

Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina. Una lectura de la obra publicada de Ricardo Carpani

Three movements to configure the role of the artist in Latin America. A reading of Ricardo Carpani's writings

IGNACIO SONEIRA
Universidad de Buenos Aires / CONICET.
ignaciosoneira2@hotmail.com

Recibido: 21 de agosto de 2013
Aprobado: 11 de febrero de 2014

Resumen

El artículo propone una lectura cronológica de las caracterizaciones del artista a partir de tres momentos diferenciados, tal y como son presentados por el artista argentino Ricardo Carpani en sus artículos y libros publicados entre 1958 y 1985. En dicho itinerario buscamos exaltar la evolución del concepto de artista en la propia reflexión teórica de Ricardo Carpani, diferenciando los requerimientos de “el artista libre”, “el artista revolucionario” y “el militante artístico”. A la vez, dejar en evidencia que dicha especulación encuentra una correspondencia con las variaciones en las prácticas artístico-políticas del propio Carpani, efectuadas en un momento coyuntural de la historia política argentina y latinoamericana.

Palabras clave: artista, Ricardo Carpani, política, América Latina.

Soneira, I. (2014): Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina. Una lectura de la obra publicada de Ricardo Carpani. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 471-487

Abstract

The article proposes a chronological reading in the characterizations of the artist from three distinct moments, as are submitted by the Argentine artist Ricardo Carpani in their articles and books published between 1958 and 1985. In the roadmap we exalt the evolution of the concept of artist in the own theoretical reflection on Ricardo Carpani differentiating the requirements of the “free artist”, the “revolutionary artist” and “the militant artistic”. At the same time, leaving evidence that such speculation is a correspondence with variations in the artistic practices and politics practices of the own Carpani, carried out in a key moment in the political history in Argentina and in Latin America.

Keywords: artist, Ricardo Carpani, politics, Latin America.

Soneira, I. (2014): Three movements to configure the role of the artist in Latin America. A reading of the published work of Ricardo Carpani. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3) 471-487

Sumario: 1. Introducción, 2. Metodología, 3. Resultados y discusión, 3.1. El artista libre, 3.2. El artista revolucionario, 3.3. El militante artístico, 4. Conclusiones. Referencias.

1. Introducción

La producción artística de Ricardo Carpani, identificada con el efervescente clima político de los años sesentas y setentas en la Argentina, ha devenido un ícono del arte político en la historia reciente del país, consolidando una referencia ineludible al momento de dilucidar no sólo las tramas, tensiones y discusiones de la época sino, incluso, a los fines de indagar las relaciones entre Arte y Sociedad en América Latina. No obstante, su polifacética obra plástica, que abarcó tanto el muralismo, la ilustración y la gráfica como la tradicional pintura de caballete, se complementa con una prolífica producción escrita en la cual elabora una fundamentación de su posición en el arte y la política. En rigor, Carpani, como lo deja entrever su obra y su biografía, concibió el arte como una de las formas de la política. Ello se cristaliza diáfananamente en sus trabajos publicados que, bajo la crudeza literaria del manifiesto (Cfr. Soneira, 2013), integran un aspecto inescindible de su producción visual efectuada para sindicatos, revistas de militancia y organizaciones populares.

Carpani escribe y publica entre fines de 1950 y mediados de 1986 la mayor parte de sus ensayos, todos ellos aparecidos en editoriales circundantes al activismo político. Tomados en perspectiva, es posible trazar un desarrollo de ciertos conceptos que van acompañando las experiencias personales y cambios de posición del artista y mutando en paralelo a las transformaciones acontecidas en el plano social y político, tanto a nivel regional como mundial. Una de las claves centrales de su producción escrita versa sobre el papel del artista en los procesos revolucionarios latinoamericanos. Si se aborda esta variable a lo largo de sus libros, notas y artículos, nos encontramos con que dicha caracterización es dinámica y acompaña, casi de modo explícito, el propio derrotero de Carpani como artista militante.

En el presente trabajo nos proponemos entonces analizar críticamente el rol del artista en América Latina a partir de las premisas presentadas en su obra publicada. En dicho itinerario buscamos exaltar la evolución del concepto de artista en la propia reflexión teórica de Ricardo Carpani. A la vez, dejar en evidencia que dicha especulación encuentra una correspondencia con una práctica artístico-política efectuada en un momento coyuntural de la historia reciente argentina y latinoamericana.

2. Metodología

La presente investigación parte de un abordaje conjunto de la producción plástica y escrita del artista argentino Ricardo Carpani entre 1958 y 1975. Bajo tal propósito, se procedió al relevamiento y análisis de las fuentes escritas y al material visual disponible en los diversos espacios de documentación en Argentina. Ello, en efecto, trajo aparejada la necesidad de ubicar el material recogido atendiendo a la biografía intelectual y política del autor. En dicha perspectiva de trabajo, se procedió a la reconstrucción argumental de los principales desarrollos teóricos, presentes en revistas y en libros publicados en las décadas del sesenta y setenta, con el

objeto de contrastarlos con su producción plástica, y así poder establecer etapas o periodizaciones, tanto en su obra plástica como en su caracterización teórica del arte.

