

es de otra índole que de la experiencia misma del ser que la ha realizado.

A ello se debe, por otra parte, el que en el campo del arte perviva, para designar al artista, una expresión que ha caído en desuso en casi todos los otros territorios lingüísticos. Se trata de la palabra *autor*, que designa precisamente la dimensión original de la relación que lo liga a su obra, y que, por lo demás, puede ser entendido fuera de todo presupuesto romántico, en términos estrictamente materialistas, pues esa obra, en su magnitud material, constituye la huella de su presencia en el proceso mismo de su creación.

Pero debe ser anotado de inmediato: existe otro ámbito donde esta palabra pervive con no menor intensidad. Junto a la expresión *autor de una obra de arte*, pervive igualmente aquella otra que hace referencia al *autor de un crimen*. Tales son los dos únicos territorios donde la palabra *autor* sobrevive en el –funcional– mundo moderno, una vez que ha sido evacuada de cualesquiera otros, incluso de aquel donde su presencia pareciera más obligada: allí donde, hasta hace bien poco, se hablara del *autor de sus días* a la hora de hacer referencia al procreador de un ser humano.

Se hace perceptible, en cualquier caso, el motivo común de esa pervivencia: se trata de los dos únicos territorios en los que el acto emerge fuera de todo patrón funcional y discursivamente prefigurado. Pues ambos actos –y, en esa misma medida, ambos sujetos, el criminal como el artístico– son, digámoslo así, extrafuncionales, y en esa misma medida, irrepetibles. Lo mismo podríamos decir, por lo demás, del tercero, es decir, del acto y del sujeto de la procreación; sucede sin embargo que hoy en día la sexualidad humana ha quedado tan enterrada bajo los tópicos funcionales –la buena comunicación, la salud e higiene corporal...– que parece haberse diluido toda conciencia de la irreductible

violencia que late en el centro mismo del acto sexual del que emana toda vida humana.

Y bien, porque esa experiencia aguarda ahí, en la materia misma del texto artístico, la lectura que lo afronta nada, nada esencial, tiene que ver con la descodificación comunicativa. Si de una obra de arte se trata, y no de una de esas simulaciones tan abundantes que pretenden ocupar su lugar, su valor no depende de la significación que contiene –una significación que, entonces, sería separable del mensaje que la vehicula–, sino de esa experiencia que en ella ha quedado cristalizada. A la lectura corresponde, entonces, revivirla en la nueva experiencia que el lector realiza, en tanto que recorre –lee, deletrea y por tanto rehace y hace suya– esa experiencia cristalizada.

Y así, la existencia misma del arte encuentra su motivo y su sentido: el darse como un modo por el que un ser puede, a pesar de todo, saber del saber –de la experiencia– del otro. Y ello por la única vía que hace eso posible, dado que eso es, en sí mismo, incomunicable: rehaciendo el trayecto mismo de esa experiencia que pervive, cristalizada, en la obra de arte. ■

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland: "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, 1974.
- BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- SKLOVSKI, Víctor: "El arte como procedimiento", en AA.VV.: *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani

Ana Longoni

Doctora en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA).
Escritora. Profesora en la UBA.
Investigadora del CONICET.
Autora de los libros *De los poetas malditos al video-clip* (1998), y *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000).
Asimismo, ha escrito el estudio preliminar del libro de Oscar Masotta *Revolución en el arte*

(2004), y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (2004), entre otros numerosos trabajos. Su obra de teatro *La Chira, que explora las memorias del exilio*, se estrenó en el año 2004 en Buenos Aires.

En los años 60, cuatro décadas después del auge del muralismo en México, comienza en otros puntos del continente americano un resurgimiento tardío del mural y la gráfica políticos, en fuerte vinculación con procesos de radicalización política que, en algunos casos, conquistaron por periodos –breves o prolongados– el control del Estado. A poco del triunfo de la Revolución de 1959, las vallas publicitarias cubanas se cubrieron de monumentales e innovadores carteles diseñados por artistas que trabajaban en organismos gubernamentales.¹ Durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), en varios ministerios y dependencias oficiales del Perú se inauguraron frescos épicos que emulaban a sus pares mexicanos. Se produjeron simultáneamente numerosos afiches oficiales promocionando la reforma agraria, inscriptos en una estética emparentada con el pop.² Desde las campañas electorales previas al triunfo de la Unidad Popular y hasta el derrocamiento de Allende en 1973, se multiplicaron en todo Chile las brigadas muralistas,³ modalidad de

¹ Cfr. David Craven, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", en Revista *Third Text* n° 20, y su más reciente libro *Art and revolution in Latin America 1910-1990*, 2002.

