

ARTISTAS X ARTISTAS

La figura del artista en el pensamiento de Facio Hébecquer y Noé

Ana Pifano

Hay artistas que han incursionado en el campo literario para dejar testimonio de sus concepciones teóricas acerca del arte, de sus pareceres en torno al propio ámbito de desempeño. Dentro de la historiografía del arte argentino del siglo XX tenemos varios casos, dos de los artistas argentinos que han reflexionado por escrito sobre el arte y sus vicisitudes son Guillermo Facio Hébecquer y Luís Felipe Noé. En sus respectivos libros: *El sentido social del Arte* (1936) y *Antiestética* (1965) se han pronunciado respecto al arte.

En estas obras encontramos a dos artistas que en momentos históricos diferentes toman la iniciativa de ser ellos, como productores de arte, los que teorizan sobre el arte. El presente trabajo se propone rastrear en los libros mencionados las concepciones que cada uno de los autores postula acerca del artista, sus características y su rol social, para luego establecer una comparación entre sus posicionamientos.

Creemos que es importante tratar de encontrar y explorar, dentro de una historiografía del arte que tiene como voces protagónicas a las de los “teóricos” del arte, las voces de los artistas. Indagar en las concepciones que estos han tenido sobre el “ser artista” puede arrojar interesantes pistas para cualquier análisis que se desee hacer en torno a la cuestión de la figura del artista en la historia del arte argentino. Este pequeño estudio pretende hacer luz en esta dirección.

I

Guillermo Facio Hébecquer nace en Montevideo en 1889, pronto se muda a nuestro país, donde comienza a incursionar en el arte. A lo largo de su vida se proyecta como un artista multifacético, explora en la pintura, el dibujo, el teatro y el grabado. Esta última disciplina es la que signa su obra, los grabados que lo identifican están marcados por su contenido social y no pueden ser pensados por fuera de lo que fueron los llamados “*artistas del pueblo*”.

Este grupo de artistas, formado por Arato, Belloq, Vigo, Riganelli y el artista que nos ocupa, trabajó en la década del '20, teniendo el grabado como herramienta privilegiada de expresión y como tema los problemas sociales. Provenientes de sectores populares, formados al calor de lecturas de izquierda que circulaban en el Buenos Aires de principios del siglo XX, expusieron en bibliotecas, clubes, fábricas y calles y entendiendo el arte como forma de accionar sobre la realidad.

El pueblo fue su tema y destinatario y, con un realismo cercano al expresionismo y desarrollando búsquedas tendientes a la máxima difusión posible de su obra, generaron espacios de propagación alternativos dentro y fuera de los circuitos académicos, publicando sus imágenes en folletos, carteles, prensa, ilustrando libros y también siendo organizadores del Salón de los Recusados y trabajando en asociación con el grupo de Boedo. Los artistas del pueblo sentaron precedente fundamental para todo lo que sería el arte de carácter social en la historia del arte argentino.

En 1936, un año después de su muerte, se publica un libro donde se compilan varios escritos que el autor ha legado. La Editorial La Vanguardia reúne bajo el título de “*Sentido Social del Arte*” veinte artículos escritos por el grabador donde sus concepciones sobre el arte aparecen claramente delimitadas.

Al emprender la tarea de escribir sobre el arte, Guillermo Facio Hébecquer, decide dejar sentado, desde su lugar de artista, sus ideas en torno al arte y sus implicancias. “*Nos aconsejan que no perdamos tiempo en escribir sobre pintura, porque para esto están los*

*literatos que escriben mejor que los pintores y cuyo control de las artes plásticas no sabemos porque razones les pertenece. Nosotros escribimos, en cierto modo, al margen de nuestro trabajo. Y lo hacemos como hacemos todas nuestras cosas: espontáneamente.*¹

A lo largo de sus escritos el artista va desplegando su punto de vista acerca del arte y sus cuestiones, sobre cómo concibe la figura del artista, cómo lo define, como lo caracteriza y que valoriza del rol social del artista. En el comienzo del libro aparece el concepto de artista verdadero asociado al concepto de genio. *“Como la naturaleza no se muestra demasiado pródiga en la creación de este personaje extraño, la industria de los hombres de industria, trata, naturalmente, de enmendarle la plana a la naturaleza y vuelta a vuelta, crea o inventa un genio”*². Más adelante avanza en la definición del genio verdadero:

*“Un genio es un genio por su propia capacidad (...) un genio es el que vive ardiendo de amor por la vida o por otra causa así grande y así fuerte como la vida, vive y arde en sus obras y les infunde este ardor y esta vitalidad que culmina luego en la grandeza de su genio. El que no tiene vida propia, calor propio, trata de absorber el calor y la vida de los demás y lo da luego como una cosa suya.”*³ Al concepto de *genio verdadero* se le opone el de *genio falsificado*, que es aquel inventado por la industria.