En el proceso inicial de la investigación se aplicó una modalidad exploratoria a las fuentes, acompañada, como es habitual en estos casos, de una reconstrucción contextual a partir de estudios académicos reconocidos y comentarios especializados.

3. Resultados y discusión

3.1. El artista libre

Uno de los objetivos fundantes del manifiesto del grupo Espartaco consistía en interpelar a los artistas locales a recuperar la libertad creadora a la que se vieron obligados a renunciar sus pares en virtud de acomodar la producción a los gustos y los intereses de la oligarquía. Esta situación condujo, según dicta el documento de 1958, al plagio sistematizado y la castración de toda significación artística. En vistas a recobrar dicha libertad creativa sostiene el grupo que “es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética” (Cippolini, 2003: 287), por un lado. Por otro, es menester conectar la propia obra con ciertas coordenadas del emplazamiento en el que el artista habita. Como es palmario, un arte efectuado desde *este* territorio, debería ser, entiende el Manifiesto, un arte latinoamericano.

La pretendida libertad creativa propia del artista “verdadero” se traduciría entonces en un impacto en el inconsciente colectivo, el cual, por medio del arte, “se exalta y sublima” (Cippolini, *Idem*). En rigor, asevera Carpani en su libro *La política en el arte* de 1962, las imposiciones de partido o estatales no son las únicas posibles, “también la sociedad capitalista las ejerce de un modo sistemático, en tanto que las clases altas son las principales consumidoras. Ello genera un coloniaje cultural y artístico” (Carpani, 1962:34). Es por esta razón que, hablando sobre la experiencia de Espartaco, comenta en una entrevista realizada en 1992: “nosotros surgimos oponiéndonos tanto a la corriente abstractizante que estaba en boga en esa época –concretos, informalistas, expresionismo abstracto, etc.– como a un cierto tipo de ‘realismo socialista’ ligado al Partido Comunista.” (Longoni y Mestman, 2008: 436-441). Es decir, la búsqueda de una libertad creativa distante de la libertad formal que proponían los movimientos de vanguardia, fue uno de los impulsos vitales en la génesis de Espartaco y de un joven Carpani que ingresaba al escenario de las artes visuales de Buenos Aires. Pero, también, el artista libre que habita un país colonizado debería poder, según el ideario expuesto por Carpani, no sólo sortear las imposiciones tanto mercantiles como aquellas provenientes de las modas artísticas, sino incluso, debería, en el camino de configurar un arte latinoamericano y político, evitar caer en aquellos lugares que presentan una imagen de derrota de los sectores populares. Efectivamente, para Carpani el realismo socialista en su versión local se traduce en “realismo miserabilista” o también llamado por él, en otros escritos, “pintoresquismo”. Por ello, desde las páginas del periódico *Compañero* sostenía:

En nuestro país, la casi totalidad de las artes plásticas con intención social se ha orientado y se orienta hacia una temática inspirada en los aspectos más miserables y deprimentes de la sociedad actual. Así, bajo el rótulo de “arte testimonial”, “realismo crítico”, etc., ese arte se ocupa de destacar exclusivamente dichos aspectos negativos, ignorando por completo todas las otras facetas de la realidad obrera, especialmente su lucha revolucionaria. (Carpani, 1964b:7).

Sin más, arremete por igual contra todos aquellos artistas que, “disfrazados de ideas de izquierda”, esconden los intereses de la pequeña-burguesía (su verdadera extracción social). Estos artistas, dice Carpani, no se dirigen al pueblo sino a sus pares de clase, mostrando una imagen de derrota de los sectores populares. O, como dirá más claramente en una entrevista posterior “... esa es la imagen que la burguesía desea tener del proletariado –la nena muerta de hambre en la villa miseria– [...] esa imagen es por eso mismo vendible y rentable económicamente” (Longoni y Mestman, 2008:438). Los destinatarios de las críticas abarcarían desde “Los artistas del Pueblo” hasta Berni y Castagnino, y se inscribirían en el abanico de discusiones circundantes al Partido Comunista argentino relativo al acatamiento o no de una forma oficial de arte comunista (Cfr. Longoni y Mestman, 2008).