² Gustavo Buntinx se refiere a este estilo como "pop achorado". Ver su artículo "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, 1997, pp. 267-274.

³ Ver Ana Longoni, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", en *Revista de Crítica Cultural*, 1999.

trabajo que fue retomada masivamente en los primeros años de la revolución sandinista en Nicaragua, a partir de 1979.⁴ Las coyunturas históricas a las que hago referencia no son equiparables entre sí, aunque tienen en común la voluntad de una transformación radical de la sociedad. Y, desde la perspectiva que aquí interesa remarcar, también comparten modalidades de producción visual inscriptas en el espacio público.

La reaparición de la práctica mural surge, entonces, asociada a la intención de producir un arte público intrínsecamente involucrado en los procesos de transformación social en curso. El muralismo encarna un programa político-visual que condensa una tradición de arte político que podría denominarse “latinoamericana”, en un período en el que la Teoría de la Dependencia plantea la búsqueda de raíces propias y la oposición al cosmopolitismo entendido como manifestación del sometimiento cultural y el gusto extranjerizante. Además, resulta un medio adecuado para cumplir una función didáctica y concientizadora de las masas, y encaja bien como alternativa a las bellas artes elitizadas: deja atrás los espacios de circulación restringidos (galerías, museos) y permite una realización colectiva y la participación no profesional.

Paralelamente, el desarrollo de carteles, afiches y otros formatos de gráfica política aparece como un fenómeno extendido, pujante y novedoso en los 60. Más que a través del muralismo, en varios casos el arte político de esos años apostó a los medios que proporciona la gráfica, aplicados a la producción de afiches, revistas, volantes y otros formatos. Técnicas

como la serigrafía o el xerox permiten —en condiciones de seguridad más preservadas que las de la confección de un mural militante, menos riesgosas y más eficaces en la actividad callejera de oposición o resistencia a regímenes de facto— la impresión en serie y su potencialidad de popularizar el arte.⁵

Una pregunta que interpela a estos casos disímiles es en qué términos se replantean los artistas involucrados en dichos procesos históricos la opción entre el mural y la gráfica, dilema que ya se había debatido entre los muralistas mexicanos en los años 30 cuando —perdido el favor del Estado— se evidenciaron los límites del mural y las mayores posibilidades de los medios gráficos en un contexto hostil.⁶

Restringidos a coyunturas políticas y sociales de ascenso o triunfo de la movilización, los murales surgen como celebración de una gesta, en momentos en que la calle se vive como un espacio apropiado, ganado. En períodos de represión o retroceso de las luchas sociales, los formatos asociados a la gráfica presentan evidentes ventajas y mayores seguridades para la producción y circulación de visualidades políticas. En la opción por la gráfica inciden la potencialidad de la serialidad, en cuanto a sus posibilidades de difusión masiva y la superación de la obra única; el abaratamiento de los costos; la difusión de nuevas técnicas; la mayor integración de la imagen a la letra escrita; la mayor preservación de los realizadores y de la producción ante los riesgos de trabajar en la calle.

Por cierto, se puede reconocer cuánto aprendió la gráfica del muralismo, y cuánto

incorporaron las nuevas experiencias murales de los recursos gráficos. La fusión entre pintura mural y técnicas seriales se evidencia en los estampados con *stencils* sobre los muros o las xilografías murales, o en las convocatorias a muestras colectivas con un soporte gráfico común (por ejemplo, banderas o siluetas). Fue en la gráfica, más que en el mural, en donde cierta zona del arte político de los 60 en el subcontinente incorporó algunos elementos formales y procedimientos vanguardistas como el fotomontaje y el collage, o se apropió críticamente de los códigos del arte pop.

Es en este marco que me pregunto aquí de qué modo en la obra (gráfica y mural) de Ricardo Carpani, producida a lo largo de esa convulsionada época en la vida política argentina, se pone de manifiesto determinado programa de articulación entre el arte y la política. A diferencia de Cuba e incluso de Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, en el caso de la Argentina no se puede hablar de una revolución triunfante sino de su deseo, de un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales —especialmente entre el Cordobazo y la llamada “primavera camporista”—, la aspiración entusiasta y optimista de lo que se vivía como un destino histórico inevitable.

