjudicó a la instalación conocida como *Celda*, de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María: una puerta de cárcel con un fondo de espejos, donde se podría reflejar el espectador, junto a un listado con nombres de presos políticos y gremiales. Para este certamen, también Ricardo Carpani había presentado dos de sus afiches de impresión industrial y masiva: uno sobre la detención de los dirigentes sindicales Agustín Tosco y Raimundo Ongaro—líder del Cordobazo y de la CGT de los Argentinos, respectivamente—y otro en homenaje a Felipe Vallese. Su presentación titulada como *Experiencia de comunicación de masas 1* y *Experiencia de comunicación de masas 2* fue rechazada, como también sucedió con el envío de León Ferrari.<sup>49</sup>

La reacción oficial frente a esta “acción colectiva” culminó con la anulación de la decisión de los jurados, la declaración de dejar los premios desiertos y la suspensión del Certamen cuya inauguración estaba prevista para el 12 de noviembre de 1971. Los artistas habían logrado realizar un gran acto provocativo dentro de la propia institución previendo, entre sus consecuencias, generar un gran escándalo que amplificara su denuncia sobre la situación de represión política durante la “Revolución Argentina”. Rápidamente se produjo un encadenamiento de reacciones rechazando esta censura, y la acción de los grabadores invitados al Premio GFH resultó uno de los movimientos más categóricos dentro de las “derivaciones en el ámbito artístico [de] la

---

<sup>49</sup> Ana Longoni, “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional...”, *op. cit.*, 206.

serie de acontecimientos que culminaron con la suspensión del *II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales*.<sup>50</sup>

Convocados, como ya se ha citado, a presentar sus obras entre el 15 y el 16 de noviembre—es decir, tres días después de la suspensión del *II Certamen*—Audivert, Cugat, Muñeza, Romero, Romberg y Zelaya decidieron no enviar sus obras “en señal de protesta”. En una nota del día 16 de noviembre presentada en la SAAP, y luego dirigida a la ANBA con fecha del 18 de noviembre, consignaban:

Una vez más la censura del gobierno actúa sobre los artistas y sus obras. La suspensión del II Certamen Nacional de Experiencias Visuales muestra a las claras cual es la actitud de los que diciendo ayudar a los artistas y educar al pueblo con la exhibición de sus obras de arte, no tienen ningún escrúpulo en silenciar a quienes intentan mostrar una parte de nuestra realidad nacional. [...] Nuestra protesta quiere señalar la actitud del llamado ente rector de las Bellas Artes, su Academia Nacional, que se supone que entre otras cosas, aparte de otorgar premios, debe preservar la actividad artística de todo intento de censura. La Academia Nacional de Bellas Artes no ha dado su opinión frente a los hechos mencionados más arriba, justificando de esta manera la determinación de las autoridades: silenciar a los artistas.

Facio Hebequer -nombre del premio a[ ] que hemos sido invitados- se consideraba un *artista del pueblo*. Creemos que es lo mejor que podemos hacer en honor de su nombre, ya que él realmente se ocupó durante toda su vida por luchar contra la injusticia, la represión y el miedo.<sup>51</sup>

En este contexto de cuestionamiento institucional, los artistas recurrían a la figura de Facio Hebequer desde su dimensión de *artista del pueblo* como aval de su acción de protesta. Eran tiempos en que la apelación a la polisémica palabra *pueblo* abarcaba un amplio espectro ideológico, desde su inserción en la denominación del reciente Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) hasta el frente multipartidario pre-electoralista denominado “La hora del Pueblo” de noviembre 1970. La idea de “pueblo” como homologación de “nación” también atravesaba los escritos de los autores de la “izquierda nacional”.

Por otra parte, desde el Cordobazo se había revitalizado una dimensión “heroica” de la resistencia popular a partir de “la ola de militancia que barrió las ciudades del interior en los años siguientes a

---

<sup>50</sup> “Abstención en el certamen de una academia”, *La Nación*, 18 de noviembre de 1971, p. 12.

<sup>51</sup> S/t, mimeo, Archivo Juan Carlos Romero. El destacado es del original. Recordemos que Romberg había participado como jurado en el II Certamen y que Romero había sido designado jurado suplente.

1969”.<sup>52</sup> Las “puebladas”, alzamientos y manifestaciones colectivas en distintos puntos del país—en Rosario y Cipolletti en setiembre de 1969, el conflicto sindical de los trabajadores de la represa del Chocón en Neuquén entre 1969 y 1970, el “Viborazo” cordobés en marzo de 1971—eran acciones “del pueblo” combativo frente al régimen militar y sus distintas acciones represivas.