Ese es el tipo de imagen que propone Espartaco: latinoamericanista (Cfr. Córdoba Iturburu, 1960), con claro contenido político y que evita el imaginario miserabilista propio de la tradición de la pintura social. Ahora, ¿en qué medida podemos afirmar que los integrantes de Espartaco estaban trascendiendo el concepto de un arte burgués para un público burgués? ¿Hasta qué punto no terminan siendo objeto de su propia crítica? ¿No es el “arte latinoamericano” un producto del mercado del arte? Es posible que las respuestas a estas preguntas se relacionen con el definitivo distanciamiento de Carpani del grupo. Pese a que existe evidencia como para asumir que su alejamiento y el de Di Bianco de Espartaco fue a causa de diferencias de orden ideológico con Sessano y otros integrantes del grupo, no podemos desconocer que uno de los focos de distancia de Carpani con el grupo se vinculaba a que sus integrantes “se planteaban más como un simple grupo de pintores que como un grupo de artistas militantes al servicio de la luchas populares” (Longoni y Mestman, 2008: 436-441). Situación que, contrastada con la documentación disponible, hacía comprensible el pedido de radicalidad por parte de Carpani. El grupo Espartaco pese a su público ofrecimiento a las organizaciones sociales (Cfr. Rosembuj, 1963), algunas actividades aisladas en el interior del país y unos pocos murales efectuados por sus integrantes de manera individual, se mantuvo en el circuito de galerías y en los espacios de producción y circulación artísticas tradicionales, profundizando poco las claves que había anunciado en su manifiesto. Por el contrario, fue Carpani, con Di Bianco en un primer momento y luego solo, quien logró articular su producción plástica con el desarrollo real de las organizaciones obreras. Dicha intención militante coincide con la elaboración teórica del “artista revolucionario”.



Figura 1. Carpani, R., *Desocupados*, 1959. Oleo sobre tela. 112 x 162 cm. (Carpani, 1994b: 29).



Figura 2. Carpani, R. *Canastero*. 1957. Oleo sobre tela. 87 x 73 cm. (Carpani, 1994b: 27).

3.2. *El artista revolucionario*

Carpani esboza la figura del artista revolucionario como aquel personaje que, liberado de las imposiciones de las modas, los artificios y las determinaciones del mercado del arte, busca hacer de su producción un vehículo de la revolución. Vale aclarar, en este sentido, que para nuestro autor, el arte opera a la manera de un reflejo de la realidad. Es decir, un arte revolucionario tiene lugar en una realidad revolucionada y, por ello, ese tipo de expresión era, en aquel contexto, el único posible para América Latina; sobre todo teniendo en cuenta la cercanía de la Revolución cubana, la descolonización africana, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y el incipiente despliegue de las organizaciones guerrilleras en la región. La consonancia de este clima de época con la realidad del país era traslúcida. Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955 por las Fuerzas Armadas en la llamada “Revolución libertadora”, los sindicatos de base obrera habían crecido en número y radicalizado sus posturas. La polaridad peronismo-antiperonismo signaría en los años sucesivos la vida de los argentinos, atravesando y motivando los focos de organización armada. Carpani entendía que el arte no podía ser ajeno a este proceso, por ello afirma:

La finalidad de un pintor no es “hacer pintura”, sino, a través de la pintura, hacer arte. Pero como el arte es un producto de la realidad, a la cual refleja en sus aspectos más dinámicos, y nuestra realidad posee un creciente carácter revolucionario, nos encontramos con que haciendo arte haremos también política (Carpani, 1962:27).

Ineluctablemente, aquello que define al artista debe ir acompañado de una toma de posición como actor social que Carpani expresa asumiendo que:

El artista es un hombre, un hombre que se expresa mediante su obra. Y como hombre inserto en una sociedad, conformado por ella y dependiente de ella, no puede vivir ajeno a los problemas que esa sociedad plantea. Sólo hay dos posibilidades: o se está de acuerdo con la situación imperante, o se la quiere modificar. (Carpani, 1960: 33).

Las formas artísticas, desde la óptica del autor que estamos trabajando, actuarían dialécticamente en tanto que cristalizan los rudimentos más relevantes de la realidad, destacándolos y acelerando así los procesos de transformación. Ello lo conduce a afirmar que “el artista sintetiza en su obra los aspectos más agudos de la realidad generalizándolos en la sociedad y al generalizarlos los hace pasar al inconsciente colectivo, dando lugar a la aparición de otros aspectos más avanzados” (Carpani, 1960:33). O, como dirá unos años más tarde en otro artículo: “el artista no sólo comunica emociones sino también ideas, haciendo además política al agenciarse los medios para conectar su obra con el pueblo” (Carpani, 1964a: 28). En efecto:

La revolución exige una elevada dosis de emotividad revolucionaria. Como motor de la movilización, como impulso a la acción es más efectivo, en su momento, una canción, un afiche, un poema, un mural, una película o una obra de teatro, que la demostración lógica, científica, racionalmente perfecta de la necesidad de actuar. (Carpani, 1964a: 31)

De todos modos, más allá de las intenciones del artista, podemos intuir que el problema se mantiene ¿de qué manera hacer esto? ¿Cómo establecer una comunicación real entre el artista revolucionario y las masas? ¿Cómo transformar el arte en una genuina y eficaz herramienta de cambio? Estas son preguntas recurrentes en los escritos de nuestro autor durante la década del sesenta.