Ricardo Carpani (acompañado por el grupo Espartaco, luego junto a Pascual Di Bianco, más tarde solo) fue el creador de las imágenes que todavía hoy se asocian inevitablemente con la militancia política y sindical de los años 60 y 70. Sus dibujos circularon en afiches callejeros, tapas de libros, ilustraciones de revistas, cubiertas de discos, volantes o periódicos de izquierda (sobre todo de la izquierda peronista), y sus murales ocuparon las paredes de muchos sindicatos y agrupaciones opositoras.

A pesar de ello, son todavía escasas las investigaciones sobre su producción. En

este texto, como una pequeña contribución a esa deuda pendiente, propongo una apretada síntesis de su recorrido artístico-militante, y de sus posiciones respecto del muralismo y la gráfica.

El muralismo “trotskista nacional”

En 1956, Jorge Enea Spilimbergo (sobrino del pintor Lino Enea Spilimbergo) publica bajo el sello Indoamérica un pequeño libro titulado *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*. El sesgo político de la lectura que realiza Spilimbergo es tan marcado que, en lugar de caracterizar el fenómeno del muralismo en su conjunto o al menos en sus tres nombres más célebres, se limita a reivindicar la etapa “trotskista” de la vida y obra del maestro del muralismo mexicano, a quien asigna la capacidad de “(...) despertar la conciencia nacional y social de los pueblos coloniales y semicoloniales del planeta”.⁷ Argumenta, a partir de la biografía personal, artística y política del artista mexicano,⁸ que la obra ejemplar de Rivera excede y sobrevive a la quiebra política personal del maestro muralista, luego de su “capitulación ante el stalinismo”, y rescata exclusivamente la etapa de aproximación de Rivera al revolucionario ruso León Trotsky, durante su exilio en México.⁹

¿De dónde surge esta particular reivindicación en clave trotskista del muralista mexicano? J. E. Spilimbergo era parte de un agrupamiento político-intelectual nacido en tiempos del primer peronismo, que lideraba Jorge Abelardo Ramos y que postulaba una adecuación vernácula —nacional-latinoamericana— del trotskismo. Esta corriente, a la que no tardaron en sumarse figuras como Ricardo Carpani y Ernesto Laclau, entre otros, y que dio en llamarse

⁴ Ver David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, 1995.

⁵ Ver Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, 2003.

⁶ En este sentido, no está de más recordar que en ocasión de la polémica pública entre Rivera y Siqueiros en septiembre de 1935 en el Sindicato de Panaderos, uno de los puntos de acuerdo fue el balance autocrítico de que “los artistas se han concentrado demasiado en la pintura mural”, descuidando la posibilidad de “ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio infimo como producto hasta las capas más pauperizadas de las masas obreras y campesinas. Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas”. Cfr. “Nueve puntos”, versión mecanografiada del Archivo Verdeci, documento n° 142, citado en Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, 1992, p. 34.

⁷ Cfr. Jorge Enea Spilimbergo, *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, 1956, p. 55.

⁸ En el libro predominan las anécdotas de los enfrentamientos del pintor con Rockefeller y la burguesía norteamericana o con la burocracia soviética y la jerarquía del Partido Comunista en México.

⁹ Además del célebre *Manifiesto* que ambos prepararon junto al poeta surrealista André Breton, Trotsky llegó a teorizar sobre el porvenir de las artes plásticas a propósito del muralismo, haciendo el más caluroso elogio de la obra de Rivera: “En el terreno

“izquierda nacional”, planteó la necesidad de una alianza—que a veces terminó en integración— entre la izquierda y el peronismo, en tanto caracterizaban que allí se concentraba la clase obrera.¹⁰

En cuanto a sus posiciones artísticas, el grupo polemizaba fundamentalmente con las manifestaciones de la vanguardia, el arte abstracto y la experimentación formal, con el argumento de que su inaccesibilidad y hermetismo dificultaban la comunicación con las masas. Afirma el mismo Spilimbergo:

Es preciso combatir teórica y prácticamente esa tendencia que se ha adueñado de amplios círculos culturales, con la pretensión de transformar a la literatura en empresa de cenáculos, aristocrática, decadente y hermética.¹¹

También se distancia del realismo socialista, que considera “(...) imitaciones del peor arte burgués de mediados del siglo pasado, hierático, grandilocuente y servilmente fotográfico”.¹² Aunque un peso mayor que la diferenciación estética tiene el distanciamiento en términos políticos: el realismo socialista “(...) glorifica a un régimen que aplasta al pueblo y envilece al artista, convirtiéndolo en adúlón”.¹³