En este contexto, la alusión histórica al rol de Facio Hebequer que los artistas incluían en su manifiesto introducía, por primera vez desde la instauración del premio oficial, este sentido de la lucha militante y “anti-sistema” del *artista del pueblo* que había sido obliterada hasta ese momento tanto por la entidad como por la donante del premio.<sup>53</sup>

El documento firmado por los grabadores también daba cuenta que “Aída Carballo, Albino Fernández y Abel Bruno Versacci, también artistas invitados, que ya habían enviado sus obras a la academia en desconocimiento de esta nota se adhirieron posteriormente a los términos de la misma en su totalidad.” El 16 de noviembre, la grabadora Aída Carballo había enviado una nota a la ANBA expresando su adhesión a la protesta de sus colegas y solicitando la supresión del certamen si el mismo no se realizaba con todos los invitados. La nota de la artista aclaraba que “presenta sus obras para mantener su palabra de concurrir al premio y por respeto a tan alta institución y expresa su confianza en que la dignidad académica aclare la situación planteada”.<sup>54</sup> No era la primera vez que esta grabadora se veía involucrada en un certamen artístico donde se producía un cruce conflictivo entre el arte y la política. En diciembre de 1969 había formado parte del jurado de la sección Grabado y Dibujo en el *VI Salón Libre de Pintura, Escultura,*

---

<sup>52</sup> Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990), 303.

<sup>53</sup> Luego del segundo certamen, la viuda del artista había presentado al presidente de la ANBA la idea de publicar un libro con sus grabados. En su argumentación, sostenía que “fue Facio Hebequer un artista que dió feliz testimonio del carácter del pueblo porteño, de sus trabajos, costumbres y diversiones y toda esa rica materia de conocimientos y estudio, y solamente podría ser ampliamente aprovechada si fuese ordenada y difundida en libro”. Carta de Yolanda S. al Presidente de ANBA Alberto Prebisch, 2 de junio de 1970. Archivo ANBA. Este proyecto no fue llevado a cabo. Como vemos, en la nota de Sánchez se omite el costado comprometido y político del artista para remarcar un dudoso enfoque de “feliz testimonio” y de “costumbres y diversiones” que, sin dudas, no tuvo gran protagonismo en la obra del artista.

<sup>54</sup> “Abstenciones en un certamen académico”, *La Nación* (20 de noviembre de 1971), 10.

*Grabado y Dibujo de La Plata*, junto a Juan Carlos Romero y Miguel Angel Elgarte. Tal como registra el Acta de dicho Salón:

Habiendo concurrido el señor Director de Cultura de la Municipalidad, Prof. Alberto M. Oteiza al Salón Dorado donde se realizó la reunión del Jurado, al pasar revista de las obras advierte que las obras presentadas por el artista Ricardo Eduardo Longhini tituladas “Viet-Nat” y “Biafra 68” presentan inscripciones una de tipo inmoral y la otra de evidentemente carácter político, circunstancia que le hace saber a los jurados que se encontraban en ese momento en el Salón, Profesora Aída Carballo y Profesor Juan Carlos Romero [...]. La profesora Aída Carballo y el Profesor Juan Carlos Romero sostienen que las obras deben ser mantenidas por reunir las condiciones de grabado exigidas en el reglamento utilizado para tal fin.<sup>55</sup>

El 19 de noviembre de 1971, con la sola presencia de las obras de Carballo, Fernández, Versacci y Luna Ercilla, se reunió en la ANBA un grupo de personas para la supuesta inauguración del Tercer Premio GFH. En *La Prensa* se reprodujo la imagen de Aída observando las obras de Versacci, junto a los académicos López Anaya y Bonifacio del Carril y la viuda de Facio Hebequer.<sup>56</sup>



Imagen 13—Aída Carballo et al. en la inauguración del Premio GFH 1971.

Publicado en *La Prensa*, 21-11-71, p. 4, 3a. sección 3

Se pretendía así dar una imagen de normalidad para una situación que en realidad venía a alterar las calmas aguas académicas.

<sup>55</sup> Acta del VI Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo de La Plata, La Plata, 9 de diciembre de 1968. Firmado por Aída Carballo, Juan Carlos Romero y Alberto M. Oteiza, Director de Cultura. Fundación Espigas, Archivo Aída Carballo, carpeta D, sobre Correspondencia 1969.

<sup>56</sup> “Inauguróse el concurso Hebequer”. *La Prensa*. 3ª sección (21 de noviembre de 1971): 4.