Carpani dedica buena parte de su producción a explicitar e intentar solventar la evidente distancia existente entre el arte y las masas. Un arte revolucionario latinoamericano debe poder recuperar esa genuina instancia comunicativa que definió al arte hasta el advenimiento del capitalismo. Dicho encuentro entre obra artística y pueblo tiene su correlato, según nuestro autor, en la misma génesis e historia del arte desde Egipto, pasando por el Medioevo y llegando al Renacimiento. Por ello sostiene: “el carácter colectivo del arte, su presencia en los sitios que habitualmente frecuentaba el hombre, promovía un constante ejercicio para la sensibilidad de éste, familiarizándolo con las formas, a través de las cuales expresaba el artista su lenguaje” (Carpani, 1960: 8). Pero el arte no sólo habría perdido su carácter monumental y colectivo en el desarrollo del sistema capitalista, sino incluso su aspecto comunicativo fundamental. Por tal razón, afirma: “el diálogo a través de la obra se ha roto” (Carpani, 1960: 9). De forma palmaria, entiende el autor, este distanciamiento es un síntoma de la crisis imperante del arte. Pero, el proceso revolucionario incipiente que Carpani percibía en la Argentina de la década del sesenta, reposicionaba al arte en una nueva función: recuperar la conexión con los trabajadores organizados a los fines de profundizar dicho proceso. Situación fundamental dado que, en caso contrario, existiría el riesgo efectivo de que los sectores populares sean sensibilizados y se armen del bagaje ideológico más cercano a sus “prejuicios y limitaciones”:

Las manifestaciones más elevadas del arte resultan difícilmente asimilables por las masas –por su atraso cultural– o se encuentran desconectadas de ellas. Éstas impulsan su emotividad con lo que tienen a mano, es decir, con todos aquellos productos del arte popular, y de aquellas formas artísticas inferiores a las cuales están habituadas. (Carpani, 1960: 30).

Afuera de su concepción de “gran arte” o “arte verdadero” quedarían las manifestaciones ofrecidas por la llamada cultura de masas, las formas del arte popular, las realizaciones de las vanguardias y las producciones del llamado “realismo socialista”. Los productos de la cultura de masas serían la manifestación deformada y falsa del orden vigente, es decir, una herramienta de alienación. El realismo, un dispositivo tranquilizador de los sectores acomodados y las vanguardias: focos de penetración imperialista. Pero entonces ¿cómo acortar la innegable distancia entre la producción artística y las masas? La postura programática que expone Carpani en sus escritos de los sesenta como *La política en el arte*, *Arte y Revolución en América Latina* o *El arte y la vanguardia obrera*; consiste básicamente en promover el desarrollo en los sectores populares del agrado y el juicio por el arte a través de una educación estética. La misma se lograría por medio del “acceso [de éstos] a las producciones artísticas de la más alta calidad” (Carpani, 1962: 28). De hecho, nuestro autor considera que “todo individuo posee un cierto grado de sensibilidad artística inherente a su condición humana, que dicha sensibilidad no se halle desarrollada

o que incluso esté parcialmente distorsionada no anula el hecho de su existencia” (Carpani, 1964a: 38).

Ahora bien, esta educación estética debería ser alentada según Carpani por los dirigentes políticos, gremialistas y artistas (Cfr. Carpani, 1962). Es decir, la reconciliación entre el arte y las masas se traduciría en un hecho en tanto y en cuanto se generen las condiciones de posibilidad para que los sectores populares accedan a las obras de arte y desarrollen un gusto estético. Tal camino justificaría la necesaria incursión en el arte público y, en términos estrictos, en el muralismo llevado adelante en los espacios de circulación cotidianos de las mayorías: instituciones públicas, fábricas, sindicatos y calles. Incluso, nuestro autor no reniega de la posibilidad de que el artista revolucionario obtenga algún tipo de reconocimiento o prestigio en el mercado o en el ambiente plástico. En ese caso, éste debe “utilizar aquel prestigio para presionar sobre sindicatos, centros obreros y políticos, clubs, etc., por el logro de paredes donde realizar la mayor cantidad de murales. El primer paso, no hay que olvidarse, es familiarizar a las masas con el arte, sea como sea” (Carpani, 1962: 46).

De utilidad para resaltar estas últimas afirmaciones pueden resultar los análisis llevados a cabo por E. Panofsky y P. Bourdieu en relación con código de las obras de arte. El primero, en *El significado de las artes visuales*, sostiene que la obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, la matriz según la cual está codificada. En efecto, el consumo de arte es parte de un acto de desciframiento que supone el dominio práctico de un código (Cfr. Panofsky, 1979). En ese sentido, se puede decir “que la capacidad de ver es la capacidad de saber” (Bourdieu, 2010: 232). Habitualmente, los sectores sociales ajenos a los circuitos de producción de las obras de arte, no se sienten atraídos o no las comprenden, básicamente porque no comparten el código que la obra requiere para ser valorada o juzgada. Por tal razón:

La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 2010: 71).