Lo que quisiera subrayar aquí es que la reivindicación “trotskista” del muralismo sale a disputar su legado con otras posiciones, particularmente la que ocupan quienes podrían reclamarse descendientes—digamos *naturales* o al menos

más directos—del paso de otro maestro del muralismo mexicano por el Cono Sur. La herencia de David Alfaro Siqueiros (esquemáticamente, el postulado de que el arte político en América Latina se resuelve en el programa del muralismo mexicano) fue enarbolada con reparos y sin demasiado éxito por los artistas vinculados al Partido Comunista argentino desde los años 30 en adelante, los que prosiguen cansinamente y con una deriva decorativa, la labor que aquél había comenzado con el grupo Polígrafo en *Ejercicio plástico*, aquel mural semiclandestino y experimental—y a estas alturas mítico— que realizaron Siqueiros, Berni, Spilimbergo y otros en el sótano de la quinta de Natalio Botana, empresario periodístico y dueño del diario *Crítica*.

El programa de Espartaco

Dos años después de la aparición del citado libro sobre Rivera, en 1958, Carpani—involucrado desde sus inicios en la llamada izquierda nacional— constituye el grupo Espartaco, junto con los artistas Pascual Di Bianco, Juana Elena Diz, Raúl Lara Torrez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Bute y Juan Manuel Sánchez.

Su opción por el muralismo precede incluso la constitución de Espartaco. En 1957, Carpani pinta su primer mural en la intemperie en Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), y—junto con Sánchez— realiza otros dos grandes murales dentro de

la librería porteña Huemul. A comienzos de ese año, el crítico Ernesto Schóo escribía acerca de él destacando su defensa de la pintura mural como el gran arte de todos los tiempos frente a la pintura de caballete, a la que el artista caracteriza “(...) en cierto modo [como] una aberración”. En el mismo sentido, el Manifiesto “Por un Arte Revolucionario en América Latina” con la firma de Mollari, Sánchez, Carpani, Diz y Bute,¹⁴ anuncia su voluntad de pasar de la pintura de caballete “como lujoso vicio solitario”, al “arte de masas, es decir, al arte”. La influencia del muralismo mexicano sobre sus postulados es notoria y explícita (“(...) el arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública”).¹⁵

Carpani concibe el muralismo “(...) como propio de todo artista identificado con la revolución”,¹⁶ en tanto la misión del arte es, en esas circunstancias decisivas, servir de instrumento educador de las masas.¹⁷ La identificación del muralismo como el arte de la revolución no es exclusiva de Carpani, pero adquirió en su obra y sus intervenciones polémicas la concreción de un programa. Reconoce el impacto del muralismo mexicano sobre su praxis artística, aunque se encarga de aclarar que él se inscribe en un movimiento más amplio, que denomina muralismo latinoamericano.

La oposición entre la cultura nacional o latinoamericana y las influencias extranjeras (europeas o norteamericanas) tiene un signo de época indudable que excede los planteos de la “izquierda nacional” y se emparenta con las perspectivas antiimperialistas de aquellas décadas. Entre las causas determinantes de lo

que llama “colonización cultural y artístico”, el citado Manifiesto de Espartaco repudia la ausencia de un arte nacional, la dependencia de lo extranjero, el consiguiente formalismo sin articulación con el medio. En su lugar, el grupo promueve el desarrollo de un “arte nacional” latinoamericanista, que se reconoce en la trayectoria de los mexicanos Orozco, Rivera, Tamayo; el ecuatoriano Guayasamín; el brasileño Portinari, entre otros.¹⁸ En relación a la intervención política, concibe al arte como una “insustituible arma de combate”, que debe estar necesariamente imbuida de un contenido revolucionario.