La abstención mayoritaria invalidaba el carácter del concurso y ese mismo día 19 la ANBA decidió en una nota oficial elevar el caso a la siguiente reunión plenaria ordinaria de la entidad. Realizada la reunión el día 25, se comunicó que en vistas de la reacción de protesta de los nueve artistas involucrados y “teniendo en cuenta que los objetivos de la realización del certamen quedarían desvirtuados con la sola presentación del único artista restante [Luna Ercilla]”, se resolvía dejar sin efecto la invitación formulada a los diez artistas seleccionados, “rechazar por infundados e injustos los argumentos con que los artistas participantes resolvieron tardíamente dejar de intervenir en el certamen [y] hacer una declaración pública sobre la cuestión que ha motivado esta iniciativa.”<sup>57</sup>

La declaración pública sobre el episodio del II Certamen suscripta cuatro días después que la nota de anulación del Premio GFH, fue formulada por la ANBA “reunida en sesión especial bajo la presidencia de su titular Bonifacio del Carril y la asistencia de los miembros de número Libero Badí, Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Roberto Caamaño, Ferruccio Calusio, Juan Carlos Castagnino, Cayetano Cordova Iturburu, Jorge D'Urbano, Luis Falcini, Jacobo Ficher, Fernando López Anaya, Víctor Rebuffo, Raúl Russo, Héctor H. Schenone, Jorge Soto Acebal y Amancio Williams y la concurrencia de los señores académicos Ricardo Braun Menéndez, Carlos de la Cárcova, José Fioravanti, Alberto Emilio Giménez y Eduardo Sacriste que excusaron su inasistencia pero enviaron su opinión por escrito”, según se consignaba oficialmente. Allí se formulaba que

Una de las notas esenciales que caracterizan y definen a las sociedades culturalmente desarrolladas es el debido respeto al derecho de libertad de creación artística. Es, por otra parte, la que distingue a las naciones donde impera la libertad de aquellas sometidas al totalitarismo y a la cultura dirigida.

La absoluta libertad con que el artista debe desenvolverse en la creación y ejecución de la obra de arte comporta concederle, sin restricciones ni limitaciones de especie alguna, la más completa posibilidad de determinar la fuente de su inspiración y el contenido filosófico de su obra. Los trabajos con mensaje ideológico son y han sido, desde hace muchos años, propios y naturales como medio de expresión artística, cuando reúnen las

---

<sup>57</sup> Resolución N° 3 de la Presidencia, Expediente R- 6-71, 25 de noviembre de 1971. Archivo ANBA, Premio GFH 1971. Además del envío de una copia a cada uno de los participantes, esta resolución se distribuyó y publicó en todos los medios de prensa porteños.

condiciones estéticas necesarias. Ignorarlo sería negar un hecho cierto, quizá uno de los más fecundos en la evolución del arte.

Pero una cosa es la total libertad de creación de que debe gozar el artista, que la Academia proclama una vez más, y refirma [sic], y otra, la utilización de la obra de arte con fines políticos o proselitistas por parte del artista o de terceras personas. Esta utilización ulterior de la obra de arte -como no podría ser de otra manera- está sujeta al cumplimiento de las leyes y normas que, en general, rigen todas las actividades individuales y colectivas, sin que el carácter intelectual o artístico de la obra pueda ser causa de una excepción.

Esto establecido, en el caso que motiva esta declaración, la Academia Nacional de Bellas Artes deplora que el Reglamento del II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales no haya determinado, de antemano, con la debida precisión, las normas a cuyo cumplimiento debían comprometerse los participantes, desde el punto de vista conceptual. Deplora también que el concurso haya sido suspendido después de que el Jurado llamado a expedirse sobre la calidad estética de las obras habría cumplido su cometido.<sup>58</sup>

Se trataba de una declaración tardía y forzada que, como se sostenía desde *La Opinión* “al tiempo que rescata la libertad de expresión, señala contradictoriamente la necesidad de una censura ideológica previa que discrimine las obras presentadas a un salón.”<sup>59</sup> Era a la vez una declaración que no contaba con el consenso total de los miembros de número: mientras que Luis Falcini y Juan Carlos Castagnino expresaron luego su desacuerdo con la misma, Luis Seoane—quien se encontraba en Galicia durante los sucesos del *II Certamen*—sostenía a su regreso al país: “no puedo estar sino en defensa del derecho a la libre expresión y contra todo procedimiento de censura. Por otra parte, es un hecho que algunos de los que proclaman la necesidad de un instrumento de censura, son los primeros en denunciar su existencia en países como la Unión Soviética”, en referencia a la oración de la declaración de la ANBA donde se aludía a la distinción entre “las naciones donde impera la libertad de aquellas sometidas al totalitarismo y a la cultura dirigida”.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Declaración de la ANBA, 29 de noviembre de 1971. Exp. A-34-71, Archivo ANBA, Premio GFH 1971.