De manera clara, el olvido de las condiciones históricas y sociales de producción de categorías de percepción y juicio estético conduce necesariamente a un etnocentrismo y a un falso universalismo del gusto. Cuando el mensaje que trasmite la obra excede las posibilidades de aprehensión, “al espectador solo le queda la opción de desinteresarse por lo que percibe como un abigarramiento sin sentido (...) o de aplicar los códigos de los que dispone, sin interrogarse si son adecuados o pertinentes” (Bourdieu, 2010: 76).

La problemática de la educación estética del público de arte (obrero en este caso), tal y como es planteada por Carpani, trae aparejado como supuesto problemático que educar la sensibilidad estética de los sectores populares a partir de un arte producido desde el circuito artístico administrado históricamente por las elites, resulta elitista. En

efecto, como afirma García Canclini “la distancia entre los patrones estéticos elitistas y la competencia artística de las clases media y baja, expresa la separación entre las clases sociales” (García Canclini, 1977: 65). Por tanto, el problema no consistiría en cómo “abrir” las obras a los espectadores, sino desde dónde se lo hace: “desde el dominio del código estético o desde la crítica de la inadecuación del código respecto a la cultura popular” (García Canclini, 1977: 65). En síntesis, “las clases altas tienen el monopolio del buen gusto porque disponen del tiempo para cultivarlo, y a su vez el dominio de los códigos estéticos consagrados por ellas mismas les sirve como signo de distinción frente a la masificación cultural” (García Canclini, 1977: 65).

Este es un tema que sobrevuela el imaginario de Carpani: por un lado generar las condiciones para que los sectores populares desarrollen un interés por el arte (por el tipo de arte que nuestro autor entiende por tal), por otro, dar lugar a un tipo de expresión que se transforme en un dispositivo de identificación y represente a los sectores obreros. Por tal razón afirma en un trabajo de la década setenta:

Operando por tanteos, experimentando, imaginando, inventando, hasta lograr imágenes, símbolos y hechos, que por responder a esas necesidades reales y concretas de los trabajadores, éstos se identifiquen con ellas, asumiéndolas como algo propio y en los cuales se sientan expresados. Sólo así puede surgir un lenguaje genuinamente nacional, como objetivación de la cultura colectivamente elaborada por las masas, en el cual éstas participan creativamente. (Carpani, 1973b: 132).

Vale aclarar que, como parte de esta estrategia, en el año 1961 Carpani, junto con Pascual Di Bianco, se aleja de Espartaco para dedicarse a trabajar en los espacios en los cuales un arte con contenido político realmente tuviera eficacia política. Es decir, era necesario salir del circuito sesgado y parasitario de las galerías en el que había caído el movimiento para llevar el arte a sindicatos y fábricas. Bajo tal propósito, ambos realizan, como parte de un primer proyecto, los murales en el sindicato de la Sanidad. También, inscriptos en la misma propuesta, se efectuarán los afiches de la Confederación General del Trabajo (CGT) que, bajo una impecable calidad plástica, aglutinaban reclamos gremiales o denunciaban eventos de trascendencia política; las múltiples ilustraciones en prensas obreras iluminando consignas, las carpetas de dibujos destinadas a exaltar figuras de la cultura o causas nacionales, que eran vendidas a bajo costo o regaladas.



Figura 3. Ricardo Carpani, ¡Basta!, 1963, afiche. (Carpani, 1994:4).



Figura 4. Ricardo Carpani., Trabajo, Solidaridad y lucha, Sindicato de la alimentación, Pintura al aceite sobre pared, 1961, 6 x3 m. (Carpani, 1994b: 77).



Figura 5. Ricardo Carpani, *Primer aniversario de la desaparición del compañero Felipe Vallese*, afiche, 1964. (Carpani, 1994: 9).

De todos modos, más allá del innegable compromiso político de Carpani para con los sectores populares y su efectiva participación en los movimientos obreros, es factible encontrar, como destacamos, algunos supuestos en alguna medida elitistas que se hacen manifiestos en su posición y que criticará en trabajos posteriores.

A la vez, en su rechazo a la abstracción, las vanguardias y toda propuesta innovadora por afuera de la figuración, se expresa un programa que Ana Longoni y Mariano Mestman identifican con la lectura más dogmática del trotskismo (Cfr. Longoni y Mestman, 2008). Ello es así dado que incluso Trotsky mismo tuvo un acercamiento a las vanguardias (dadaísmo y futurismo) que nuestro autor, en apariencia al menos, rechazaría (Cfr. Trotsky, Bretón y Rivera, 1989).

3.3. *El militante artístico*

Las prácticas artísticas de Carpani siguen a lo largo de su vida un paralelo con sus búsquedas políticas. En 1974 viaja para una exposición a Suecia de la que ya no podrá regresar a causa de la dictadura militar que se iniciaba en Argentina el veinticuatro de marzo de 1976. De hecho, había sido advertido del peligro que corría con un potencial regreso al país: habían matado a Ortega Peña, encarcelado a Raimundo Ongaro y asesinado al hijo de este último.