Entrevistado años más tarde, Carpani traza una genealogía que insiste en inscribir al muralismo como el punto de origen, una opción fundante:

Propugnábamos un arte nacional, en un sentido latinoamericano, y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Nos insertábamos naturalmente en la corriente del muralismo latinoamericano: los mexicanos, Portinari, Guayasamín, Spilimbergo, el Berni de los años '30 y '40, etc. A mi entender, una de las corrientes pictóricas más importantes de este siglo. A partir de esto nos planteamos el problema de la intencionalidad muralística y la conexión con el movimiento obrero.¹⁹

Con estos lineamientos, el Movimiento Espartaco inicia su actividad pública. En noviembre de 1958, junto con Mollari y Sánchez, Carpani expone dibujos y pinturas en la Galería Van Riel. Esa muestra y

de la pintura, la revolución de octubre ha encontrado su mejor intérprete, no en la URSS sino en el lejano México, no entre los ‘amigos’ oficiales, sino en la persona de un ‘enemigo del pueblo’ notorio, que la Cuarta Internacional está orgullosa de tener en sus filas. Impregnado de la cultura artística de todos los pueblos y de todas las épocas, Diego Rivera ha sabido permanecer mexicano en las fibras más profundas de su genio. Lo que lo ha inspirado en sus frescos grandiosos, lo que lo ha elevado por encima de la tradición artística, por encima del arte contemporáneo y, en cierta medida, por encima de sí mismo, es el aliento poderoso de la revolución proletaria. Sin octubre, su capacidad creadora para comprender la epopeya del trabajo, el avasallamiento y la rebelión no hubiera podido alcanzar jamás tal potencia y profundidad. ¿Quiéren ver ustedes con sus propios ojos los resortes secretos de la revolución social? ¡Miren los murales de Rivera! ¿Quiéren saber qué es un arte revolucionario? ¡Miren los murales de Rivera! (...) No tenemos ante nosotros sólo un ‘cuadro’, objeto de contemplación estética pasiva, sino un trozo vivo de la lucha social”. Cfr. León Trotsky, “El arte y la revolución”, en *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, París, Ruedo Ibérico, 1970, vol. 2, pp. 185-194.

¹⁰ Para una historia oficiosa de esta corriente, ver Norberto Galasso, *La izquierda nacional y el FIP*, 1983.

¹¹ Jorge Enea Spilimbergo, *op. cit.*, texto de solapa.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*. Aún con estos reparos, Ricardo Carpani considera que es preferible el pésimo arte soviético al mejor arte burgués. Ver Ricardo Carpani, *La política en el arte*, 1962, p. 18.

¹⁴ Aparece en 1958 en la revista *Política*, dirigida por Jorge Abelardo Ramos. Otro manifiesto—muy similar—, titulado “Por un Arte Nacional” y firmado sólo por Bute, Carpani, Mollari y Sánchez, apareció en el primer número del periódico antiimperialista de Zárate *El Machete*, el 20 de octubre de 1958.

¹⁵ Grupo Espartaco, “Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina”, en Revista *Política*, n° 1, Buenos Aires, 1958.

¹⁶ Ver Juan José Hernández Arregui, “Introducción” en: Ricardo Carpani, *op. cit.*, 1962.

¹⁷ Ricardo Carpani, *op. cit.*

¹⁸ Nótese que nuevamente en esta enumeración se elude la mención al tercer gran muralista mexicano, David Alfaro Siqueiros, reconocido militante comunista y autor del primer atentado contra la vida de Trotsky en México.

¹⁹ Entrevista a Ricardo Carpani de la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, septiembre de 1992.

las dos siguientes fueron bien acogidas tanto por la crítica de arte²⁰ como por la prensa de izquierda.²¹ Baliari, crítico de *Noticias Gráficas*, sostenía: “No es pues una condición inhibitoria la de descubrir que realizan pintura de tendencia mural. Es uno de sus méritos”. Y el crítico del diario *Nuestro Pueblo* (24/8/60) ubica explícitamente al grupo como testimonio de “(...) la presencia del movimiento de la IV Internacional o trotskismo en la plástica argentina”²² y señala la reacción de estos “(...) jóvenes pero talentosos artistas (...) frente a tanta obra abstracta y sin argumento humano”.

En 1961, apenas dos años después del surgimiento del grupo, Carpani y Di Bianco se alejan de Espartaco, radicalizando sus posiciones: planteaban que —para ser consecuentes con el programa del grupo— había que vincularse en forma directa a los sindicatos y renunciar definitivamente al ambiente de las galerías. Así nos relataba el mismo Carpani la secuencia:

Nosotros [Espartaco] surgimos oponiéndonos tanto al artepurismo, a la corriente abstractizante que estaba en boga en esa época, a los informelistas, tanto como al realismo socialista, ligado al Partido Comunista. Propugnábamos un arte nacional (en el sentido de latinoamericanista) y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Pero en el grupo Espartaco los otros pintores no tenían una vocación política real, y se plantearon más como un grupo de pin-

tores que como un grupo de artistas al servicio de las luchas populares. (...) Yo me fui en el '61, porque se transformó en un grupo de pintores y la finalidad original no era esa. Cuando rompo con Espartaco es cuando me voy con Di Bianco y me dedico a trabajar con los sindicatos. Y empiezo con los primeros afiches.²³

La gráfica militante

Una vez alejados del grupo Espartaco, Carpani y Di Bianco acrecentaron sus vínculos con el movimiento sindical, realizando murales en algunos sindicatos, como el de Sanidad y el de Gráficos. Carpani combinó murales y pinturas sobre tela con una nutrida producción gráfica (ilustraciones de afiches y publicaciones), que encontró una rápida aceptación entre las organizaciones obreras.

Sus imágenes también desataron polémicas. Cuando la Confederación General del Trabajo (CGT), bajo la dirección de José Alonso, convocó a la Semana Nacional de Protesta entre el 27 y el 31 de mayo de 1963, se cubrieron las paredes de las principales ciudades del país con un afiche mural elaborado por Carpani con la consigna “BASTA”. Si desde ciertas publicaciones antiperonistas se cuestionó el afiche como un “autorretrato totalitario” de los “autócratas de la CGT”, desde la prensa del peronismo de izquierda se lo identifica como expresión no de la dirigencia sino de los trabajadores, rescatando su contenido “emotivo e ideológico”, su mensaje “insurreccional y revolucionario”, que

“excedía en mucho las intenciones de la dirección cegetista”.²⁴ En 1963 aparecería otro trabajo de Carpani que se convertiría en símbolo de uno de los tantos reclamos obreros y populares de esos años: el rostro de Felipe Vallese, mártir de la resistencia peronista, ilustra una nota con motivo del primer aniversario de la desaparición del militante obrero metalúrgico.²⁵

A mediados de la década del 70, cuando se consolida la burocracia en el poder de la CGT bajo la hegemonía de Augusto T. Vandor y se dividen las 62 Organizaciones Peronistas, Carpani se aleja de la central obrera para vincularse a sindicatos de base del sector “duro” o “combatiivo”, así como a organizaciones revolucionarias del ala izquierda de la resistencia peronista. En ese período, varias publicaciones de esta tendencia incluyeron en sus páginas ilustraciones del artista. Entre esas publicaciones se encuentra *Compañero*, desde cuyas páginas Carpani difundió algunas de sus ideas respecto al arte y la política, oponiéndose tanto a las instituciones modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas vinculados al Partido Comunista, a quienes tildaba de ser “pintores de miseria”: representaban en sus cuadros a personajes miserables y desvalidos, sin una opción de lucha por delante, y además sus obras terminaban decorando los *livings* de los pequeño-burgueses.

Poco después, Di Bianco parte a Europa, donde muere joven. Carpani continúa realizando murales, paralelamente a lo que define como una “tarea

política concreta”: su labor gráfica. Ofrecía dibujos originales a las organizaciones políticas o sindicales para que impriman afiches o ilustren publicaciones, como forma de recaudar fondos. Varias de sus obras fueron impresas como láminas y vendidas a muy bajo costo por la militancia sindical. Además, ilustró innumerables volantes y publicaciones sindicales,²⁶ estudiantiles,²⁷ de derechos humanos²⁸ y agrupaciones políticas.²⁹ Dando cuenta de este amplio espectro, Carpani explica que “(...) la imagen se impuso por su eficacia intrínseca y no porque representara tal o cual posición partidista”.³⁰

Hasta que partió al exilio a mediados de los años 70, sus trabajos circularon profusamente en forma de afiches que empapelaban las paredes del país, como voceros del sindicalismo combatiivo y del peronismo revolucionario, en particular el Peronismo de Base. ¿Qué militante o activista de aquellos años no recuerda el afiche que exigía la libertad de Raymundo Ongaro y Agustín Tosco, con sus rostros tras los barrotes y sus puños amenazantes? ¿O sus caracterizaciones de los rostros de Eva Perón o Ernesto Guevara?