<sup>59</sup> [Hugo Monzón?], “Sobre un episodio de censura. Emitió una formal declaración la Academia Nacional de Bellas Artes”, *La Opinión* (5 de diciembre de 1971): 23.

<sup>60</sup> Declaración de Seoane en H.M. [Hugo Monzón], “Luis Seoane fundó un museo en un pueblo gallego y propone la creación de talleres artesanales”, *La Opinión* (10 de diciembre de 1971): 22.

Cabe señalar también que en el citado discurso de Soto Acebal en ocasión de la inauguración de la primera edición del Premio GFH, ya había incluido alusiones sobre el posicionamiento de la ANBA en su rol rector respecto a la regulación de las artes plásticas: “Consideramos esencial su actividad dentro de todos los ámbitos de la cultura y su colaboración sin retaceos a cuanta manifestación de verdadero arte se produzca en la Argentina. Asimismo, debemos un asesoramiento al Estado y una censura (apoyada en sólidas razones) a todas aquellas acciones que supongan un atentado a la estética, al Arte o a la Historia.”<sup>61</sup>

La ANBA volvió a estar implicada en una nueva proyección del caso que relacionó la anulación del *II Certamen Nacional de Experiencias Visuales* y la renuncia de los grabadores a participar en el Premio GFH de 1971; esta vez, en el proceso judicial entablado por Colombres y Pereyra reclamando la asignación del monto de los premios denegados por la censura oficial. En este juicio, los representantes de los artistas premiados solicitaban en 1973 el testimonio de la ANBA respecto del caso de los grabadores y el premio de la institución. En carta del 27 de marzo de 1973 dirigida al Presidente de la ANBA, el Dr. Ernesto Roberto le solicitaba “quiera tener a bien mandar se informe directamente a la Secretaría Actuarial, con transcripción o copia del presente oficio, si la inauguración de la muestra correspondiente al Premio Bienal de Grabado Guillermo Hebequer, que organizó esa Academia en 1971, se abrió con sólo cuatro de los diez artistas invitados. Asimismo informará si es cierto y consta en el archivo de la institución que los artistas Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio L Muñeza, Juan C. Romero, Osvaldo Romberg y Daniel Zelaya, invitados a participar del certamen, decidieron no enviar sus obras a la muestra, en señal de protesta por la suspensión del II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales (1971), y remitirá copia auténtica de la nota que dichos artistas remitieron a la Academia explicando su conducta.”<sup>62</sup> Se trataba de una nueva consecuencia de un

---

<sup>61</sup> Discurso de Jorge Soto Acebal, 5 de diciembre de 1967, *cit.*

<sup>62</sup> El caso se tramitó ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Federal y Contencioso Administrativo N° 2, del Dr. Carlos R. Senestrari, Secretaría N° 5, del Dr. Juan C. Camicia. Archivo ANBA, carpeta Premio GFH 1973. En otro pedido con la misma fecha, también se solicitaba un ejemplar autenticado de la declaración hecha pública por la Academia en oportunidad de producirse la suspensión del II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales



episodio que, entre apelaciones y formalidades judiciales, se prolongó hasta los tiempos de la siguiente dictadura militar: en agosto de 1976 la Corte Suprema de Justicia sostenía que:

la libertad de expresión—que comprende la libertad de creación artística—no es absoluta, y, como todos los derechos y libertades, susceptible de reglamentación razonable, en coexistencia con los demás derechos, y admite el ponderado ejercicio del poder de policía, con base en la necesidad de preservar la moral, las buenas costumbres, el orden y la seguridad pública.<sup>63</sup>

En definitiva, trascendiendo los homenajes y los rescates de las imágenes históricas, esta acción de los grabadores se inscribía en el conflictivo panorama del momento y volvía a recuperar un sentido de confrontación político-institucional que, desde el nuevo espacio de institucionalización y el establecimiento del grabado como un valor del circuito del mercado artístico sesentista, había ido quedando gradualmente desplazado. Retomando y actualizando los postulados combativos y de denuncia social que sostuviera el propio Facio Hebequer a principios de los años treinta, las acciones de estos jóvenes grabadores demarcaban entonces claros gestos de resistencia ante las instituciones artísticas.

---

e informar si el cuerpo académico votó dicha declaración unánimemente. En la respuesta del 16 de abril, la ANBA decía que el texto había sido aprobado por unanimidad. Archivo ANBA, exp. J-2-1973.

<sup>63</sup> “La Corte niega la entrega de un premio”, *La Nación* (13 de agosto de 1976): 4.