En su exilio en España edita, hacia 1975, su libro *Arte y militancia*, en el cual profundiza algunos tópicos ya transitados en un cuadernillo de formación política llamado “El arte y el problema nacional latinoamericano” unos años antes. También suma a sus reflexiones sobre el arte lecturas de corte marxista y revisa temas que venía abordando en años precedentes, en el fragor de la militancia activa.

El primer capítulo de *Arte y militancia* se inicia con un extenso epígrafe del libro del filósofo y sociólogo marxista Henri Lefebvre *Introducción a la Modernidad*. No es repetido el uso de referencias bibliográficas en los escritos de Carpani. Para ser precisos, éste cita de forma directa a dos autores a lo largo de todas sus publicaciones: Trotsky y Lefebvre. En este caso la cita viene a continuación de un recurrente título: “Alienación y desaparición histórica del arte” y claramente indica la dirección del desarrollo ulterior del capítulo, que consiste en patentizar que, para que pueda producirse la apropiación real del hombre por el hombre, resulta necesaria la disolución de la Filosofía, el Arte y la Política (Cfr. Carpani, 2010).

Es en el terreno demarcado por las líneas de Lefebvre que Carpani desarrolla su propia lectura sobre la llamada “muerte del arte”, tema ampliamente discutido a partir de la famosa alusión de Hegel en sus *Lecciones sobre la Estética* al “carácter pasado del arte” (Hegel, 1989: 13-14). En efecto, una lectura hegeliana guiará la argumentación de Carpani cuando comience afirmando que: “en la base de los orígenes históricos del arte, de la necesidad humana de expresarse estéticamente, se encuentra la separación inicial del hombre respecto de la naturaleza” (Carpani, 2010: 22). El devenir dialéctico o lógico que Hegel instrumenta para dar cauce a su explicación, en la cual la naturaleza resulta la negación de la idea y el espíritu (*Geist*), la negación de la negación, le permite a Carpani por intermedio de su lectura de Lefebvre, configurar un desarrollo racional del arte en la historia humana. Así, si en un primer momento el arte operó como una negación de la naturaleza (*Natur*) ligada a su función religiosa o mágica, su desaparición histórica implicará la desaparición de las causas que determinaron su necesidad para el hombre: “la reapropiación humana de la Naturaleza y de su propia naturaleza” (Carpani, 2010:23). Continúa Carpani:

La desaparición histórica del arte como actividad separada constituye un hecho dialécticamente ligado, como efecto y causa, a la transformación radical de la sociedad y del ser humano; a la aparición de una realidad social y un hombre totalmente nuevos; al fin de la prehistoria humana y de las alienaciones presentes; a la existencia de un mundo, en fin, en el cual sea posible vivir la vida como un hecho estético. (Carpani, 2010:23).

El panorama presentado por Carpani lo lleva a asumir que es la profundización del proceso revolucionario el que transmutará al arte en estilo de vida, superándolo como actividad separada y exterior del hombre. En rigor, esta superación es la efectiva realización histórica del arte. Para que éste opere como un “desalienante”, es menester la creación de un nuevo *gran arte*, superador del arte burgués. “Un arte público e integrado a la sociedad y, por tanto, efectivo en su acción, como paso previo indispensable a su desaparición y realización histórica” (Carpani, 2010: 28). Un gran arte, entonces, resultaría la condición de posibilidad de la superación histórica del arte en tanto actividad escindida de las masas. Por ello:

A medida que lo público y lo privado, lo social y lo individual tiendan a identificarse, el arte, participando activamente en ese proceso, posibilitará la concreción de aquél futuro en el cual los hombres 'asirán el mundo sensible con ojos cultivados, amarán con sus sentidos formados por el arte de vivir, en lugar de referirse a objetos, las obras de arte. (Carpani, 2010: 31).

En un trabajo anterior publicado en la revista *Peronismo y socialismo* en 1973, dirigida por H. Arregui, Carpani había profundizado la imagen del artista revolucionario. Allí, antecediendo algunas de las claves sobre el artista que luego desarrollaría en *Arte y militancia*, sostenía que los artistas latinoamericanos sólo serán capaces de objetivar en obra la nueva cultura revolucionaria si son capaces de reconocer su frustración creativa, identificándola con la realidad de los trabajadores (Cfr. Carpani, 1973b). Eso significa “cobrar plena conciencia del carácter alienado que posee el ejercicio de su actividad dentro del sistema actual” (Carpani, 1973b: 131). Actitud que debe anteceder a la vinculación con las organizaciones obreras, abandonando la concepción elitista de su actividad y asumiendo como una simple tarea militante el permanente intercambio dialéctico con los trabajadores. (Cfr. Carpani, 1973b)

Sólo esto, según el autor, garantiza la eficacia revolucionaria del arte. Es decir, “evitando que el mismo se transforme en un adorno inofensivo de las clases dominantes” (Carpani, 1973b: 132). A la vez, sostiene Carpani, resulta menester el librar una batalla al interior del ambiente artístico, exponiendo allí las obras surgidas de aquél contacto militante con las bases, dejando en evidencia la opción entre “un lenguaje artístico nacional en gestación y el lenguaje ajeno y elitista que propician los agentes nativos de la penetración cultural imperialista” (Carpani, 1973b: 133). Esto último, sostiene el pintor, es el camino para la formación artística ideológica de los jóvenes, en vistas a constituir “una verdadera vanguardia de artistas realmente nacionales y revolucionarios” (Carpani, 2010: 133).