Supervivencia

Casi todos los murales realizados por Carpani (solo o en equipo), en sedes sindicales o muros callejeros, fueron destruidos.³¹ De la mayor parte de ellos ni siquiera queda registro fotográfico. Tuvieron la rara condición de ser hechos como

²⁰ En agosto de 1959, su muestra en la galería Velázquez fue recibida por algunos críticos de arte con beneplácito y por otros, con un duro cuestionamiento hacia los principios colectivos señalados. Cuando al año siguiente el grupo expuso en la galería Van Riel, tanto el crítico de *Clarín* (11/8/60) como el de *Noticias Gráficas* (12/8/60) reseñaron favorablemente la muestra.

²¹ Con el título “Arte Social en Van Riel”, el periódico *Revolución*, que dirigía Marcos Kaplan, órgano del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Praxis) cuyo mentor fue Silvio Frondizi, reproducía un cuadro de Mollari y se preocupaba por confrontar la adhesión de un “público entusiasta” el día de la inauguración, con el “mundo indiferente que deambula por las galerías de la ‘elegante’ Florida”. En un número anterior, del mes de mayo, el periódico había reproducido un dibujo de Carpani, titulado “de mayo”, como ilustración de una entrevista al artista, Sánchez, Bute y Mollari.

²² Dice también: “Este movimiento, tan activo en los medios estudiantiles y obreros, ya ha tenido manifestaciones destacadas en la literatura, la historia y la sociología. El grupo a que nos referimos viene a representarlo ahora en el campo de la pintura”.

²³ Entrevista ya citada.

²⁴ Lo confrontaba con dos afiches posteriores de la CGT, los que representarían el “trasmochado reformismo y temor (a las bases y a los poderes constituidos) de la dirección cegetista”. Periódico *Compañero*, 16 de junio de 1963.

²⁵ Boletín oficial internacional de la CGT, agosto de 1963.

²⁶ Carpani ilustró especialmente para el gremio Gráfico y diversas listas de oposición en otros sindicatos.

²⁷ A fines de setiembre de 1965, por ejemplo, Carpani exponía tres paneles murales y afiches invitado por la Sub Comisión de Artes Plásticas del Centro de Estudiantes de Ingeniería “La Línea Recta”, y en los años siguientes su trabajo ilustraría publicaciones de otros organismos estudiantiles.

²⁸ El Movimiento Nacional contra la Represión y la Tortura incluyó sus dibujos en boletines de 1971.

²⁹ Entre otros, la Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva, hacia 1970, o pocos años después, las agrupaciones “Liberación y Soberanía” y “Lealtad Peronista”, ambas del gremio de Luz y Fuerza.

³⁰ Ver Ricardo Carpani, *Gráfica política*, 1996.

³¹ El mismo Carpani relata, dolido: “Hice también murales en las sedes de los sindicatos, algunos todavía están. Hay uno en el Sindicato de Alimentación, que le metieron un ventilador en el medio a cada panel. Hay otro en SOIVA (en Tucumán, entre Maipú y Esmeralda), al que se le descascaró la parte de abajo, y un empleado la retocó e hizo un desastre” (entrevista ya citada).

murales *institucionales* pero en lugar de ser preservados para perdurar, devinieron en murales *efimeros* a causa de la hostilidad en las condiciones políticas y la desidia de las instituciones sede.³²

En cambio, su labor gráfica sobrevive y conserva una vitalidad evidente. Con frecuencia sus imágenes se reciclan, 40 ó 30 años después de su creación, en las publicaciones o afiches de distintas vertientes de la izquierda y el sindicalismo. Sus identificables figuras de proletarios musculosos, con el ceño fruncido y poderosos puños pétreos levantados en primer plano, en pie de guerra, vienen decorando las paredes de las casas de muchos militantes y simpatizantes del peronismo y de la izquierda, y circulan profusamente en la calle, como propaganda de conflictos gremiales, campañas políticas y sindicales, imagen de tapa de muchas publicaciones e ilustración de volantes. Además de mostrar la mayor capacidad de subsistencia o perdurabilidad de la gráfica sobre el mural, ¿cuáles son las claves (artísticas y/o políticas) de esta persistencia? ¿Qué imagen construyó Carpani que logra todavía hoy semejante identificación en un espectro bastante amplio de posiciones políticas?

En las pocas fotos y bocetos que quedan de sus primeros murales a fines de los años 50 ya se evidencian algunos rasgos característicos del “estilo Carpani”. En aquel realizado en la librería Huemul en 1957, se alcanza a ver la representación en un escorzo pronunciado de un obrero tipógrafo. Aunque más maquinal y sintético en la resolución de los cuerpos que

en los de sus obreros posteriores, salta a la vista la monumentalidad en la escala humana, la sobredimensión de las manos sobre el resto del cuerpo, la remarcada musculatura de brazos y tórax, la inexpresividad e imperturbabilidad del rostro.