Al hablar de una exposición de Quirós⁴ deja rastros evidentes de cómo concibe la relación de los artistas con la técnica:

*“Hace algún tiempo, tuvimos ocasión de oírle afirmar a Quirós en rueda de amigos, a su regreso de Europa, que el problema técnico, en pintura era siempre el mismo, ya se pintara un paño o una figura”*⁵ nos dice el artista del pueblo, luego explica que esos decires le resultan extraños en un principio y hartos cuestionables al profundizar en el análisis, y sentencia: *“solo un pintor frío puede afirmar que lo mismo da pintar una cebolla que una persona (...) un pintor frío, vacío y helado. Vacío de humanidad y helado de corazón”*⁶. Esta afirmación es completamente coherente con otra que aparece esbozada páginas antes: *“hay quien no ve en el modelo más que al modelo. Y sólo traduce la parte puramente objetiva, que a nadie interesa, y menos al arte. La belleza, como el color, es algo que lleva consigo el artista y no el modelo”*⁷.

En otro apartado, cuando aborda la exposición de Boris Grigorieff⁸, continúa profundizando en torno a estas ideas. En la muestra de este artista ruso, Facio, encuentra la *“decadencia de un pintor que careciendo de un contenido espiritual para inflamar su obra, se entrega a una especie de espiritismo cromático, perdiendo el control de la vida y de la realidad, hasta precipitarse en la desorbitación más absoluta”*⁹ y cataloga a este artista, que la crítica asocia con lo nuevo, de la siguiente manera: *“Es un pintor sensual, materialista, desvinculado del mundo y de la humanidad. Ninguna inquietud trascendental o intrascendental le turba el sueño (...) Nosotros tenemos otra concepción de lo nuevo”*¹⁰. *“Nosotros representamos de acuerdo con la realidad y pintamos de acuerdo con nuestro temperamento”* dice en otro momento Guillermo Facio Hébecquer hablando de los artistas del pueblo.

¹ Guillermo Facio Hébecquer. *El sentido social del arte*. Editorial La Vanguardia. Buenos Aires. 1936.

² Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 7

³ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 10

⁴ Pintor argentino (1881-1968). A los 16 años ingresa en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. A lo 20 años viaja a Italia becado por el gobierno nacional. Al volver a nuestro país conforma el grupo Nexus y produce una obra gauchesca sin precedentes en la pintura argentina.

⁵ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 19.

⁶ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 20.

⁷ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 16.

⁸ Pintor ruso (1886-1939). Desarrolla técnicas varias como el óleo, la ténpera y el dibujo, su obra está influenciada por la Escuela de París. En su país natal crea la escuela Neoprimitivista. Desplegando un estilo figurativo se concentra especialmente en la figura del mujik, el campesino ruso, personaje que había alcanzado notoriedad a fines del siglo XIX y sobre todo durante la Revolución bolchevique. Se le considera un pintor expresionista, a medio camino entre el ambiente oriental del extremo ruso y las técnicas del arte vanguardista occidental.

⁹ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 40.

¹⁰ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág. 42.

Previamente a esto, nuestro autor, había dedicado un apartado a su compañero, José Arato¹¹. Aquí también podíamos apreciar el modo en que Facio se posiciona a la hora de valorar a los artistas. En este caso nos dice: *“Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración, [Arato] fue quizás de entre todos nosotros, quien más lo amó y por lo tanto el que mejor interpretó la miseria y los sufrimientos del pueblo. (...) Todas las aberraciones que el pauperismo engendra exprimieron sus lágrimas en la paleta de Arato”*¹².