La imagen del artista presentada en “Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina”, va sufrir una radicalización en *Arte y Militancia*. En el último capítulo del libro llamado “Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de base”, Carpani propone el potencial recorrido dialéctico que tendría que hacer un artista involucrado en un proceso revolucionario. De manera inevitable, tendría que atravesar una serie de momentos con paulatinas profundizaciones de su conciencia en lo referente a la actividad. En una primera instancia, cuestionando los moldes estéticos vigentes: “a partir de allí se plantea la elaboración de un arte nacional y revolucionario, pero su destinatario continúa siendo el estrecho ámbito de los ‘iniciados’” (Carpani, 2010: 79). En un segundo momento, este artista siente la necesidad de hacer efectivo su mensaje, poniéndolo en contacto masivo con su destinatario: la clase obrera y el pueblo, lo cual trae aparejado una profunda contradicción:

Conserva (...) la concepción elitista de su actividad, concebida como elaboración individual de imágenes desde afuera de las necesidades y apetencias concretas de las masas que no se reconocen en ellas. Sobrevive, además, complementariamente, un concepto paternalista y de superioridad, que lo lleva a enfocar su acción plástico-política como una gracia que concede a los trabajadores en lucha, visualizándolos como meros receptores pasivos de su mensaje. (Carpani, 2010: 79).

En un tercer momento, negación dialéctica de los dos anteriores, este artista militante se inserta en la lucha de los trabajadores, elaborando imágenes a pedido, en función de las necesidades reales de esa lucha. Habría, incluso, un cuarto y último momento en el cual el artista se pueda desplazar a sí mismo del lugar de artista, dejando el espacio de productor al pueblo mismo, y en esa línea Carpani pregunta:

¿Por qué, si son las masas quienes cotidianamente elaboran con su lucha política descolonizadora nuestra cultura nacional, no habrán de ser ellas mismas las encargadas de objetivar en imágenes esa su cultura? ¿Por qué dicha tarea debe necesariamente correr por cuenta exclusiva de especialistas (los artistas) formados como tales al margen de ese proceso en las colonizadas academias y círculos del propio sistema que las masas con su lucha intentan destruir y superar? (Carpani, 2010: 80).

Es entonces cuando el militante con formación artística comienza a superar el concepto pequeño-burgués de “llevar el arte al pueblo” y vuelca sus energías en generar talleres de militancia plástica ligados a organismos políticos de base ya existentes en los barrios; para desde allí:

Contribuir al surgimiento y profundización de instancias organizativas de base que permitan a los trabajadores [...] asumir por sí mismos la elaboración de imágenes que los expresen, con las cuales se sientan naturalmente identificados, y que, al responder a sus necesidades emocionales, ideológicas y de todo tipo más profundas y sentidas, testimonien una originalidad artística inédita y descolonizada (Carpani, 2010: 82).

Este punto evidencia un viraje en las posiciones que venía sosteniendo en etapas precedentes. Aquí, el artista revolucionario se transformaría en una suerte de promotor cultural o “facilitador artístico” que ofrece herramientas técnicas a las organizaciones de base para la efectiva realización de un arte popular. De todos modos, en tanto actividad artístico-militante, la formación de talleres de militancia plástica queda trunco en el itinerario activista de Carpani. La realidad del país luego de la extendida dictadura militar presentaba un panorama de participación estructuralmente distinto



Figura 6. Anónimo. Retratos de Perón y Eva sobre bandera Argentina logrados a través del procedimiento de la “foto quemada” y el posterior uso de plantillas. (archivo Soneira).

4. Conclusiones

Los tres movimientos presentados exponen el desarrollo del concepto de artista militante o revolucionario en el imaginario expuesto por Ricardo Carpani en sus libros y artículos. Su descripción expone la forma en como la reflexión circundante a este tópico va cobrando densidad en paralelo se iban acentuando las prácticas artístico-políticas que éste llevaba adelante y el clima de época imperante, signado por los proyectos revolucionarios regionales e internacionales.