Sus figuras humanas aparecen en general recortadas sobre un espacio vacío, neutro, o en todo caso, la única referencia es el negro perfil de las chimeneas fabriles. Ese repetido y sintético “paisaje proletario” ancla la identidad de clase de los personajes. La preponderancia de la clase obrera como sujeto de la lucha es evidente en la obra artística (y en el discurso político) de Carpani.

Por otra parte, en sus murales y afiches, la multitud se vuelve anónima e indiferenciada, homogénea en los rasgos y las actitudes: sus hombres (en raras excepciones hay mujeres en su gráfica y sus murales de ese período, salvo en el caso del conocido retrato de Eva Perón) son fornidos, adustos, inquebrantables, y los puños cerrados y crispados se anteponen al resto del cuerpo. Antes que individualidades, sus personajes conforman un solo cuerpo, una compacta maquinaria de lucha. Un bloque en el que todos los rostros y los cuerpos se parecen y se funden: son parte de la masa. Cuando representa a un héroe, mártir o dirigente con nombre propio, entonces el personaje aparece solo, aislado, sin contacto con la muchedumbre. La masa y su dirección, así, se distinguen en una jerarquía que bien podría remitir a cierta representación visual de la teoría del partido como vanguardia del proletariado.

“Los obreros de Ricardo Carpani son hombres monolíticos como las concepciones que defienden”, apunta Alberto Giudici.³³ Y quizá allí radique una clave para entender la persistencia de su obra como visualidad asociada a la retórica predominante en algunas organizaciones de izquierda, cuyas ideas permanecen incommovibles aún cuando haya sido declarado—rimbombante—el fin de la historia y poco más tarde haya quedado en evidencia que la historia continúa, y cómo. ■

Referencias bibliográficas

- BUNTINX, Gustavo: “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”, en AA.VV.: *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997.
- CARPANI, Ricardo: *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.
- CARPANI, Ricardo: *Gráfica política*, Buenos Aires, 1996.
- CRAVEN, David: “The Visual Arts since the Cuban Revolution”, en Revista *Third Text*, n° 20, Londres, otoño de 1992.
- CRAVEN, David: *Art and revolution in Latin America 1910-1990*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.
- DOLINKO, Silvia: *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Espigas-FIAAR, 2003.
- GALASSO, Norberto: *La izquierda nacional y el FIP*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- GIUDICI, Alberto: *Grupo Espartaco, obra pictórica 1959-1968*, Buenos Aires, Muntref, 2004.
- Grupo Espartaco: “Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina”, en Revista *Política*, n° 1, Buenos Aires, 1958.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José: “Introducción”, en Ricardo Carpani, *op.cit.*
- KUNZLE, David: *The Murals of Revolutionary-ry Nicaragua 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- LONGONI, Ana: “Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual”, en *Revista de Crítica Cultural*, n° 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999.
- LONGONI, Ana: “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en el arte argentino de los sesenta/setenta”, tesis doctoral, capítulo 3, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2005.
- “Nueve puntos”, versión mecanografiada del Archivo Verdecio, documento n° 142, en Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- PRIGNITZ, Helga: *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- SPILIMBERGO, Jorge Enea: *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, Buenos Aires, Indoamérica, 1956.
- TROTTSKY, León, “El arte y la revolución”, en *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, vol. 2, París, Ruedo Ibérico, 1970.

³² Desarrollo la distinción entre muralismo institucional y muralismo efímero en el capítulo 3 de mi tesis doctoral “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en el arte argentino de los sesenta/setenta”, FFyL, UBA, 2005. Propongo allí una tipología del mural político que puede resultar útil dentro del muralismo político latinoamericano, distinguiendo entre el mural *institucional* y el mural *militante*. En ambos tipos el mural es concebido como manifestación artística y herramienta política de propaganda, inscrita en el espacio público, pero pueden diferenciarse en cuanto a su productor, sus condiciones de producción, su función primordial, su perdurabilidad. El mural institucional sería aquel realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata del mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios). El mural militante, en cambio, es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún muro callejero, y está destinado a desaparecer poco después... Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrado por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se autodefinen como artistas sino más bien como militantes.

³³ Cfr. Alberto Giudici, *Grupo Espartaco, obra pictórica 1959-1968*, 2004.