Aquí aparece claramente expresado aquello que se considera como positivo a la hora de valorar a un artista. Lo mismo podemos observar al leer el siguiente fragmento:

*“Ser artista y ser proletario es ser dos veces héroe. Vivir serruchando madera y machacando hierro bajo la dirección de un patrón brutal o alinear números en una oficina en compañía de cuatro zanahorias que solo saben de fútbol y carreras, no es seguramente lo más apropiado para el desarrollo de las facultades espirituales, y justo es reconocer en quienes han logrado conservarlas en medio tan hostil, verdaderos artistas en potencia”*¹³

En oposición a estas apreciaciones positivas aparece lo que ya veníamos encontrando en un principio, que tenía que ver con el desprecio al tecnicismo que anula el sentimiento vital en el arte. Al hablar de los artistas que ponen en un lugar central la técnica Facio Hébecquer escribe *“ven en el tecnicismo más que un medio el fin del arte, enfardados en una serie de preocupaciones oficiosas, controlan en tal forma la propia labor que , que destruyen el sentimiento, quiebran el vuelo imaginativo y anulan totalmente su contenido espiritual”*¹⁴.

El grabador del pueblo afirma: *“la sugestión del estilo (...) y el encanto de la paleta (...), no llegan a sustituir lo que nosotros reclamamos: humanidad. Calor de vida. Sistema nervioso, eso no satisface las necesidades espirituales de nuestra época.”*¹⁵

Al respecto de las necesidades propias de la época que transita el artista dirá en otro momento: *“el verdadero y único instinto de nuestra época, no es llenar telas sin significado alguno, vacías de humanidad y secas de sentimiento, sino por el contrario buscar el significado de la vida y expresar el amor inmenso que nos inspira la gran familia humana”*¹⁶

Es recurrente en las exposiciones teóricas del autor un menosprecio muy marcado hacia los artistas que poseen un exclusivo interés en la técnica, hacia aquellos *“pintores que proclaman con énfasis que el cuadro no es más que superficie revestida de colores, que llegan a implantar una fórmula más hueca que el arte por el arte, o sea: la luz por la luz, el matiz por el matiz.”* Y es terminante al concluir: *“despojar a la plástica de toda otra finalidad que la plástica, es quedarse con el barro o con la pasta en la mano. Porque la plástica, en cierto modo, es el instrumento con que el artista labora sus impresiones. Quién no vea en la plástica otra cosa que la plástica es mejor que mire otra cosa”*¹⁷.

Ya hacia el final de la obra en un escrito titulado *“Hay que bajarse del caballo”* explica que la mayoría de los artistas se encuentran situados en una posición falsa y privilegiada, estando, algunos de ellos sobre un caballo y otros sobre un maturrango. Los primeros proyectándose sólo desde su preparación técnica y los segundos proyectándose sólo desde su preparación política, situándose ambos fuera del nivel común de la realidad histórica. *“El artista debe poner a su servicio su capacidad para acelerar el proceso de transformación. Los que quieran trabajar para el proletariado tendrán que descender de sus respectivas posiciones elevadas y acercarse al llano del movimiento (...) El lenguaje del arte ahora más que nunca debe ser claro y sencillo”*¹⁸

¹¹ Artista argentino (1893 -1929), pintor, ilustrador y grabador integrante del grupo de los artistas del pueblo.

¹² Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pág 32 y 33.

¹³ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pag. 63

¹⁴ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit. Pag 64

¹⁵ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit Pág. 20

¹⁶ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit Pág. 29

¹⁷ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit Pag, 30

¹⁸ Guillermo Facio Hébecquer. Op. Cit Pág 88

II

Luís Felipe Noé nace en Buenos Aires en 1933, a principios de los '50 comienza a incursionar en el campo del arte formándose en el taller de Horacio Butler. En la primera parte de los '60 forma junto a Deira, Macció y de la Vega un grupo conocido como *Nueva Figuración*. Luego de la oposición figuración/abstracción, rectora de las polémicas de las décadas anteriores, aparece la *Nueva Figuración*, que enriquecida con los aportes de la abstracción pretende mostrar la realidad en toda su crueldad y volver a la figuración. Este movimiento que comienza a florecer en diferentes lugares del mundo encuentra en el nuestro sus representantes en estos artistas.

En sus obras, que suelen ser considerados neo expresionistas, encontramos seres deformados, monstruosos, doloridos, imágenes que pretenden mostrar lo más descarnado de la realidad con un manejo libre de las formas y los materiales.

En el año 1965 el grupo se disuelve y nuestro artista viaja a Estados Unidos, en este año escribe *Antiestética*, libro al que nos remitiremos. De aquí en más a su obra plástica, que atravesará largos periodos de inactividad, se le suma la obra literaria, a diferencia de lo que ocurre con Facio Hébecquer, el pensamiento de Noé es plasmado en varios libros, entre los que cuentan *“Una sociedad colonial avanzada”* (1971), *“Recontrapoder”* (1974), *“A Oriente por Occidente”* (1992) y *“El otro, la otra y la otredad”* (1994). Y no olvidemos su primer libro, que es el que nos ocupará: *“Antiestética”* (1965).

En este ensayo aparecen evidenciadas las ideas rectoras de su obra y su pensamiento. Al igual que ocurría con *“El Sentido Social del Arte”*, se trata de un libro que obedece a la necesidad de un artista de pronunciarse frente a los avatares de su propio campo de desempeño.

*“Este es un libro sobre pintura escrito por un pintor. Y, como se sabe, esto comúnmente no es tolerable. Un pequeño periodista, un poeta, un profesor de filosofía y hasta un ingeniero agrónomo y, sobre todo, cualquier clase de escritor, tienen derecho a hablar de pintura. Un pintor, en cambio, no. A él le está negada la palabra. ¿Por qué? Por el simple hecho de que se supone que él se expresa de otro modo. Existen dos fundamentos para ello. El temor común de que la emoción se contamine con razón, es uno. La incapacidad de la sociedad actual para admitir que una misma persona desempeñe más de una función, constituye la segunda razón. Perdónenme pero yo quiero solamente hablar de mi quehacer no desde el punto de vista del inmediato hacer, de la técnica, sino en el plano de la conciencia creadora”*¹⁹

Este es el modo en que él mismo presenta su tarea. A lo largo del libro podemos ir vislumbrando el modo en que piensa al artista. Noé es claro a la hora de situar al artista: *“El artista no pertenece a una especie rara. Muchas veces juega a distinguirse de los demás y habla un lenguaje para el común de los hombres incomprensible. Pero es un hombre. Es un hombre que, como todos, está emplazado en la sociedad”*²⁰, aparece en esta afirmación, implícitamente una valoración negativa en torno a aquellos artistas que se sitúan en una esfera diferente del resto de sus contemporáneos.

Esta cuestión de la ubicación contextual es un punto recurrente. *“El artista obra como el óvulo y el entorno como el espermatozoide. Lo fecunda”*²¹ metaforizará el pintor. A menudo nos encontramos con frases que apuntan a enfatizar el vínculo existente entre el artista y su medio, por ejemplo: *“El artista no es una abstracción, una entealequia sino un hombre emplazado en contexto. El medio no es la causa, tampoco lo determina, pero si lo condiciona. Es indiscutible que hay una interacción entre el medio y el artista. El artista es*

¹⁹ Noé, Luís Felipe. *Antiestética*. Editorial Van Riel. Buenos Aires 1965. Pag. 11

²⁰ Noé, Luís Felipe. Op.Cit. Pag. 22

²¹ Noé, Luís Felipe. Op.Cit. Pag 69

*un intérprete del mundo y la primera versión del mundo que tiene es el mundo que lo rodea*²²

Esta relación entre el artista y el mundo circundante va a ser definitoria en el modo en que Noé piensa en arte.

*“El arte siempre se juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación. Siempre ha sido un fruto de la relación del artista con lo circundante, con su tiempo, con su lugar; un testimonio de esa relación y del fruto de esa relación. De este modo el artista siempre ha dado testimonio de su época. Un testimonio vivo, no ilustrativo, un testimonio de la relación hombre-época. Pero decir que el artista da testimonio no quiere decir que sea un testigo. El es actor, no espectador. Es su obra, - su acción - la que es un testimonio. Detrás de su obra está él, el hombre; detrás de él, su época.”*²³. Tenemos entonces un artista que en su quehacer testimonia su relación con su mundo, con su época, y de este modo acciona sobre el mundo.

Noé dirá que en el devenir de la creación, que es lo que considera relevante, más allá de la obra, el artista es un *“instrumento de la historia”*. Dentro de una definición del arte como búsqueda, *“El artista no es un hacedor de objetos sino un buscador de posibilidades en la imagen del mundo”*²⁴ que en su búsqueda no puede escapar del influjo del propio mundo.

En cuanto a las posibilidades de acción que posee el artista Noé argumenta: *“El artista no puede cambiar las estructuras societarias, sino solo dentro del campo en que él actúa, el campo de la visión orgánica. Pero, al mismo tiempo, solo es una manifestación de la voluntad societaria en este terreno. Por ello sus posibilidades de cambio son, en realidad, posibilidades de revelar un cambio que ya se está dando en la sociedad”*²⁵.

A continuación nos explica que *“El artista es un adelantado de la propia sociedad y va señalando la capacidad de ésta de acceder a cosas nuevas”*²⁶ a través de sus imágenes que revelan el modo en que el artista se vincula con lo que lo rodea, ya que éste no puede revelar lo circundante sino sólo su relación con ello.

Hemos utilizado aquí una palabra que es importante en los planteos del autor, se trata de la palabra *revelación*. *“El artista revela una imagen, no de lo circundante sino de su relación con lo circundante. Y por eso mismo se puede hablar de revelación. Quiere atrapar lo circundante y solo da testimonio de su relación con lo circundante.”* Nos explica el artista, en consonancia con lo que ya veníamos enunciando.

Y en relación con la *revelación* de imágenes es que aparece la cuestión de la *magia*, que es otro componente importante a la hora de abordar el modo en que este artista plástico piensa a los artistas. Veamos que nos dice al respecto: *“El artista debe obedecer a su época, a los dictados profundos de su época. Pero para interpretarlos, para revelar su imagen, para transmutarlos en otra cosa, debe ser un mago. Y si no, no será un artista. Un pintor se convierte en artista cuando accede a la magia. (...) Accede a la magia cuando comienza a revelar imágenes. Pero revelar imágenes no es hacer imágenes. Es revelar.”*²⁷

Con esta última parte de la afirmación tiene que ver el hecho destacado por Noé de que para ser un verdadero artista no basta con producir una obra, o dominar el lenguaje plástico sino que hace falta algo más, que tiene que ver con esta capacidad de revelación, con la magia. En un momento Luís Felipe Noé escribe: *“Es un pintor porque sabe los trucos del oficio. Pintor, pero no un artista”* y completa:

“Existen obras de artistas y obras de pintores que no son artistas. Existen pintores que a través de fórmulas aceptables dan su sensibilidad prefijada y mundo particular, y artistas

²² Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 49

²³ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 31, 32

²⁴ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag

²⁵ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag 52

²⁶ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 52

²⁷ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 33

que tienen la sensibilidad abierta hasta para lo torpe, que pueden sentir más allá de lo que admite la sensibilidad común – que no son sensibles (en el idioma vulgar) sino creadores-. La sensibilidad del creador le exigirá a él mismo ir más allá de la apreciación sensible del mundo en torno. La verdadera sensibilidad es una forma del descubrimiento. O sea, existen obras de “munderos” y obras de creadores.’²⁸

Vemos que el autor considera que hay una sensibilidad especial que poseen solo los verdaderos artistas, esta permitirá que en sus imágenes haya verdaderas revelaciones sobre el mundo. Esta es su magia. En cambio quienes no son “verdaderos artistas”, los “munderos”, solo pueden creer en el arte como expresión, dominar un lenguaje, controlar sus efectos y brindar pequeñas variaciones sobre lo aceptado acerca del mundo.

En cuanto al modo en que deben revelar los artistas, Noé considera que hay modos de arte que no son reveladores y productores de arte que en su rebeldía dejan de revelar:

“Conozco muchos pintores cuya rebeldía sólo está canalizada contra la sociedad, pero cuando pintan son voceros de todos los prejuicios y limitaciones de ella. Además estos artistas son, según afirman, rebeldes contra la sociedad burguesa y quieren hacer un arte del pueblo y para el pueblo. Por esto utilizan, a su decir, un idioma comprensible. Dejemos de lado que los ideales de vida de los individuos de la sociedad proletaria, muchas veces, están condicionados por los de la sociedad burguesa, especialmente, en el terreno del arte, y preguntémosnos si es legítimo hacer un arte de comunicación y nada más que de comunicación. Ante todo aclaremos que cuando se habla de arte social se dice algo más que arte para el pueblo; se dice arte de excitación del pueblo, de agitación política. El arte así ya no es revelador de imagen sino excitante político. Por supuesto que entonces, desde el punto de vista artístico, no estaremos de acuerdo. Puede que si desde el punto de vista político.’²⁹

III

Luego de haber visto el planteo de cada uno de los autores acerca del artista, de haber rastreado como piensan el rol social del artista, como los conciben deseables y como los describen, podemos establecer una comparación entre las propuestas de cada uno, estableciendo continuidades y rupturas entre ambas construcciones teóricas.

Se trata de dos artistas que deciden ligar su obra con el compromiso social y político, aunque llevan a cabo su cometido de maneras diferentes. Esto también está signado por las características del momento histórico que lo contiene a cada uno. Facio Hébecquer vive la constitución del Estado Nacional, la supremacía de las elites ilustradas y el modelo oligárquico, el advenimiento del radicalismo con la consecuente ampliación de los horizontes de la vida política para las clases medias y la primer interrupción de la democracia. Luís Felipe Noé nace cuando la vida de Facio se está apagando, vivirá sus primeros años en la famosa década infame, presenciara el movimiento de masas y el ascenso a la política de los sectores populares con el peronismo, será testigo de las continuas interrupciones a la democracia y de los largos procesos de resistencias y luchas.

A lo largo de su vida nuestro grabador irá confeccionando escritos que serán recopilados a su muerte y en el complejo panorama de los años ´60 nuestro pintor escribirá su *Antiéstetica*. Cada uno, a su momento, decidió que los artistas también merecen dejar un legado escrito acerca de sus posiciones a propósito de su propio campo de desempeño. Postulando que, a pesar de no ser lo habitual, ellos, como artistas también tienen algo que decir, que quieren hacerlo y que sus palabras tienen valor.

En ambos planteos nos encontramos con que, aunque reniegan del hecho de que los artistas se sitúen por encima de sus congéneres, les atribuyen características especiales

²⁸ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 67

²⁹ Noé, Luís Felipe. Op. Cit. Pag. 51

que los hacen diferentes al resto de los hombres. En el caso del artista del pueblo, aunque conmina a los artistas a “*bajarse de sus caballos o maturrangos*” para ponerse a la par del pueblo y poder efectuar la verdadera transformación, considera que los artistas son genios que la naturaleza no genera en grandes cantidades, que es un ser humano que lleva consigo la belleza y el color y, puede interpretar la conciencia del pueblo. La caracterización del artista como genio poco común y héroe pone, sin duda, al artista en un lugar escindido del resto de la humanidad.

En Noé, nos encontramos con qué si bien comienza por decir que un artista es un hombre como cualquier otro, emplazado en un contexto y desliza una valoración negativa hacia los intentos de diferenciación de los mismos de sus contemporáneos, él también coloca la figura del artista en un lugar de excepcionalidad. El autor de *Antiestética* afirma que el artista lo es porque posee la magia que le permite revelar con una sensibilidad especial, es un adelantado que va señalando al resto los cambios que ya se van dando en la sociedad de la que forma parte, poniendo, una vez más, a los artistas en un lugar especial.

Hay en los dos, también, un posicionamiento similar acerca de la importancia de la técnica en asociación con la valoración del artista. Facio propugna que la reproducción objetiva del modelo no es lo que importa al arte, que el tecnicismo y las “preocupaciones oficiosas” anulan la vitalidad, la emoción y la imaginación, que es lo que se requiere del arte.

De un modo parecido Noé dice que el objetivo es revelar y revelar no es hacer imágenes, que un pintor puede conocer los trucos y fórmulas del oficio pero eso no lo hace artista. El fin de la tarea del artista es, en Facio Hébecquer, interpretar la conciencia del pueblo, buscar el significado de la vida expresando amor por la humanidad. Un artista debe satisfacer las necesidades espirituales de su época en esta búsqueda y la humanidad y el calor de la vida deben regir su obra, en la que debe utilizar un lenguaje claro y sencillo para que todos puedan acceder a ella. El contenido espiritual y el vínculo con el mundo y la humanidad son los valores centrales que considera este grabador para la posibilidad de transformación.

Noé considera que el artista es un instrumento de la historia, que en su obra deja testimonio de la relación hombre-época, un testimonio vivo de su vínculo con el mundo. En este caso el rol transformador pasa por la revelación, el artista es un buscador de posibilidades de imágenes de mundo que en su búsqueda va revelando.

En ambos casos el vínculo con la vida, con la humanidad, con el contexto, con la realidad y el lugar activo y comprometido del artista es valorizado de manera muy positiva. Primando en Facio la consideración de la vida, del sentimiento, del calor humano y en Noé la consideración de la situacionalidad contextual del artista.

Sin embargo hay una diferencia entre los planteos que resulta crucial. Mientras Guillermo Facio Hébecquer indica como correcta la utilización de un lenguaje claro, simple y comprensible a todos para producir un arte para el pueblo, hay afirmaciones de Luis Felipe Noé que van en un sentido estrictamente contrario. Este último cree que postular un arte que tenga como premisa ser comprensible va en detrimento de la revelación, que el arte no puede limitarse a la comunicación y que el arte social es otra cosa que un simple arte para el pueblo. A pesar de indicar que políticamente puede estar de acuerdo en cierto modo, desde el punto de vista artístico se posiciona en contra de un arte que él considera meramente de excitación política.

Tenemos entonces, en dos momentos históricos diferentes, dos artistas que nos dicen algo acerca del “*ser artista*”. En cada caso nos encontramos con ricos planteos que, sin duda, sientan bases importantes para ver el modo en que, a lo largo de nuestra historia del arte, se ha visto al artista, por lo que resulta interesante analizar cada planteo en sus particularidades y en su vínculo con el otro.

A la hora de pensar al artista es importante ver qué han pensado y dicho los propios artistas sobre los artistas, de qué manera han concebido su tarea y que características le han asignado a los artistas.

A lo largo de este trabajo hemos intentado dar cuenta de qué es lo que se dice sobre el artista, su figura, su rol en la sociedad, sus características desde el pensamiento de Facio Hébecquer y Noé, para luego reflexionar sobre ello y poner ambos planteos en relación. Al efectuar un análisis comparativo de los postulados, en la tercera parte de nuestro trabajo, nos encontramos con que hay una predominancia de las continuidades entre los modos de ver al artista. La contradicción entre el postular que el artista es un hombre como cualquier otro pero, a su vez, no poder evitar el asignarle dones especiales, que lo distinguen de sus contemporáneos, es algo frecuente de encontrar y los planteos de estos artistas no constituyen una excepción.

El menosprecio hacia una preocupación exclusiva en lo que a la técnica se refiere también aparece claramente en los dos casos y tiene que ver con las corrientes en las que se hayan insertos los artistas seleccionados, tanto Noé como Facio, eligen liar su obra al compromiso social y entienden que el arte debe tener una función que vaya más allá de lo meramente técnico-formal.

Claro está que cada uno lleva adelante su compromiso de una manera diferente y, esto es apreciable también en sus planteos. Encontramos en nuestro artista del pueblo un planteo más carnal, podría decirse, donde el compromiso se postula hacia la vida y la humanidad. En Noé la comprensión del compromiso aparece signada por el énfasis en lo contextual.

Hemos dicho que la forma en que asume el compromiso cada uno, influye y se evidencia en sus reflexiones teóricas, Facio Hébecquer es un militante y un artista. Noé es un artista.

Además de esto el momento desde el que escriben hace que se posicionen desde lugares diferentes, los artistas del pueblo estaban abriendo caminos en el desierto cuando empiezan a hablar del arte social en nuestro país, Noé ya tiene por detrás un recorrido de arte de compromiso social y político y, a nivel más global, también hay desarrollos teóricos varios acerca de la función social del arte y los artistas.

Si bien no se pretende mostrar estas reflexiones como cerradas, simplemente es la intención que este trabajo pueda ser útil y contribuir a las discusiones que puedan establecerse en torno a la figura del artista en el arte argentino del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (Director). Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Tomos I y II Editorial Sudamericana. España. 1999.

COLLAZO, ALBERTO. Facio Hébecquer. Bs. As. CEAL. 1982 (Pintores argentinos del siglo XX N°84).

CORDOVA ITURBURU, CAYETANO. 80 años de pintura argentina. Ediciones Librería La Ciudad, Buenos Aires. 1981.

FACIO HÉBECQUER, GUILLERMO. Sentido social del arte. Editorial La Vanguardia. Buenos Aires 1936.

LÓPEZ ANAYA, JORGE. Arte Argentino. Cuatro siglos de historia. (1600-2000). Emecé Editores. Buenos Aires 2005.

MUÑOZ, MIGUEL ANGEL. Guillermo Facio Hébecquer. Críticas y propuestas de un pintor anarquista". En: Segundas jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Bs As, CAIA/Contrapunto 1990.

NOÉ, LUÍS FELIPE. Antiestética. Editorial Van Riel. Buenos Aires. 1965.

SANCHEZ, MARTA. Pintores argentinos del siglo XX. Noé. CEAL. Bs. As. 1981.