Podríamos, esbozando una enunciación sintética, asumir que el hilo conductor del *corpus* bibliográfico analizado describe el paso de un artista interesado en llevar a cabo una obra con contenido social y latinoamericano a uno pensando el arte como una práctica militante, en la cual, a partir de su carácter público (mural y gráfica), se haga efectivo un dispositivo de comunicación de ideas revolucionarias que no sea “el rotundo fracaso” del aparato publicitario del realismo socialista (Cfr. Carpani, 1962). Por último, se propone un tercer modelo de artista: el promotor cultural o “artista militante de base” que opere como un facilitador en las actividades desplegadas en el marco de las mismas organizaciones populares y/u obreras. Como podemos advertir a esta altura del trabajo, el proceso llevado a cabo por Carpani resulta de un cuestionamiento radical al arte, su sentido y función, en una realidad que parecía augurar la realización de la utopía socialista.

Carpani regresa en 1984 a una Argentina arrasada por la dictadura militar. La situación de las organizaciones políticas y sindicales había mutado sustancialmente luego de las persecuciones, las desapariciones forzadas y la implantación del terrorismo de Estado. Entonces, se dedica a pintar paneles murales con “porteños

grises”, perdidos en grandes selvas. Algunos de ellos encargos para la Casa Rosada. También, a través de afiches y acciones colectivas, cuestiona las amnistías a los militares y la intención de pago de la deuda externa. Sin embargo, ya no es posible el sueño revolucionario de Espartaco que elude las expresiones sensibleras, mucho menos el artista-obrero que agita a las muchedumbres con afiches épicos. Poco lugar queda para denunciar el colonialismo en el arte y la cultura. Con todo, después de la enorme sensación de derrota de los años setentas y diez años de exilio, pero con la convicción de siempre afirma:

(...) trabajemos para la construcción de ese nuevo cauce en el que confluya, en forma sintética y superadora, sin sectarismos ni dogmatismos, lo mejor de nuestra experiencia, transformando la derrota reciente en el punto de partida hacia superiores niveles de conciencia generalizada (Carpani, 1986a:102).



Figura 7. Ricardo Carpani. *Quiénes somos, de dónde venimos, adonde vamos*, 1991. Boceto mural. Acrílico sobre papel. 43 x 130. (Carpani, 1994b: 37).

Referencias

- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butte Sánchez de Hoyos, E. (2012). Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968). *Laboratorio de Arte*. 24, 635-665.
- Carpani, R. (1961). *Arte y Revolución en América Latina*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Carpani, R. (1962). *La política en el arte*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Carpani, R. (1964a). El arte y la vanguardia obrera. *Programa para los estados Socialistas de América Latina*, 1, 27-45.
- Carpani, R. (1964b). Arte de Miseria. Miseria del arte social. *Compañero*, 34, 7.
- Carpani, R. (1965). Estrategia y Revolución. *Programa para los estados Socialistas de América Latina*. 2, 7.
- Carpani, R. (1973a). *El arte y el problema nacional latinoamericano*. Buenos Aires: Apuntes de cultura nacional.

- Carpani, R. (1973b). Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina. *Peronismo y Socialismo*, 1, 42-56.
- Carpani, R. (1975a). *Arte y militancia*. Buenos Aires: Peña Lillo/ Ed. Continente.
- Carpani, R. (1975b). *Nacionalismo, Peronismo y Socialismo nacional*. Buenos Aires: Centro de Estudios Políticos.
- Carpani, R. (1986a). *Nacionalismo Burgués y Nacionalismo Revolucionario*. Buenos Aires: Ed. Contrapunto.
- Carpani, R. (1986b). La política oficial en las artes plásticas. *La Bizca*, nº 3, 20.
- Carpani, R. (1994). *Gráfica Política*. Buenos Aires: Ediciones Ayer.
- Carpani, R. (1994b). *Carpani*. Buenos Aires: Ollero & Ramos editores.
- Córdoba Iturburu, R. (1960). El grupo Espartaco y la posibilidad de un arte americano. *Clarín*, Buenos Aires.
- De la Cuesta, R. (1981). *Carpani*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México DF: Ed. Grijalbo.
- Grupo Espartaco (2003), Por un arte revolucionario. En Cippolini Rafael (Ed), *Manifiestos argentinos. Políticas de los visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Rosembuj, T. (1963). El grupo Espartaco hace punta: pintores para los sindicatos. *Compañero*, 8, 9.
- Soneira, I. (2012). Arte y Nación. Imágenes de la lucha política en los '60. *VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea. Encuentros entre la política, la economía, la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ed. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Soneira, I. (2013). *Conceptos estéticos y entramados políticos en Ricardo Carpani* (Tesis de maestría). Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- S/N, (1989). "Ricardo Carpani. El artista militante". *Sur*. Buenos Aires.
- Tarcus, H. (1996). *El marxismo olvidado en la Argentina: Silvio Frondizi y Milcíades Peña*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Trotsky L., Bretón A. y Rivera D. (1989) Manifiesto por un arte revolucionario independiente. En Trotsky, L. *Literatura y Revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Ediciones Crux.
- Wood, P. (1999). Realismo y realidades. En Batchelor D. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal.